

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

ORGANIZZAZIONE ED ECONOMIA DELLO SPETTACOLO
(prof. Cristina Valenti)
anno accademico 2003/2004

**GRUPPI DI STUDIO SULLE FORME DI ORGANIZZAZIONE
DEL TEATRO DI INNOVAZIONE**

relazioni raccolte da
Stefano Casi

Indice

1. La Baracca	2
2. Il Gruppo Libero Teatro	5
3. Manicomics	9
4. Teatro del Lemming	11
5. H.O.P. Altrove	14
6. Mascherenere	19
7. I Liberanti	23
8. Daska	26

Sono qui riportate le relazioni effettuate dagli otto gruppi di studio formati nell'ambito del corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo durante l'anno accademico 2003/2004. 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 esposte in aula e discusse durante il mese di maggio 2004. Quelle che seguono sono le versioni definitive, corrette dopo le esposizioni.

1. LA BARACCA

di Simone Bernasconi, Emiliano Bulgaria, Carlotta Capraro,
Chiara Palladino, Laura Pisati, Valentina Ronchi

All'interno del sistema teatrale bolognese La Baracca si distingue per la sua esperienza quasi trentennale concentrata interamente sulla produzione per ragazzi.

La sede dove opera è il teatro Testoni situato in via Matteotti 16, poco fuori dal centro storico di Bologna.

La Baracca non è solo una compagnia, ma è soprattutto un centro che produce e accoglie spettacoli teatrali e laboratori di varia natura nell'ambito espressivo; grazie alla sua attitudine poliedrica e alla sua curiosità per il nuovo questa esperienza artistica è un momento importante oltre che interessante per capire come può prendere forma, sopravvivere ed organizzarsi una realtà che si dedica al settore del teatro ragazzi all'interno del contesto culturale bolognese.

La storia

La Baracca nasce nel 1976 da un collettivo di artisti che si riunisce nella cantina di uno dei membri. Il gruppo è formato da Andrea Baldazzi, Claudio Massari, Rita degli Esposti e Bruno Stori; non c'è ancora un'organizzazione precisa, non c'è uno statuto, non c'è un manifesto che esprima un programma artistico, ma ci sono una grande energia creativa e una necessità di creare insieme per il teatro. Come per altre esperienze di quegli anni, e non solo nel settore che cominciava a dedicarsi specificamente all'infanzia e alla gioventù, la formazione teatrale dei membri del gruppo è perlopiù estranea a percorsi scolastici tradizionali, semmai si nutre e si nutrirà nel corso degli anni di esperienze di tipo laboratoriale, anche venendo a contatto con realtà apparentemente lontane dal teatro ragazzi e più vicine al teatro di ricerca.

Al gruppo dei fondatori si aggiungeranno successivamente due membri che costituiscono tuttora due colonne portanti della Baracca, ovvero Roberto Frabetti e la sorella Valeria Frabetti, che dopo un periodo di avvicinamento decide di entrare definitivamente nel collettivo, abbandonando per questo la sua carriera di cardiologa.

In questa prima fase i componenti della Baracca sperimentano diversi percorsi. Teatro di strada, teatro di figura, teatro d'attore, *puppet theatre* e burattini sono esperienze diverse che i componenti del gruppo amano far incontrare, facendone emergere potenzialità espressive interessanti per un teatro che, oltre ad essere per l'infanzia e la gioventù, vuole essere in primo luogo innovativo.

Ed è proprio la *baracca dei burattini* a dare denominazione al gruppo; ma il nome La Baracca restituisce anche un'immagine di povertà, che il gruppo sente propria poiché quando lavora e crea si ritrova in contesti poveri (la cantina, le strade, le palestre e gli spazi scolastici), con mezzi poveri e con pochi fondi. In questi primi anni quello della Baracca è quindi un teatro girovago e la ricerca dei mezzi e delle strategie di sopravvivenza si fonde e si confonde con la ricerca artistica.

Nel 1978 a Bologna le «forze» del teatro ragazzi si uniscono per dare corpo ad una rassegna al Parco della Montagnola offrendo così un'occasione di proposta e di confronto tra diverse realtà in un contesto più organizzato e visibile dalla città; l'anno successivo, con il supporto degli assessorati alla cultura e all'istruzione del Comune di Bologna, ha luogo una rassegna itinerante di teatro ragazzi a cui, ancora una volta, partecipa La Baracca.

Sempre nel 1979 il collettivo compie un passo importante e da consorzio di artisti diventa cooperativa, assumendo quindi quella configurazione legale che tuttora mantiene.

Da questo punto in poi la storia della Baracca è una storia di espansione sempre maggiore dell'attività e dell'organico e di un progressivo radicamento nel territorio come realtà culturale: nel 1983 la concessione in convenzione del teatro San Leonardo, da parte del Comune, è il segnale evidente di un raggiunto riconoscimento della città di Bologna al valore dell'esperienza portata avanti dalla compagnia fino a quel momento. Nel 1989, in seguito alla nuova circolare ministeriale sul teatro di prosa, La Baracca viene riconosciuta come centro di produzione teatrale, grazie alla presenza di risultati particolarmente qualificati per coerenza progettuale e continuità artistica.

Nel 1991 La Baracca è uno dei membri fondatori di EUNetART (www.eunetart.org), rete europea degli organismi artistici per l'infanzia e la gioventù, che riunisce circa 100 soggetti di 27 paesi d'Europa; EUNetART diventa così un mezzo per stimolare la creazione di progetti comuni e per incrementare quei rapporti con l'estero che La Baracca ha da sempre promosso, ospitando spesso compagnie straniere all'interno dei suoi spazi.

Sempre per quanto riguarda gli anni '90 è da segnalare la collaborazione con la RAI, e più precisamente, nel 1993/1994, la partecipazione di Roberto Frabetti, in qualità di autore, alla trasmissione *L'albero Azzurro* e, nel 1997/1998, la produzione di *Glu Glu - Storie per Bambini* e di *Bello come un rospo*.

La seconda e attuale sede che nel 1995 viene data alla Baracca dal Comune, in convenzione di primo livello rinnovabile di tre anni in tre anni, è il teatro Testoni, già edificio destinato agli interrogatori della dodicesima legione nel periodo della Repubblica di Salò, poi luogo diviso tra uffici comunali e caserma dei pompieri, poi sede della Coop. Nuova Scena, e ora, con La Baracca, Teatro Stabile d'Innovazione nell'area dell'Infanzia e della Gioventù.

La sede attuale

Entrando oggi al Teatro Testoni si può constatare come il contesto dove opera La Baracca sia molto diverso da quello in cui il gruppo originario fece le sue prime esperienze. La struttura si presenta come un luogo pulito e accogliente (caratteristiche importanti per un ente che lavora con scuole e famiglie) e contiene diverse tipologie di spazi.

Al piano rialzato, cui si accede esternamente da un'ampia scalinata d'ingresso, si trovano sulla destra la biglietteria e sulla sinistra una piccola area con sedie e tavolini a misura di bambino, un distributore di bevande e, appese alle pareti, immagini che presentano alcuni momenti di varie produzioni della Baracca. Dall'atrio del piano rialzato si accede alle due sale principali: la sala A di circa 400 posti, utilizzata soprattutto per spettacoli rivolti alle scuole materne o elementari e la sala B di 99 posti destinata prevalentemente agli spettacoli per le scuole medie o la primissima infanzia (La Baracca può veramente dirsi un gruppo pioniere per quanto riguarda il teatro per i nidi, soprattutto grazie alle produzioni di Roberto Frabetti). Altri spazi dedicati prevalentemente all'attività laboratoriale sono la sala C, che occupa una parte del primo piano, ed un piccolo atelier che viene anche usato come spazio polivalente.

La condizione attuale degli spazi è anche il risultato di una recente ristrutturazione. Nel 2000, infatti, il Comune, in qualità di proprietario dell'esercizio, si è occupato della ristrutturazione che ha riguardato in particolare la sala A; i lavori, della durata di un anno circa, hanno obbligato la compagnia a cercare spazi alternativi per poter continuare il proprio lavoro.

Gli uffici, dove si svolge gran parte dell'attività organizzativa ed amministrativa, si concentrano al secondo piano.

Configurazione e organizzazione

La configurazione legale congeniale alla Baracca ormai da ormai 25 anni è quella della cooperativa, o, per meglio dire, S.c.r.l. (Società cooperativistica a responsabilità limitata), ossia una società che è caratterizzata dall'obbligo di soddisfare le esigenze dei soci sulla base di decisioni condivise, che reinveste gli utili e che mira alla creazione di nuove opportunità di lavoro.

Attualmente la cooperativa La Baracca comprende circa 12-13 soci, che si occupano della parte amministrativa, tecnica e artistica. Oltre ai soci, ci sono i lavoratori stagionali (ad esempio cassiere e maschere) e i dipendenti, con uno stipendio fisso che può aumentare a seconda di alcuni parametri studiati in base ad anzianità di lavoro, anzianità sociale, professionalità, economia generale della società.

Spesso La Baracca richiede la collaborazione di persone esterne: un esempio è il lavoro condotto con Ginevra di Marco, Francesco Magnelli e Cristiano Della Monica, noti musicisti che hanno collaborato alla realizzazione dello spettacolo *Iris*, produzione della stagione 2003-2004 abbinata al laboratorio *La parola, la musica, la danza*, e scritturati per questo specifico progetto.

Attualmente l'organico comprende circa 25-30 persone tra attori, tecnici e personale, che possono arrivare a 50-60 nei periodi particolarmente densi di lavoro. Pur non essendoci delle funzioni rigide, esistono comunque figure di riferimento; Valeria Frabetti per la parte artistica, Fabio Galanti per la parte organizzativa, Bruno Cappagli come regista di numerose produzioni; Roberto Frabetti, in qualità di figura carismatica e testimone degli anni del collettivo, ha un ruolo più trasversale, occupandosi di svariati aspetti (amministrazione, regia, drammaturgia).

Il fatturato della Baracca proviene dagli spettacoli venduti, dai laboratori e solo in minima parte dai biglietti venduti, che per scelta della compagnia mantengono un prezzo molto basso. Per quanto riguarda gli spettacoli per le scuole un singolo biglietto costa circa 5/5.50 euro (trasporto scuola-teatro compreso), per gli spettacoli della domenica, generalmente rivolti alle famiglie, il prezzo può variare dai 5 agli 8 euro a seconda della sala e dell'età (le riduzioni sono fino ai 14 anni).

La Baracca riceve finanziamenti dal Comune, dalla Regione, e dallo Stato, assegnati su base triennale ed erogati annualmente, che riescono a coprire solo un terzo del bilancio.

Percorso artistico

Per quanto riguarda il percorso artistico che ha portato la compagnia alle modalità di lavoro attuale diventa utile dare nuovamente uno sguardo al passato.

Le prime esperienze della Baracca, mosse in condizioni economiche precarie, videro protagonista quell'entusiasmo che, in breve tempo, divenne promotore di un nuovo modo di fare e intendere il teatro. All'interno della cantina-laboratorio artistico in cui fece le sue prime esperienze, il gruppo cominciò a lavorare alla creazione e alla successiva messa in scena di spettacoli di burattini, pupazzi e maschere che prendevano forma da materiali poveri e riciclati. I primi spettacoli mettevano in scena attori che si trasformavano in 'agitatori di burattini' rendendo così esplicito il connubio fra teatro di figura e teatro d'attore. L'esigenza di portare queste esperienze in piazza, a contatto con la gente, si fece urgente e da subito fu chiaro che il pubblico che meglio interagiva con questo tipo di rappresentazioni era quello dei bambini e dei ragazzi: il mondo dei più giovani rappresentava un referente nuovo, dinamico che fino a quel momento era stato preso poco in considerazione.

Nella Baracca cominciò ad emergere il senso di un teatro basato sulla relazione con il bambino: lo scopo era quello di riuscire a comunicare con i più piccoli in modo da coinvolgerli attivamente nella scena. La direzione scelta dalla compagnia fu quella di sperimentare linguaggi inediti, nati dalla commistione di diverse tradizioni sceniche quali il teatro d'animazione, di stampo capocomicale e di figura, ricorrendo all'utilizzo di ombre, luci e musiche per sollecitare lo sconfinato immaginario infantile ed adolescenziale. Lavorare *con* i bambini - e non *per* i bambini - è rimasta la prerogativa fondamentale di un'attività che ormai prosegue da quasi 30 anni.

Conoscere il proprio pubblico, creando un rapporto comunicativo a monte del momento spettacolare, diventa una priorità imprescindibile. Il bambino è parte costitutiva della rappresentazione, interagisce attivamente mutando le dinamiche di scena solo se si sente coinvolto, solo se sente di essere dentro alla storia.

E' evidente che la percezione del bambino è molto diversificata e muta a seconda della fascia d'età. La Baracca produce spettacoli che coinvolgono un pubblico compreso fra 0 e 18 anni, al quale si rivolge con mezzi comunicativi differenti. Anni di esperienze hanno insegnato che i referenti più piccoli necessitano di un rapporto visivo diretto che mantenga viva l'attenzione e l'immaginazione. E' il caso di rappresentazioni quali *Atomi* o *I colori dell'acqua*, pensate per il pubblico dei nidi d'infanzia e basate su una drammaturgia fatta di suoni, luci, immagini, dove la parola passa in secondo piano. La fascia più ampia del pubblico tuttavia è rappresentata dai bambini delle scuole materne ed elementari - fino a 8 anni - per i quali la comunicazione verte sulla favola e la rappresentazione prevede scelte artistiche originali, quali l'utilizzo di ombre, di sculture corporee e di musiche per le scene ad effetto. Pochi anni di differenza influiscono fortemente sulla percezione del bambino, ed è per questo che per la fascia d'età successiva, quella compresa fra i 9 e gli 11 anni, il mezzo comunicativo più appropriato è quello del racconto avventuroso che sembra coinvolgere maggiormente il bambino. Il destinatario più difficile è rappresentato dai ragazzi delle scuole medie, maggiormente inclini alla distrazione, per i quali si è ritenuto opportuno delimitare lo spazio ai 99 posti della sala B.

La Baracca propone due programmazioni - una per le scuole, l'altra per le famiglie - che prevedono una media di 200 spettacoli annuali.

Laboratori e attività formativa

Per far parte della compagnia un attore non necessita né di una formazione accademica né di una provenienza specifica; ciò che conta è l'esperienza accumulata nel teatro ragazzi, a contatto con i ragazzi. Anche attori provenienti da circuitazioni teatrali 'per adulti', insieme a musicisti e artisti di vario genere, hanno partecipato a spettacoli allestiti dalla Baracca, ma solo per periodi brevi. E' necessario infatti sperimentare il lavoro all'interno del gruppo, condividere le intenzioni e l'entusiasmo per un progetto teatrale originale che tuttora lo muove. Per questo molti componenti della compagnia attuale provengono direttamente dai laboratori che ogni anno il Teatro Testoni Ragazzi promuove al suo interno e all'interno delle scuole (ad esempio nel liceo scientifico Copernico). Alcuni di questi laboratori, tra l'altro, sono diventati progetti permanenti con sedi stabili. E' il caso del progetto "Laboratorio Icaro" che, avviato nella scuola media statale 'G. Simoni' di Medicina nell'anno scolastico 1983/84, è poi proseguito in modo continuativo fino a dare vita nel 2002 al 'magazzino verde', una sala teatrale di piccole dimensioni (99 posti) sita nel parco delle Mondine. Questa esperienza ha coinvolto fino ad oggi quasi tutti i ragazzi residenti a Medicina, nati dopo il 1971, cementando un metodo di lavoro che cerca di privilegiare l'incontro, i contatti e le relazioni interpersonali fra i ragazzi. Da diversi anni, sempre presso il parco delle Mondine, ha luogo il *Cantamaggio*: un'esperienza unica, vero e proprio progetto di teatro collettivo: nella forma di un laboratorio che si snoda in tre giorni successivi viene creata collettivamente una performance che ruota attorno ad un tema di rilevanza sociale e che viene presentata al pubblico nel pomeriggio del 1° maggio. Il 2004 è stata l'acqua il tema portante, con la sua importanza come elemento primario, il suo mito e le lotte politiche che la vedono sempre più protagonista: *Cantodacqua* è stata un'esperienza che ha coinvolto più di cento allievi dai 14 ai 40 anni che venivano dalla provincia di Bologna, da altre parti d'Italia e anche dalla Spagna e dal Belgio.

I laboratori teatrali del Teatro Testoni si rivolgono ad un pubblico di bambini, ragazzi, giovani, adulti, insegnanti ed educatori e richiedono una partecipazione attiva e costante in quanto basati sul training fisico. Il progetto per bambini e ragazzi all'interno del Testoni si chiama DA-LI-A-LA' e nasce dal principio di 'fare teatro' per comunicare e

raccontarsi partendo dal proprio modo di essere. Ai momenti di training teatrale si alternano giochi per conoscere meglio le potenzialità del proprio corpo, esercizi sull'ascolto e sull'attenzione verso se stessi e verso gli altri, giochi di fiducia e di interazione nello spazio e nel tempo, improvvisazioni teatrali. I laboratori hanno sempre un conduttore di riferimento, affiancato da membri dello staff degli attori della Baracca e sono divisi in cinque gruppi per fasce d'età che vanno da 5 a 17 anni. A seconda del gruppo, il numero di incontri varia da 6 a 12, con frequenza settimanale e durata di un'ora e mezza. Ogni laboratorio è indipendente e la divisione per età non implica un diverso livello di capacità. Tutti i laboratori portano ad una dimostrazione finale, con un procedimento molto simile a quello che viene utilizzato per la produzione degli spettacoli: si sceglie un tema di interesse comune e si lavora tutti insieme in quella direzione.

Per l'attore della Baracca i laboratori non finiscono mai. L'allestimento di un loro lavoro, infatti, parte sempre dal training degli attori che - dalla drammaturgia alla messa in scena - procedono con il metodo del work-in-progress e dell'improvvisazione e sono canalizzati solo parzialmente dalla regia. A mano a mano che le idee e le proposte degli attori si accumulano, il lavoro viene arricchito e perfezionato, fino a creare il prodotto finale. Il metodo non cambia per quanto riguarda il lavoro su di un testo preesistente (per citare solo due esempi di lavori di questo tipo, diventati poi fortunate produzioni tuttora in cartellone, ricordiamo *Il barone di Münchhausen* e *I Moschettieri!*) di cui si mantiene solo un senso generale da usare come punto di partenza. Il corpo dell'attore è tutto, anche elemento scenografico e musicale; l'essenzialità delle scenografie infatti porta all'uso frequente di sculture di corpi, effetti luminosi e musicali tra i quali spiccano le canzoni cantate dagli attori. E' un teatro di evocazione, implicito nella logica dello spazio scenico e radicalmente negli stessi mezzi di produzione che caratterizzano il settore, e l'evocazione richiede la partecipazione del pubblico, l'attenzione attiva alla creazione di eventi, oggetti e dinamiche invisibili, ma presenti in scena, un invito all'immaginazione.

2. IL GRUPPO LIBERO TEATRO

di Marta Bertini, Merita Bregu, Pamela Conti, Eleonora Megna, Luca Zannotti

Storia e configurazione della compagnia

Il Gruppo Libero Teatro è una compagnia di produzione che dal 1993 gestisce privatamente il Teatro San Martino, in via Oberdan 25 a Bologna. Si è costituito a Bologna nella primavera del 1968 intorno a specifici programmi di ricerca e di sperimentazione teatrale. L'occasione che ha favorito la costituzione del gruppo fondatore fu proprio il movimento storico e culturale del '68, periodo di rottura molto forte dal punto di vista della società, della cultura, del costume, ma anche rispetto a criteri di impostazione e di produzione teatrali. Uno dei fondatori del Gruppo Libero, tuttora presente all'interno del consiglio di amministrazione, è Renzo Morselli, attore e regista teatrale. Uno dei fondatori del gruppo, Arnaldo Picchi, è poi diventato studioso di teatro e attualmente è docente presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna.

Nonostante i suoi trentasei anni di attività, il gruppo ha mantenuto nel tempo la caratteristica originaria, quella dell'innovazione nell'ambito della ricerca teatrale; i presupposti sono rimasti sempre gli stessi, e cioè il lavoro sulla contemporaneità, sulla sperimentazione e sulla ricerca di nuovi linguaggi; gli unici cambiamenti intervenuti riguardano gli aspetti formali e i linguaggi espressivi degli spettacoli. Un cambiamento importante è stato la creazione, a metà degli anni '70, del settore relativo al teatro ragazzi.

Dal 1993, con l'avvio della gestione del Teatro San Martino, il Gruppo assume tutte le caratteristiche di centro di produzione, promozione, organizzazione e formazione teatrale, ospitando importanti formazioni di teatro di ricerca italiane e straniere, di danza contemporanea, di musica e di teatro per bambini e per ragazzi. L'apertura del Teatro San Martino ha coinciso con la realizzazione del progetto di un workshop internazionale di scrittura scenica al femminile, sostenuto finanziariamente dal programma europeo Caleidoscopio. Il gruppo ha cominciato a programmare rassegne di teatro di ricerca, teatro per ragazzi, musica e, nel 1998, ha aperto al pubblico anche il chiostro per le attività estive. Per la parte relativa al teatro ragazzi, il gruppo gestisce la programmazione, oltre che del Teatro San Martino, anche del Teatro Comunale Ebe Stignani di Imola. Storicamente il Gruppo Libero ha gestito altri spazi, ad esempio il Teatro Comunale di San Giovanni in Persiceto, il Teatro G. Borgatti di Cento, il Teatro Astra di Castel San Pietro e, dal 1985 al 1987, il Teatro La Soffitta di Bologna in alternanza con altri soggetti. Come compagnia di produzione, il gruppo affronta inoltre tournées che coprono l'intero territorio italiano.

Dal 1992 al 1997 il Gruppo Libero progetta e realizza corsi di formazione professionale con il Fondo Sociale Europeo e la Regione Emilia Romagna per Operatori teatrali in campo interculturale e per Promotori di Eventi Culturali. Dal 1994, inoltre, assume la direzione artistica di alcune manifestazioni estive bolognesi: "Piazza Verdi e dintorni" e "Sotto la stessa luna - Festa Interetnica". Nel 1998 inaugura, tra le iniziative bolognesi, il Festival d'estate "Le notti Bianche" al Chiostro di San Martino e il Festival di danza contemporanea NOSTraDEA.

Al momento della costituzione il gruppo era composto da una decina di persone. In questi trentacinque anni sono passati circa cinquecento tra attori, registi e scenografi. Attualmente è presente un nucleo stabile operativo per dodici mesi all'anno, composto da una decina di persone che hanno maturato esperienze nell'ambito teatrale; nell'arco dell'anno, a seconda delle attività e dei progetti produttivi speciali i collaboratori possono arrivare anche a quaranta o cinquanta.

Uno dei registi principali che lavorano all'interno del Gruppo Libero è Tanino de Rosa, che ha iniziato la sua carriera come attore e, in seguito, ha lavorato al fianco di Giancarlo Cobelli e di Silvio Panini. Lorianò della Rocca, un altro importante regista presente nel gruppo, è stato uno degli attori di Tadeusz Kantor dal 1980 al 1992. Angela Malfitano, invece, si è formata con Leo de Berardinis e più recentemente ha lavorato con Claudio Morganti, oltre che in spettacoli propri. Marco Rebecchi, l'attuale direttore artistico, è entrato nel Gruppo Libero nel 1992, dopo essersi diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica Antoniana di Bologna. Per la parte relativa al teatro ragazzi la responsabile artistica è Mariapia Papandrea, che proviene da un laboratorio di formazione interno al gruppo. Sul piano attoriale le provenienze sono diverse: vi sono attori che provengono da scuole di teatro, altri da laboratori della compagnia, altri da laboratori sulla commedia dell'arte e altri dalla danza.

Nella storia del Gruppo Libero si possono individuare tre diverse fasi artistiche: la prima sotto la guida di Arnaldo Picchi, la seconda sotto quella di Bianca Maria Pirazzoli (scomparsa nel 1998) che ha condiviso la gestione organizzativa con Giorgio Bulla. Dalla stagione '98/99 la direzione artistica è di Marco Rebecchi, che ha inaugurato un nuovo ciclo di gestione e un nuovo percorso artistico.

I rapporti con le strutture pubbliche e le altre realtà teatrali

Per molti anni il Gruppo Libero ha collaborato con l'Università di Bologna, in particolare con il Dipartimento di Musica e Spettacolo; dal 1995 al 2002 la maggior parte delle attività del Centro di promozione teatrale La Soffitta si sono svolte al Teatro San Martino. Dal 2003 c'è una collaborazione direttamente con Unibo Cultura, per l'organizzazione di alcuni eventi all'interno dell'Università come rassegne di musica e di poesia o letture in Aula Magna. Ultimamente il gruppo collabora anche con il Comune di Bologna per la realizzazione di alcuni progetti specifici, ad esempio "La città dei bambini" in Piazza San Francesco.

Per la danza contemporanea il rapporto con la compagnia di Nicola Laudati nasce con lo spettacolo *Dormitori silenziosi* per il Festival Danza Urbana, continua con la coproduzione de *La Muta* per la Biennale di Venezia 2002 e prosegue nel 2003 con il nuovo lavoro *HAMBRE*. Per l'arte visiva la collaborazione con l'Associazione ArtSpace di Gabriella Cardazzo (videoartista e critica d'arte) culmina con la produzione *Lir_Lear* (2003). Dal 2001, inoltre, il Gruppo Libero collabora con il Centro Internazionale della Voce diretto da Lino Britto nella realizzazione di concerti ed eventi culturali nella città di Bologna per la diffusione della musica vocale.

Nel 2003 il Gruppo Libero diventa socio fondatore dell'Associazione Culturale Teatri del Ring che raggruppa progetti e rassegne teatrali e si avvale del sostegno dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Bologna.

Il gruppo ha inoltre collaborato con le USL per la realizzazione di alcuni spettacoli, come ad esempio *Prove di alcool* (2002) di Lorianò della Rocca, che portava sulla scena l'ex alcolista Pietro Caburoso e la testimonianza della sua esperienza e del suo percorso. In questo tipo di progetti si trovano collaborazioni con le USL anche per discussioni che a volte precedono o seguono gli spettacoli. Negli anni '70, sotto la direzione artistica di Bianca Maria Pirazzoli, il Gruppo Libero ha inoltre portato il teatro nel carcere di Bologna e a Imola ha organizzato laboratori teatrali all'interno dell'ospedale psichiatrico. Dopo la scomparsa di Bianca Maria Pirazzoli, il gruppo non ha continuato ad approfondire questa linea; l'ultimo intervento sul disagio psichico è avvenuto nel 2001 a San Giovanni in Persiceto.

Configurazione giuridica e risorse finanziarie

Il Gruppo Libero è nato come associazione culturale e nel 1976, per darsi una struttura più solida e rendersi più visibile in rapporto alle istituzioni, si è trasformato in società cooperativa a responsabilità limitata (scrl). Questa mutazione ha però comportato un assetto societario un po' pesante sia dal punto di vista della gestione che in termini di costi.

L'associazione di categoria a cui il gruppo fa riferimento è l'AGIS ed in particolare l'associazione TEDARCO (Teatri d'Arte Contemporanea).

Rispetto allo spazio che gestisce, di proprietà della Parrocchia di San Martino il gruppo ha ottenuto per l'attività svolta una convenzione con il Comune di Bologna nel 1996, prorogata fino al 2000 e non più rinnovata. Attualmente i contributi provengono dal Ministero (esclusivamente sull'attività produttiva), dalla Regione e dalla Provincia. Hanno inoltre finanziamenti a progetti dagli enti locali come ad esempio il Quartiere Navile o il Comune di Bologna attraverso la manifestazione estiva "Viva Bologna".

Le attività culturali e artistiche

Uno dei campi di indagine fondamentali del Gruppo Libero è da anni la drammaturgia moderna e contemporanea. Le attività svolte fino ad oggi sono state: produzione di spettacoli, progetti di formazione, rassegne, ospitalità, festival, convegni, seminari, laboratori all'interno delle scuole e di altre strutture.

Dal 2000, senza abbandonare il lavoro sul palcoscenico, il Gruppo Libero ha sviluppato una nuova linea artistico-produttiva che nasce in rapporto ai luoghi e riesce a sfruttare le caratteristiche artistiche, storiche ed architettoniche della città. L'operazione di elaborazione drammaturgica è molto forte e singolare e fa perdere, poco a poco, allo spettatore ogni riferimento immergendolo in una realtà nuova. Lo scopo è far vivere agli spettatori ogni volta una piccola avventura.

Su questa nuova linea è stato avviato un ciclo di progetti produttivi itineranti nella città, sviluppato dal regista Tanino De Rosa: *Nei Deserti* (2001), percorso attraverso un deserto metropolitano nell'area industriale dismessa ex Minganti di Bologna; *Le notti bianche* (2002) che ambienta nel centro storico di Bologna l'omonimo romanzo di Fëdor Dostoevskij; *Appunti sul Navile*, spettacolo itinerante sulle rive del Canale Navile (2002-2003), in collaborazione con il Museo del Patrimonio Industriale di Bologna.

Il progetto *Nei Deserti* prevede l'utilizzo di spazi abbandonati, che ricominciano ad esistere nel momento in cui vengono attraversati e cantati. Gli oggetti e gli spazi di questa fabbrica, allontanati dalla loro funzione primaria, diventano misteriosi ed evocativi; diventano drammaturgia e contribuiscono a scrivere lo spettacolo, nel quale non viene raccontato nulla. Nessuna storia, nessun personaggio, nessun contesto; non c'è nemmeno un autore drammatico, né letterario. Le storie, le immagini, le azioni, gli oggetti raccolti sul territorio sono stati resi irriconoscibili, cercando di evitare ogni tentazione descrittiva, eliminando ogni forma di narrazione e di trama. *Appunti sul Navile* racconta la storia di una comunità attraverso una rappresentazione teatrale itinerante che percorre una zona simbolica del Quartiere Navile, a Bologna. Un percorso pensato per raccontare, sotto il profilo storico, economico e naturalistico, un'area importante nello sviluppo della città. Nello spettacolo, costruito come una sorta di visita guidata lungo un tratto del canale Navile, vengono rievocati tre episodi avvenuti in epoche diverse. Il primo, riguarda la guerra commerciale tra Bologna e Venezia nel '600, mentre il secondo intende ricordare gli avvenimenti che precedettero la battaglia di Porta Lame, nel 1944, durante la Resistenza partigiana. Per concludere, il terzo episodio ricostruisce uno dei più efferati delitti della "banda della Uno bianca" ai danni dei nomadi ospiti di un accampamento nei pressi del canale. *Le notti bianche* è una piccola avventura teatrale notturna nel cuore della città che fa scivolare il romanzo di Dostoevskij nel centro storico di Bologna. *Metropoli* è un progetto itinerante attraverso la città. La città diviene irreali, inventata, proprio nei luoghi più anonimi, di passaggio. Sono i cosiddetti "non-luoghi", spazi in cui la storia e l'identità individuale o collettiva sembrano essere sospese.

Il Gruppo Libero prosegue dal 1976 l'attività di teatro per ragazzi e propone, attraverso il Centro Teatro & Scuola, attività di educazione al linguaggio teatrale con rassegne e laboratori. Dal 1998 l'attività è diretta e organizzata da Mariapia Papandrea ed è parte integrante ed organica del progetto complessivo rappresentandone il contatto e il rapporto con le giovanissime generazioni, anche in collaborazione con le istituzioni del territorio. Tra aprile e giugno del 2002, per esempio, è stata organizzata, insieme al Settore Sicurezza Urbana del Comune di Bologna, nell'ambito delle iniziative per riqualificare e rivitalizzare il centro storico, la manifestazione "La città dei bambini", rivolta ai ragazzi, alle loro famiglie e alle scuole.

Il Gruppo Libero considera come una delle iniziative di maggior successo il Festival di danza contemporanea, costretto ad essere sospeso non per insuccesso dell'iniziativa ma per la non sostenibilità economica, che ha coinciso con il non rinnovo della convenzione da parte del Comune di Bologna. La sospensione del Festival è stata vissuta dal gruppo come un fallimento in quanto, nonostante l'investimento di sei anni di programmazione, non ha prodotto un interesse concreto nel sostegno da parte delle istituzioni. Il gruppo considera un fallimento anche la rassegna musicale invernale a causa della mancata risposta da parte del pubblico.

Metodologie di lavoro

A seconda delle diverse tipologie (teatro ragazzi; teatro di ricerca che a sua volta si suddivide in progetti itineranti e produzioni da palcoscenico), il gruppo ha metodologie specifiche.

Per quanto riguarda il teatro per ragazzi si è definita una metodologia basata su una continuità registica e una continuità del gruppo artistico. E' una metodologia che parte dai bisogni formativi (bisogni che non trovano accoglienza nell'iter scolastico) che si delineano nel rapporto con i ragazzi all'interno delle scuole e dei laboratori. Si sono individuate delle tematiche che hanno avuto uno sviluppo triennale; su quelle tematiche si è costituito il gruppo, che ha contribuito alla scrittura del testo e alla messa in scena dello spettacolo. L'ultimo triennio, concluso nel 2002, ha avuto come oggetto la scoperta: la scoperta della lettura, la scoperta dei sensi e la scoperta della propria fisicità. E' stata utilizzata questa metodologia anche nel nuovo progetto triennale, incentrato sul tema dell'identità di genere (maschile e femminile).

Ai progetti itineranti, invece, viene applicata una metodologia che prevede una continuità dal punto di vista registico e un procedimento fondamentale che è quello di lavorare su luoghi altri da quelli teatrali. Il regista Tanino de Rosa, a seconda del progetto, lavora in maniera differente sui luoghi: in certi casi utilizza la memoria storica di quel determinato luogo; in altri, invece, lo decontestualizza.

Il gruppo considera il lavoro di improvvisazione molto importante sia per il teatro ragazzi sia per quello di ricerca, perché è proprio l'improvvisazione a produrre i materiali artistici che poi il regista andrà a definire in una strutturazione più precisa. Il ruolo del regista all'interno della compagnia è fondamentale: non è solo quello di fornire le linee direttrici del lavoro, ma è anche quello di coordinare, di stimolare o 'frenare' gli attori.

I punti di partenza per quanto riguarda la creazione degli spettacoli possono essere diversi. Il gruppo spesso mette in scena testi già composti, che possono essere testi classici rivisti completamente o testi nuovi e in questi casi è sempre presente un interscambio tra attore, regista e scrittore. Altri testi vengono invece commissionati, e in questo caso si opera sul testo senza la presenza dello scrittore. Una diversa metodologia consiste nell'impostazione registica di un determinato testo e nella verifica del risultato finale con la presenza dell'autore, il quale può o meno accettare che il lavoro venga messo in scena.

L'impianto scenografico e scenotecnico del lavoro ha per la compagnia un'importanza fondamentale. Importante è inoltre l'utilizzo dello spazio in senso artistico e creativo. In certi casi è proprio lo spettacolo a prendere spunto e a trarre ispirazione dai luoghi, i quali diventano fondanti per il percorso creativo.

Conclusione

Il gruppo ritiene che il rapporto con il pubblico abbia una notevole importanza. A questo proposito, è stato interessante il nostro incontro con il regista Lorianò della Rocca, che ritiene che le reazioni, le critiche, le domande e i dubbi del pubblico possano influire nell'analisi sui suoi lavori che usualmente compie in seguito alla messa in scena. E' importante sapersi mettere in discussione, ma questo non significa adattarsi alle esigenze del pubblico, per meri discorsi economici o per il bisogno dell'artista di raggiungere il successo personale.

Negli ultimi quattro anni il Gruppo Libero ha potuto riscontrare una sostanziale crescita di pubblico e questo ha permesso una maggiore libertà per quanto concerne le linee progettuali. Grazie, quindi, ad un budget più cospicuo, il gruppo può portare avanti progetti importanti; da una parte, quindi, nutre grandi speranze, ma dall'altra convive con un generale senso di frustrazione per quanto riguarda il sostegno economico delle produzioni.

Le risposte degli enti pubblici non sono molto generose e gli interventi privati (gli sponsor) sono difficili da ottenere perché i privati non sono soliti intervenire su progetti culturali ai margini della commercializzazione e della visibilità; preferiscono sostenere teatri maggiormente visibili come l'Arena del Sole, il Duse e le Celebrazioni. Per il teatro San Martino, che ospita un centinaio di persone a spettacolo e che ha un tipo di programmazione di teatro contemporaneo e di ricerca, è difficile riuscire a coinvolgere uno sponsor privato. Sono riusciti ad ottenerlo sulle attività estive perché, oltre al teatro, la programmazione tocca anche la musica e la danza, ed essendo il chiostro più spazioso, il pubblico è più numeroso. I progetti produttivi speciali possono contare sul coinvolgimento di partner istituzionali, ma dipende di volta in volta dal singolo progetto.

Marco Rebecchi ammette che il budget è limitato e questo comporta delle scelte ben precise anche rispetto alla messa in scena; ad esempio, l'esiguo impianto scenografico è sicuramente una scelta stilistica, ma dipende soprattutto dalle scarse disponibilità economiche.

Circa la promozione, il gruppo ritiene molto importante ed efficace l'attività dell'ufficio stampa presente in sede: è forte la volontà di presentare un'immagine positiva, di essere visibili, dal momento che è limitata la visibilità a livello materiale. Tra l'altro, a causa di controversie di ordine estetico-morale con la curia ospitante il Teatro San Martino, il gruppo non possiede un'insegna esterna.

Il gruppo si dichiara aperto a stimoli provenienti da altri ambiti artistici (specialmente la danza e la musica) e all'arricchimento reciproco. Marco Rebecchi considera molto importante, per il proprio arricchimento artistico, l'incontro con lo scrittore Paolo Nori e con il musicista Emidio Clementi. Dichiarò inoltre che l'incontro con alcuni registi ha inciso profondamente sul percorso artistico del gruppo, ad esempio l'incontro con Tanino de Rosa ha aperto la strada all'attività itinerante, ora parte molto importante della loro produzione. Il gruppo tenta di evitare qualsiasi forma di dogmatismo e di chiusura, cercando collaborazioni con artisti vicini a tale pensiero. D'altronde si tratta di teatro sperimentale ed è la stessa concezione di tale teatro ad escludere la fissità.

Marco Rebecchi sostiene che ci vuole molto coraggio e un po' di follia per fare teatro oggi, perché non si può fare a meno del sostegno economico e politico. Purtroppo il sistema è ingessato, fermo su posizioni ormai datate e non c'è, da parte del sistema politico, la volontà di aumentare le risorse.

3. MANICOMICS

di Giulia Bongiorno, Maria Rita Campisi, Chiara Cosentino

Storia e attività

Il gruppo Manicomics Teatro nasce a Piacenza nel 1985 dall'incontro di alcuni amici provenienti dall'esperienza fallimentare con un gruppo amatoriale chiamato Messinscena. Nel 1999 si passa dall'originaria associazione culturale alla piccola società cooperativa a responsabilità limitata Manicomics Teatro, i cui soci sono Mauro Mezzani, Rolando Tarquini e Paolo Pisi.

La loro formazione è per certi aspetti simile e per altri complementare: Mezzani e Tarquini hanno il loro primo importante approccio con il teatro nel biennio 1988/90 presso la scuola di teatro del mimodramma del Teatro Arsenale di Milano, diretta da Marina Spreafico e Kuniaki Ida, e poi presso la scuola di circo di Versoio, in Svizzera, diretta dal clown Dimitri. Il loro percorso è stato inoltre segnato dall'incontro con altre importanti esperienze, come il Teatro Nucleo (per l'uso del teatro nelle terapie), Alessandro Marchetti e Antonio Fava (per la commedia dell'arte), Gabriella Ravazzi (per la voce, presso lo Stabile di Genova), e ancora Danio Manfredini, Giorgio Rossi, Yves Lebreton, Eugenio Barba, Yoshi Oida... Pisi inizia la propria esperienza in teatro nel 1996, seguendo un laboratorio teatrale condotto proprio da Manicomics e alla fine del secondo anno inizia a collaborarvi come tecnico del suono. Comincia così a creare spettacoli per bambini e intanto frequenta la Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e partecipa a diverse occasioni didattiche condotte da Teatro Nucleo, Kuniaki Ida e Antonio Fava. Le diverse esperienze formative dei tre componenti del gruppo convergono in una rielaborazione originale da parte dei tre componenti, volta ad una ricerca basata su semplici ed essenziali elementi – fra i quali non sempre predomina la parola – in un gioco di sottili equilibri tra tragico e comico, tra grottesco e poesia.

Dal 1985 Manicomics produce spettacoli che vengono rappresentati sia in Italia che all'estero. A questa attività affianca l'organizzazione di eventi che vanno dal Festival Internazionale "Lultimaprovincia" alla Rassegna Territoriale di Teatro della Scuola, in collaborazione con il Comune di Piacenza, la Provincia di Piacenza e la Regione Emilia Romagna.

Il gruppo lavora inoltre da diverso tempo nell'ambito sociale con realtà locali che si occupano di minori a rischio (coop. Eureka, coop. Il solco), di recupero e prevenzione della tossicodipendenza (ass. La ricerca del CEIS di Piacenza, Comunità di San Patrignano di Trento) e con un centro per patologie psichiatriche legate a problemi di tossicodipendenza (Centro Emmaus di Piacenza).

A livello economico la compagnia può contare sugli introiti della propria attività (vendita degli spettacoli, attività di laboratorio, corsi ed eventi sostenuti dagli enti locali) e sui contributi regionali. La compagnia gode infatti di sovvenzioni in base alla Legge Regionale 13/99, a cui si aggiungono contributi degli enti locali (Comune e Provincia) e della Fondazione bancaria di Piacenza e Vigevano per la realizzazione di eventi.

La collaborazione con altre compagnie è limitata a quella con l'Associazione Teatro Giovani ATG, per la conduzione di laboratori nelle scuole, sotto il coordinamento del CO.RA (comitato rassegne).

Manicomics ha la sua sede attuale in un locale composto da un ufficio amministrativo, uno spazio per laboratori e prove, uno spogliatoio e i servizi. Lo spazio è stato preso in affitto dal 1997. Prima di questa data, il lavoro si svolgeva presso uno spazio comunale condiviso con altri gruppi. L'unico problema evidenziato dai Manicomics durante il nostro incontro riguarda proprio lo spazio in quanto, allo stato attuale delle cose, la compagnia non può realizzare i propri spettacoli all'interno della sede perché è inappropriata a questo scopo.

All'interno della compagnia esiste una certa suddivisione di ruoli, anche se non si presenta in maniera rigida e schematica: in linea di massima si può affermare che la direzione artistica è affidata a Mauro Mezzani e a Rolando Tarquini, in un regime di massima collaborazione con gli altri attori, mentre Paolo Pisi si occupa principalmente dell'ambito amministrativo e organizzativo.

La compagnia gode dell'agibilità ENPALS e oggi il suo lavoro, a differenza che in passato, si svolge interamente in ambito professionale. Tutti i componenti sono occupati a tempo pieno.

Un Centro Teatrale Permanente

Manicomics ha stilato un documento programmatico di obiettivi concreti per la crescita prima dell'associazione, poi della cooperativa, sia dal punto di vista strutturale sia da quello dei contenuti. Con la compilazione di tale documento Manicomics vuole proporsi come elemento attivo di trasformazione nel contesto cittadino. Gli autori sono convinti che la logica di funzionamento di un omogeneo e coerente microsistema culturale cittadino, e non solo cittadino, debba basarsi da un lato su un rapporto dialettico tra istituzione pubblica e privata, e dall'altro su una continua e costante lettura della realtà, al fine di dar vita a eventi culturali che siano realmente riflessione ed espressione del complesso sistema sociale in cui si inseriscono. Lo scopo di tale programma è innanzitutto la creazione di un *Centro Permanente di Creazione e Organizzazione Teatrale e Culturale* atto a soddisfare gli interessi specifici di Manicomics Teatro, ma

anche adatto alla concretizzazione di esperienze e progetti locali di valenza culturale, sia privati che pubblici. Gli attributi di questo *Centro* dovrebbero essere:

1. una *casa del teatro*: uno spazio vivo, di intervento diretto sulla propria realtà, in vista di una distribuzione-produzione indipendente; un luogo polivalente, aperto in particolar modo alle giovani generazioni, dove sperimentare e investigare un diverso rapporto con il pubblico;

2. la *sperimentazione*: in Piacenza e provincia sono presenti almeno una dozzina di gruppi teatrali, tra professionali, semiprofessionali ed amatoriali; il Centro dovrebbe proporsi come punto di riferimento per tale “sottobosco” di iniziative, fornendo lo spazio (nell’ambito del possibile) e l’esperienza organizzativa. A questo proposito, dal 1987 Manicomics Teatro organizza, in collaborazione con il Comune di Pontenure, nei mesi di marzo e maggio, la rassegna Effetti Collaterali che raccoglie gruppi teatrali locali;

3. l’*ambito europeo*: grazie alla sua intensa attività all’estero, Manicomics Teatro si colloca all’interno di una rete informale di centri situati sul territorio europeo, il che gli ha permesso di proporre nel 1994 un progetto su “teatro e pedagogia” con altri dieci partner internazionali all’Unione Europea nell’ambito del Programma Caleidoscopio;

4. l’attività di *laboratorio*: Manicomics lavora da diversi anni con attività di laboratorio rivolte principalmente in due direzioni. La prima riguarda le scuole elementari, medie e superiori, dove le linee guida seguite sono principalmente l’utilizzo del linguaggio del corpo e la creazione di un canovaccio teatrale scaturito direttamente dai ragazzi partecipanti, su temi coinvolgenti ed interessanti per la fascia di età adolescenziale quali il disagio, l’instabilità, l’amore, la violenza, il sesso, la droga... Nel 1992 è nato il progetto Teatro-Scuola e oggi esistono laboratori permanenti presso gli Istituti Superiori. La seconda direzione è verso gli adulti, attori e non attori, per trasmettere diversi tipi di linguaggi e di esperienze teatrali:

5. attività di *organizzazione* festival, rassegne ed eventi: si ritiene indispensabile una sorta di “cartellone” che nasca dalle attività del Centro, dagli interventi e dalla collaborazione su progetti. A questo proposito Manicomics organizza dal 1991 il Festival di Teatro *Lultimaprovincia* in collaborazione con il Comune di Piacenza e altri Comuni limitrofi e con l’importante appoggio della Regione Emilia Romagna. Il festival è attraversato da un “filo rosso”: il programma infatti contiene cabaret, teatro comico, di movimento o di strada, ma è importante che il linguaggio teatrale scelto sia in grado di ottenere un effetto di comunicazione globale tra differenti tipi di culture e che sia in grado di superare le barriere linguistiche e culturali. Dal 1998 organizza inoltre la rassegna territoriale di teatro nella scuola *Limitroffe*, con l’appoggio dell’Assessorato Servizi alla Formazione del Comune di Piacenza e la collaborazione del CO.RA.;

6. attività di *creazione drammatica*: ha come obiettivo la preparazione di spettacoli concepiti come risultato di un programma di ricerca sull’arte dell’attore.

Le iniziative di maggior successo di Manicomics sono state i laboratori e il festival *Lultimaprovincia*.

Percorsi e metodologie di lavoro

Nella realizzazione degli spettacoli vi sono fasi e procedure ricorrenti, che si possono riscontrare sia nel lavoro della compagnia sia nella attività laboratoriale nelle scuole:

- 1) messa a fuoco degli argomenti e degli stimoli artistici provenienti da ogni componente;
- 2) proposta del tema da parte di un componente della compagnia;
- 3) valutazione della proposta da parte del gruppo;
- 4) ricerca di materiali letterari e iconografici;
- 5) stesura del testo e delle azioni sceniche;
- 6) ricerca di collaboratori per scenografie, illuminotecnica, costumistica e musiche;
- 7) messa in scena;
- 8) ricerca del mercato e della distribuzione.

La ricerca del mercato viene messa come ultima tappa anche se in realtà dovrebbe essere presa in considerazione prima della messa in scena. Purtroppo, però, tutto ciò che riguarda il marketing risulta essere un ambito ‘zoppicante’ nella struttura di Manicomics. Per esempio, si registra una difficoltà a lavorare sugli aspetti promozionali in quanto manca la figura di un addetto stampa che possa seguire l’immagine della compagnia. Questa mancanza è dovuta in parte anche a fattori economici. Il budget è sempre un elemento limitante oltre che limitato. Da un po’ di tempo è attiva almeno una mailing-list che rappresenta un importante canale di comunicazione.

Le regie sono di norma collettive. Solo ultimamente il gruppo ha deciso di identificare una figura di responsabile della messa in scena che rielabori tutte le idee di ogni componente del gruppo in un unico atto compositivo.

L’unico lavoro su un testo già esistente è *Brutta canaglia la solitudine* del 1999, in collaborazione con il Teatro Sunil, dove testo e regia erano di Daniele Finzi Pasca, collaboratore del Cirque du Soleil.

I componenti del gruppo sono legati alla loro formazione attorale. Forte è il legame con la scuola di Dimitri, di Jacques Lecoq, Yves Lebreton ed Eugenio Barba. Ma in definitiva non vi sono modelli vincolanti. Ciascuno tende a sintetizzare le idee dei propri maestri per creare un percorso creativo autonomo, perfino inglobando le comiche degli anni ’20/30 di Laurel e Hardy o i film degli anni ’70 di Jacques Tati.

Il genere di teatro di Manicomics si può definire comico, tragicomico, “clownesco”: un teatro fatto di corpi e di azioni, di musica e di movimento, di comicità e di grottesco, di strutture e di improvvisazione.

Gli ostacoli che Mauro Mozzani individua per lo sviluppo del lavoro teatrale sono i seguenti:

- 1) mancanza di una legge precisa sul teatro;
- 2) esistenza di circuiti "oligarchici" chiusi al loro interno;
- 3) presenza sempre maggiore di personaggi televisivi, che rispecchia la crisi attuale del teatro che ha bisogno del nome noto per incrementare gli introiti;
- 4) scarso sostegno da parte delle istituzioni bancarie (soprattutto all'inizio dell'attività è difficile ottenere dei crediti);
- 5) scarsa capacità degli amministratori pubblici e pregiudizi culturali da parte di alcune istituzioni.

4. TEATRO DEL LEMMING

di Roberta Casetta, Nadia Gabriele, Corradina Grande,
Viviana Miele, Barbara Rossi, Sabina Vaccaro

La storia

Dall'incontro di Massimo Munaro con Martino Ferrari nasce nel 1987 a Rovigo la compagnia "Teatro del Lemming". Gli interessi e le attitudini dei due fondatori sono differenti, ma complementari: Munaro è musicista (suona il violoncello e il pianoforte) e compositore, ama la letteratura e la poesia; compie i primi passi in ambito teatrale alla scuola di Arnoldo Foà a Padova e in seguito collabora con la compagnia amatoriale di indirizzo sperimentale "Proposta per un teatro collettivo" di Arquà Polesine. A questo si aggiunge la sua esperienza di erborista che gli tornerà molto utile nei suoi lavori teatrali. Ferrari, invece, ha conoscenze più orientate alla scenografia (figlio di Gabris Ferrari, scenografo e regista), ha interessi per le scienze e l'archeologia. A loro si aggiunge Fiorella Tommasini, anch'essa fuoriuscita dallo stesso laboratorio, che diverrà un punto cardine del gruppo e, assieme ad Antonia Bertagnon (proveniente da un'altra compagnia amatoriale di Arquà Polesine), accompagnerà il lavoro del Lemming fino ad oggi.

La compagnia si configura come associazione culturale ed è regolata internamente da un proprio statuto.

Attualmente le attività del gruppo si svolgono in due sedi, entrambe a Rovigo: lo Spazio Lemming, che contiene sala prove, spazio teatrale e foresteria, e l'ufficio amministrativo nella storica Torre Pighin. La prima sala è in affitto, la seconda è in comodato dal Comune di Rovigo.

Molti spettacoli della compagnia avvengono fuori dello Spazio Lemming ed "entrano" in spazi tradizionalmente concepiti come teatrali e in altri che diventano teatro nel momento in cui avviene l'evento.

Dopo la scomparsa di Ferrari, avvenuta in seguito ad un incidente aereo nel 1993, il gruppo degli esordi ha continuato la sua ricerca sotto la guida di Massimo Munaro il quale, oltre ad essere rimasto il solo regista del gruppo (precedentemente la regia era firmata da entrambi), è presidente dell'associazione culturale e responsabile degli aspetti economici ed organizzativi. Nelle sue mansioni è coadiuvato da Franco Quadrelli e Chiara Sartori, che si occupano dell'amministrazione e della distribuzione degli spettacoli.

Gli attori del Teatro del Lemming attualmente sono Antonia Bertagnon, Fiorella Tommasini, Veronica Mulotti e Franco Cecchetto, che da anni collaborano col gruppo. A questi se ne sono aggiunti altri, conosciuti attraverso laboratori organizzati dalla compagnia stessa. È il caso di Elena Manfredi, Marco Cantori, Salvo Lo Presti, Roberta Zanardo e Luca Brinchi. Tutti i membri hanno ruoli definiti all'interno del gruppo, ma ognuno deve conoscere tutti gli aspetti basilari del lavoro teatrale (saper montare le scene, compilare un borderò...).

Nonostante la professionalità, che richiede un impegno costante e giornaliero, il Lemming ha difficoltà a sostenersi con il proprio lavoro. "Fare l'attore è una scelta etica. – queste le parole di Munaro a proposito del fare teatro oggi – Il teatro è marginale rispetto all'industria culturale, ha più costi che profitti, non può più raggiungere le masse come è stato al tempo della *polis* greca o come si è creduto possibile con Strehler".

Il Lemming può contare ogni anno su un finanziamento statale a cui si aggiungono gli introiti provenienti da laboratori e stages e dalla vendita degli spettacoli. Dal 2000 il gruppo non ha più potuto contare sul finanziamento del Comune, che fino a quell'anno sosteneva le attività di produzione spettacoli e il festival "Opera Prima". Il festival "Opera Prima" nasce nel 1994 per iniziativa di Massimo Munaro. Si propone di dare visibilità ai gruppi che per la prima volta propongono al pubblico i loro lavori teatrali (di qui il nome). Con il passare delle edizioni il progetto si evolve e iniziano ad essere presentate anche opere di artisti già conosciuti in Italia, in particolare della generazione degli anni '90, perdendo quindi la finalità iniziale di essere un "campo di prova" per i gruppi della ricerca emergenti. L'iniziativa è sempre stata finanziata dallo Stato, dal Comune e dalla Regione. Nel 2002, però, "Opera Prima" è costretta a chiudere i battenti soprattutto a causa della cessazione del sostegno prima comunale e poi regionale. Dal 2002 prende il via un altro festival chiamato "Punti di Fuga".

Numerosi sono i rapporti con altri artisti italiani della ricerca, tra cui Motus, Teatrino Clandestino, Masque Teatro, Roberto Latini, Ascanio Celestini, venuti a contatto col Lemming soprattutto grazie alla loro partecipazione al festival

“Opera Prima”. Il Teatro del Lemming ha poi contatti con le istituzioni, con i Centri teatrali della ricerca e con l’E.T.I.: rapporti non sempre immuni da contrasti.

Imparare per sottrazione

“Per molti anni ho pensato al mio percorso come percorso che recupera nel solco del proprio passato, per quanto rimosso, percorso che poi lascerà un’eredità a quelli che verranno. Riconoscere un contatto con questa eredità, con i propri antenati, solitario e senza origini. Ho pensato alla mia generazione come ad una generazione senza padri. Con il tempo ho capito poi che chiunque agisca nel teatro, così come nella vita, in realtà porta avanti un, è forse il compito della maturità” (Munaro).

Le esperienze di formazione teatrale sono sostanzialmente autodidatte, anche se Munaro ha cominciato alla scuola di Arnoldo Foà. A lui è sempre mancato un maestro, un punto di riferimento. La sua è stata una formazione “in negativo” nel senso della esclusione di tecniche acquisite.

Il regista è, nell’accezione del Lemming, colui che ha il compito di portare gli attori ad essere in grado di condurre il pubblico altrove, in un luogo fuori della realtà. Per realizzare i suoi spettacoli, Munaro parte da testi, o meglio da strutture che possono essere un’opera narrativa, una poesia... e in esse inserisce le tematiche che intende sviluppare ed approfondire. Alle parole si aggiungono, non come sfondo ma come elemento di base, le musiche, di cui molte composte dal regista stesso, e per alcuni anni anche le coreografie realizzate da Thierry Parmentier.

Per quanto riguarda l’aspetto scenografico e scenotecnico, si sono verificati dei cambiamenti strutturali dopo la morte di Ferrari: l’impianto scenografico perde infatti importanza mentre ne acquista lo spazio architettonico che inevitabilmente condiziona lo spettacolo e allo stesso tempo ne viene condizionato. La natura dello spazio teatrale determina ciò che viene agito al suo interno. Anche per questa ragione Munaro segue tutte le repliche per reinventare lo spettacolo a seconda dello spazio. Le ‘repliche’ quindi sono diverse non solo perché cambia il pubblico ma anche perché cambiano sempre gli spazi; e per questo si tratta di eventi irripetibili.

Gli oggetti usati in scena costituiscono un vero e proprio formulario. Ci sono elementi ricorrenti in diversi spettacoli: il latte, il miele, lo specchio, che hanno una forte valenza simbolica.

Esiste poi un particolare metodo di lavoro con l’attore, basato sul training quotidiano e su un lavoro sui cinque sensi. Per raggiungere un determinato risultato artistico, però, si passa attraverso percorsi diversi: la tecnica è vincolata al tipo di poetica. In tutti i lavori, inoltre, l’attore deve seguire una partitura molto rigida, che è codificata fin quasi ad arrivare a comprendere ogni variazione possibile. Siccome ogni spettatore reagisce in maniera diversa agli stimoli dati dallo spettacolo, l’attore deve essere in grado di adeguarsi ad ogni evenienza e ad ogni reazione possibile.

Per un teatro dello spettatore

Il teatro deve riformulare il suo significato linguistico e politico, diversificando la sua funzione rispetto a quella assolta dai moderni mezzi di comunicazione; bisogna abbandonare l’idea di teatro di poltrona, che presuppone una visione frontale dello spettacolo e una condizione di passività da parte dello spettatore: sono questi gli assunti dai quali parte la riflessione di Munaro. Gli spettacoli del Lemming, infatti, vogliono mettere in discussione la comodità e la sicurezza del pubblico. È l’abitudine alla passività che rende provocatorio questo teatro che, al contrario, è nei fatti un teatro della disponibilità, dell’apertura e del confronto.

Dal momento che non può incontrare le masse, il teatro deve essere un evento di condivisione che tocca le persone e deve approdare ad una funzione comunicativa basata sull’interazione tra attori e spettatori. Deve perciò riformulare la necessità della presenza e diventare il luogo in cui attori e spettatori si incontrano in un tempo e in uno spazio comuni.

Lo spettatore diviene “preda” dell’attore che lo seduce e lo conduce altrove. Viene travolto fino a farsi convincere a condividere l’esperienza della scena. La stupefazione e la magia che il teatro è in grado di creare vengono conseguite non attraverso la spettacolarità ma combattendo le abitudini del pubblico.

In alcuni spettacoli viene chiesto allo spettatore di spogliarsi prima di essere introdotto nello spazio della rappresentazione (togliersi le scarpe e altri eventuali oggetti superflui come orologi, borse...), di rinunciare a quanto è “di troppo” rispetto al rapporto con il teatro. Il viaggio dello spettatore diventa un percorso attraverso diverse forme del coinvolgimento teatrale, che può avere un grado d’intensità variabile, dipendente dal desiderio e dal coraggio di mettersi in gioco e di rischiare.

La suggestione delle immagini sceniche spesso prevale sulla narrazione. L’espressività non è solo verbale, ma è basata sulla molteplicità dei diversi codici, capaci di smuovere la curiosità del pubblico. Non a caso si fa ricorso all’uso della musica, che ha il compito di penetrare e destabilizzare gli animi. L’evento spettacolare deve emozionare, spaventare, far soffrire e far gioire. “Non ci preoccupiamo degli spettatori. Ce ne occupiamo, dice Munaro. Il teatro, infatti, deve fare appello ai sensi più che alla ragione. Deve far leva sul coinvolgimento della totalità dei sensi dello spettatore, forzando via via quest’ultimo ad una presa di coscienza della propria individualità.

È così che il teatro diventa il luogo della sincerità, dell’autenticità, il regno che ci fa capire e ci rende consapevoli delle possibilità della vita.

Da ricordare sono i laboratori tenuti da Massimo Munaro: alcuni sono destinati prevalentemente ai cittadini di Rovigo e provincia, ma altri, come quello che si è tenuto due anni fa, sono aperti a ragazzi di tutta Italia selezionati tramite provini.

Negli ultimi sette anni il gruppo ha messo in atto una ricerca volta alla ridefinizione stessa dello statuto del Teatro. Questa ricerca ha partorito una Tetralogia (quattro lavori collegati da un unico sviluppo tematico e progettuale) sul Mito e lo Spettatore:

1997: *Edipo. Una tragedia dei sensi*. In questo spettacolo, per uno spettatore unico, vi è uno scambio di ruoli tra attore e spettatore per cui quest'ultimo non è destinato solo ad assistere allo spettacolo ma ne diventa il protagonista. All'inizio lo spettatore si trova in una semioscurità corrispondente al suo essere all'oscuro di ciò che gli succederà; una guida femminile lo accompagna di fronte ad un attore bendato, che è insieme Tiresia ed il padre, il quale dopo aver recitato in dialetto veneto un compianto sulla sorte di Edipo, verso lo spettatore, con il fiato che ha il sapore di grappa e toccandogli il viso, gli trasferisce la propria cecità bendandolo. È questa cecità che provoca la dilatazione di tutti i sensi dello spettatore-attore. Gli attori intervengono su di lui inducendolo o guidandolo a compiere le azioni previste dal copione; gli interpreti devono, però, adeguare le proprie azioni in base alle sue reazioni con un margine di imprevisto, e quindi di improvvisazione, che riguarda tanto loro quanto lo spettatore.

1998: *Dioniso. Tragedia del teatro*. Nove spettatori (cinque uomini e quattro donne), entrando, sono messi di fronte ad un *tableau vivant* che rappresenta la scena del mito (il gruppo su un grande letto rosso). L'illuminazione è naturale con molte candele accese sul palcoscenico. Gli spettatori vengono fatti sedere sulla prima fila della platea del teatro. Tutti loro rappresentano Penteo, la cui ambizione sarebbe di vedere senza essere visto, prototipo dello spettatore moderno. Le attrici-baccanti catturano ciascuna lo sguardo dello spettatore che hanno di fronte, ognuna prende la sua mano e se la porta sul viso, poi si fa da lui percuotere le guance e lo accompagna sulla scena attraverso una danza/rituale di iniziazione durante la quale si consumano anche alcuni alimenti che hanno valore simbolico (latte, miele, vino e acqua). Lo spettatore è preda della seduzione dell'attore. Durante un momento orgiastico, che è parodia della scena iniziale, crolla sul pubblico la testa di una statua (Dioniso/Penteo) e gli attori fuggono in platea lasciando soli gli spettatori e applaudendoli mentre si chiude il sipario. Il "patto sociale" (io guardo-tu reciti) non viene solo ribaltato ma soppresso denunciando la sua fragilità e convenzione.

1999: *Amore e Psiche. Una favola per due spettatori*. Ritorna il tema della visione. Alla base della storia apuleiana c'è appunto il divieto fatto a Psiche di vedere Amore. Ad attendere all'ingresso i due spettatori, un uomo e una donna, è Afrodite che li introduce ad una cerimonia nuziale che è al contempo cerimonia funebre. Quando gli spettatori entrano nella stanza del banchetto vengono lasciati soli e a loro sta la scelta di mangiare, di parlare tra loro o altro. Segue l'incontro con Eros: nel buio gli spettatori vengono abbracciati da due attori, che poi rivolgono loro il monito di interdizione della visione dell'amante, pena la fine dell'unione. Gli spettatori si ritrovano da soli nel buio, quando appare loro una fessura luminosa. Le fasi successive dello spettacolo prevedono la loro separazione, corrispondente alla cacciata di Psiche dal palazzo di Amore. Ogni spettatore conoscerà tre figure diverse in sequenza. Nel finale le due coppie, quella degli spettatori e quella degli attori, si riuniscono in una cerimonia nuziale (con profumo di fiori, poesie e musiche). La scelta di assistere è consapevole scelta d'amore, così come lo era quella di Psiche verso Amore.

2000: *Odisseo. Viaggio nel teatro*. Questo spettacolo, diversamente dagli altri, prevede un numero più ampio di spettatori, dai cinquanta ai cento. L'itinerario di Odisseo avviene seguendo tutti gli spazi del teatro (il debutto è stato al Teatro Sociale di Rovigo): le scale, il foyer, il loggione, il ridotto, i camerini, il sottopalco. Lo spettatore, però, non può essere in tutti gli spazi e vedere tutti gli episodi: egli ha, perciò, una visione parziale, così per ognuno il viaggio/spettacolo è qualcosa di diverso.

A questi lavori sono seguite due post-fazioni: *A Colono* e *L'Odissea dei bambini*.

A partire da Edipo (che è stato replicato per 3500 volte) Munaro e Quadrelli presentano il lavoro in un libretto che contiene anche le prime recensioni della critica sullo spettacolo. Il libretto viene inviato nei vari teatri in Italia e ai festival che decideranno se acquistare lo spettacolo. La tetralogia, infatti, nonostante le grandi difficoltà di promozione e distribuzione, viene presentata in tutta Italia. Questi spettacoli vengono definiti da Munaro "lusso giustificato" poiché i teatri li accettano nonostante il numero ridottissimo di spettatori per ogni rappresentazione.

Inferno fino a diciassette è lo spettacolo attuale, che abbiamo potuto vedere.

Si entra uno per volta, la porta si chiude alle spalle dello spettatore sbattendo forte, è buio e si sente un cane abbaiare ferocemente. È così che inizia il viaggio delle anime nel regno dei morti, del sogno e dell'inconscio, in cui gli attori del Lemming ci hanno condotto. L'inferno non prevede la possibilità di essere abitato da viventi, così per gli spettatori non c'è un luogo dove stare, non c'è una collocazione precisa, sono solo estranei di passaggio, testimoni però dello sprofondamento demoniaco degli attori-dannati, che non è altro che lo specchio dello sprofondamento di ciascun individuo. Ci si ritrova in uno spazio metamorfico, in costante movimento e trasformazione, che costringe a continue diverse visioni, a nuovi attraversamenti.

All'interno di questo progetto, di cui *Inferno fino a diciassette* è solo la prima parte, è prevista la completa riscrittura scenica dei 34 canti danteschi con lo scopo di ripensarne l'architettura per ricollocarla nel nostro tempo e porre l'accento su domande basilari riguardo al presente e le nostre azioni. L'*Inferno* si costituisce come un regno psicologico di adesso (senza tempo, eternamente, adesso), non come un regno escatologico di poi.

Nell'ambito di questa riscrittura troviamo molte poesie e musiche di diversi poeti e compositori che hanno contribuito a questo progetto: "Nessuno si è accorto che ero morto" di Marco Munaro, "... non temer di venir qua entro" di Schnittke; "La giostra" di Karl Marx e Guido Gozzano, "Il Monologo di Non so" di Mariangela Gualtieri, "Le Arpie" di Fernando Pessoa, "Le ceneri di Gramsci" di Pier Paolo Pasolini...

I lavori del Lemming insistono su un'idea "forte" del teatro. L'idea, innanzi tutto, che il compito del teatro non sia, semplicemente, quello di raccontare delle storie. Oggi più che mai, per Munaro, il teatro deve ritornare alla sua fonte originaria che è quella del Mito. Mito che però non è una semplice storia: seppure non ha mai avuto luogo esso è sempre in atto in ciascuno di noi. In altre parole questi racconti ci precedono e sono fondatori della nostra stessa natura. Le storie di Edipo, di Dioniso e Penteo, di Amore e Psiche, di Odisseo, per esempio, sono ancora presenti, anche se silenti, vive in ciascuno di noi.

noi che oggi non abbiamo più bisogno di attraversare il mondo per conoscerlo
(condizione che per Heidegger era la condizione umana)
poiché il mondo sembra poter precipitare tutto intero dentro le nostre case attraverso televisioni, telefoni, fax, internet...

noi che come monaci-senza-dio passiamo la vita arroccati nei nostri eremi solitari
da cui spiamo il mondo attraverso le nostre illusorie finestre
- déi noi stessi - déi ridotti a guardoni -
possiamo dominare il mondo
all'unica satanica condizione di rinunciare ad esso

noi abbiamo bisogno di un Teatro che ci riporti alla nuda verità della nostra condizione
alla nostra corporeità
e non solo a quella di attori da osservare - come sempre - lontani ed estranei

abbiamo bisogno di un Teatro che si opponga alla finzionalità del mondo
e che a questa maschera spettacolare che chiamiamo realtà
a questa realtà fatta di Finzione
opponga finzioni che siano in grado di restituirci Realtà.

La sopravvivenza della specie

I lemming sono piccoli roditori che vivono in Scandinavia, proliferano in massa. Una suggestiva leggenda racconta che non avendo cibo per i piccoli, gli adulti si gettino dalle scogliere verso l'Atlantico; la maggioranza muore e i sopravvissuti arrivano nei Paesi Bassi.

La scelta di Munaro e Ferrari di questo nome per la loro compagnia non è un appello al suicidio, ma l'idea che il teatro debba conservare una dimensione emotiva, viscerale e carnale. Il teatro dovrebbe seguire l'istinto fino alle estreme conseguenze, come l'animale che raggiunge la morte seguendo l'istinto di sopravvivenza della specie.

È questa la sfida del Lemming a un teatro che oggi appare freddo, cerebrale, cognitivo, commerciale.

5. H.O.P. ALTROVE

di Paolo Baietta, Elena Cancilla, Francesca Colacabro, Francesca Labarile, Jacopo Lanteri

Parleremo di una delle più giovani e interessanti realtà teatrali genovesi. L'H.O.P. Altrove. Uno spazio cultural-teatrale situato nel cuore della più vecchia Genova, nel palazzo rinascimentale dei Pattinati ubicato in Piazzetta Cambiaso. Un esercizio teatrale agli esordi del suo percorso artistico, inaugurato solo nello scorso novembre, con una prima ma densa stagione teatrale che si concluderà in giugno. Per questo, più che concentrarci sulle attività dell'H.O.P. svolte finora, ci sembra ovvio soffermarci sul faticoso percorso di realizzazione di questa struttura (durato ben 16 anni), sulla sua affascinante struttura e sulla formazione artistica e professionale del suo unico fondatore che, per tanti anni, ha tenacemente creduto in questo progetto, Mario Jorio che, con grande disponibilità, ci ha raccontato com'è andata...

La storia dell' H.O.P. Altrove

Il teatro H.O.P. Altrove nasce e prende vita pian piano, visti i suoi lunghi e tortuosi sedici anni di lavori prima dell'inaugurazione; nel Palazzo Fattinatti-Cambiaso in piazzetta Cambiaso, "tra la suggestione degli antichi *carrugi*, tra gli storici palazzi di Strada Nuova, la Cattedrale di San Lorenzo e il Porto Antico". Uno spazio innovativo, "multi-

indisciplinato” come lo definirebbe Mario Jorio suo fondatore, che si insinua nel cuore della Genova più antica. Luogo insolito per un teatro, il palazzo Fattinati-Cambiaso è impreziosito da una loggia tardo-cinquecentesca, che se per un verso dà eleganza e prestigio all’edificio, dall’altro è stata una delle cause principali del protrarsi dei lavori, anche se non l’unica. Partiamo dal principio.

Alla soglia dei quarant’anni Mario Jorio esercita la sua professione con altri quattordici gruppi comprendenti attori, musicisti, ballerini, restauratori, architetti e altro, all’interno di un’ala dell’ex Ospedale psichiatrico di Quarto, da questi occupata e adibita a teatro. All’incirca nel 1986 un provvedimento del Comune ordina di sgomberare gli spazi ex manicomiali, ma Jorio vuole proseguire nel suo progetto e, a differenza di altri suoi colleghi, accetta con un piccolo compromesso: in cambio vuole che gli sia offerta un’altra struttura in cui poter continuare la sua attività. Dopo aver visionato più palazzi dall’archivio comunale, rimane colpito da quella che lui stesso definì “una casa per topi”.

Il 3 novembre 1987 viene dato a Jorio il verbale di consegna dell’immobile, e questa è una data ormai storica nel percorso dell’H.O.P., poiché da quel momento si susseguono tanti intoppi che hanno messo a dura prova l’esito finale. Solo per avere la convenzione di venticinque anni dal Comune passano tre anni di attesa, nei quali Jorio deve reinventare gli spazi interni dell’edificio, predestinato già a sala cinematografica, e trovare interamente i fondi per farlo.

Nel 1991 avviene quella che sembra la prima svolta: “qualcuno” dell’amministrazione comunale si rende conto che forse il progetto è più importante rispetto a quanto era stato considerato e nel 1992 il progetto passa sotto il programma di finanziamento per le Celebrazioni Colombiane, un’iniziativa del Comune di Genova per i 500 anni dalla scoperta dell’America di Cristoforo Colombo. Dal progetto per la ristrutturazione Jorio viene quindi esonerato con la prospettiva di rendergli l’edificio interamente finito (“perfino con i cucchiaini del caffè”) il 15 maggio ’92. Ma il perito del Comune, dovendo valutare la loggia del ’500, tutelata dalla Sovrintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, stanziava solamente 60 milioni di lire che per il restauro non bastano. Passano così altri due anni, in cui Jorio riesce a trovare nuovi fondi per il restauro della loggia, ma dopo tre mesi arriva il Comune che impone di sospendere i lavori per rifare la gara d’appalto della ditta per il restauro. Passano un altro anno e tre mesi e il restauro degli affreschi è lasciato a metà...

Finalmente nel ’97 la loggia è ultimata, ma non altrettanto il teatro. Naturalmente sono di nuovo finiti i finanziamenti e la lunga odissea continua. Ormai stremato dalla lunga serie di impedimenti e dagli anni che continuano a passare, Jorio si vede costretto ad accettare così com’è il suo spazio. Mancano ancora tutti gli impianti e le luci, anche se ciò non rispetta gli accordi iniziali, ma Jorio non demorde. Tra tutte queste vicende Genova è attraversata da cinque giunte comunali differenti, ognuna delle quali propone una convenzione diversa a Jorio, finché l’attuale sindaco della città, circa cinque anni fa, propone una nuova convenzione in cui si richiede una compartecipazione dello stesso Jorio alla ristrutturazione. Passa ancora il tempo e Jorio si rende conto che, in ogni caso, non sarebbe riuscito ad aprire nemmeno entro la fine del 2003, così decide di vendere la propria casa, con il ricavato ultima i lavori definitivamente e il 3 novembre 2003 può finalmente inaugurare il suo spazio cultural-teatrale.

La struttura oggi

Il teatro H.O.P. Altrove si affaccia su piazzetta Cambiaso, e alcuni locali su Via della Maddalena. Entrando al suo interno è la loggia ad assumere il ruolo di atrio-foyer unendo la funzionalità alla suggestione cinquecentesca. Il teatro vero e proprio è a pianterreno, un ambiente non molto grande, con circa 80-85 posti a sedere. Le poltroncine sono montate su ventose, che all’occorrenza possono lasciare lo spazio libero per installazioni artistiche o per mostre d’arte contemporanea durante il periodo estivo, permettendo al teatro di restare aperto tutto l’anno.

Al primo piano troviamo la caffetteria-biblioteca-enoteca-bistrot. Da qui, tramite piccole feritoie, si può sbirciare nel teatro. Salendo ancora qualche gradino ci si trova in un groviglio di corridoi che portano ai vari uffici e ai camerini degli attori collegati con una scala interna al palcoscenico.

L’enoteca-bistrot-caffetteria-biblioteca, si trova al primo piano della struttura dell’H.O.P. Altrove, qualche scalino più in alto della loggia cinquecentesca; uno spazio concepito dallo stesso Jorio e dedicato “al gusto e alla mente”. Infatti in questo ambiente molto intimo, caratterizzato da arredi e decorazioni strettamente armonici ai colori del gusto cinquecentesco, viene offerto un menù di piatti tipici della cucina ligure (realizzati dallo chef Gianni Piana) con un’ampia scelta di vini di qualità. Nello stesso tempo si possono consultare i volumi della biblioteca (ubicata nel medesimo spazio) messi a disposizione della clientela, che offre libri dedicati allo spettacolo, in particolare al teatro ma anche al cinema, alla danza e alla musica; inoltre è possibile consultare saggi e testi teatrali, riviste specializzate (anche d’epoca) che appartengono alla collezione personale di Jorio. Un luogo dove ritrovarsi, aspettare l’inizio di uno spettacolo tra assaggi sfiziosi, sorsi di vini squisiti e letture interessanti, proprio come propone il simpatico biglietto da visita: “Enoteca-Bistrot Hop altrove... qui ti libri, qui ti cibi, ti imbibisci di vini divini”.

Inoltre tutti i giorni, dalle ore 17 alle 19, con chiusura domenicale, il locale offre un servizio di caffetteria. Lo spazio, provvisto di impianti di climatizzazione, accoglie circa 80 persone e dà la possibilità anche di organizzare incontri culturali, presentazioni di libri. Sovente offre il servizio catering per rinfreschi al buffet, colazioni di lavoro, lunch, happy hours su prenotazione. Ogni mercoledì, dal 7 aprile al 30 giugno, il bistrot partecipa alla manifestazione organizzata dal Comune in occasione di Genova 04 “Bon Su Bon”, le giornate storiche del Buon gusto, con il patrocinio della Regione Ligure e la Camera di Commercio di Genova.

Data la volontà di lasciar aperta per tutto l'anno la struttura dell'H.O.P., uno dei progetti più interessanti è quello di ampliare il Bistrot nel periodo estivo nella zona esterna, in piazzetta Cambiaso, con l'aggiunta di tavolini e scaffali ricchi di libri e che anche in questa occasione sarà possibile consultare.

La stagione dell'H.O.P. Altrove

La stagione dell'H.O.P. Altrove si presenta con un calendario "fin troppo denso", che include una quarantina di spettacoli di natura eterogenea. Il cartellone ha inizio con *Rictus*, frankensteiniana creatura dello stesso Jorio drammaturgo-regista. Circa dodici sono gli spettacoli teatrali. Tra questi, cinque sono di produzione del teatro e solo tre quelli propri della compagnia: oltre a *Rictus*, le produzioni della compagnia sono *Dimora con corpi*, tratto da *Lo spopolatore* di Samuel Beckett e rappresentato a febbraio, e *Qualcuno doveva averlo calunniato*, un tormentato Kafka ancora in fase di allestimento. Il resto è costituito da spettacoli ospiti, di registi e attori esterni, tra i quali spicca per notorietà il solo nome di Ottavia Piccolo che, con *Buenos Aires non finisce mai*, porta in scena la tragedia dei *desaparecidos* in Argentina.

Si tratta di lavori teatrali che non si rivolgono certo ad un pubblico commerciale, e che ben si adeguano al resto della stagione, la quale offre ancora sei spettacoli di danza: coreografie alla ricerca di un'organicità in cui il corpo si offre come campo d'azione, come viaggio nell'intimo.

Non ultima, la musica viene proposta in un misto di concerti lirici, di opere classiche e performances estemporanee, richiamo delle radici culturali, degli aspetti tradizionali della musica degli anni cinquanta e sessanta, il tutto racchiuso nella poesia di suggestioni wagneriane.

In questo spazio, definito un "filo rosso della contemporaneità e della contaminazione tra incontri, scontri e coincidenze", scorgiamo una realtà ben diversa dal genere di produzione sinora presentata, una "scelta artistica" molto contemporanea ma che poco coincide con la vocazione di Mario Jorio: l'area Zelig cabaret. Ben quattordici spettacoli con artisti più o meno famosi dello Zelig, accompagnati da piccoli sketches, frutto del laboratorio Zelig, funzionale al reperimento di nuovi autori e di giovani comici, per i quali sono realizzati corsi di recitazione e di scrittura creativa. La direzione artistica dell'iniziativa è firmata da Banana S.r.l. Tutto ciò si presenta grottesco ed ingegnoso al tempo stesso; Jorio tende a precisare che lo Zelig è stato "un cavallo di Troia", una garanzia richiesta dallo sponsor, un'occasione di guadagno alla quale un teatro "neo-nato" non può rinunciare.

Detto ciò non possiamo che rendere onore alla definizione che il teatro H.O.P. Altrove ha ricevuto, quella di spazio *multi-indisciplinato* in cui, lungi da ogni etichettatura e da ogni ricerca di stile, l'unica regola vigente è quella di realizzare un sogno, diventato già "delirio". Non ci stupisca, inoltre, scoprire che l'H.O.P. Altrove vorrebbe essere anche un cinema, in collaborazione con la Cineteca D.W. Griffith per un progetto di rassegne che tuttavia non è ancora decollato, in attesa di avere i diritti di proiezione.

Segnaliamo inoltre il festival della nuova drammaturgia e le due giornate no-stop dedicate a Carmelo Bene ("Il qui presente assente"); mentre da giugno lo spazio sarà allestito per mostre ed esposizioni. In questo luogo in cui oltre al corpo è possibile saziare, con gusto, anche la mente, Mario Jorio ci invita a vedere il suo teatro e questa "folle" stagione, come uno *spettacolo lungo un anno*.

Mario Jorio, la vita e le opere

Sono i primi anni '70 e Mario Jorio, poco più che ventenne, è uno studente universitario distratto che s'annoia durante le rare lezioni che frequenta e poco s'appassiona ai volumi accademici che dovrebbero formarlo. Letture di ben altra natura, dagli insegnamenti di Eizenstein alle teorie di Majakovskij, stimolano la sua attenzione nei confronti del teatro e della psicologia. Deciso ad alimentare in modo concreto questi due interessi ormai definiti, abbandona l'Università per misurarsi con il teatro.

La sua prima, seppur minuscola, esperienza registica risale al '75 e ha titolo *L'imbroglione ecologico*; negli stessi anni crea un primo gruppo da lui battezzato Oltre l'Immagine, seguito da un altro che si chiama Teatro del Nulla (al che il nome H.O.P. Altrove per la compagnia odierna apparirebbe inevitabile).

L'attenzione che conduce Jorio alla psicologia trova un interesse specifico in quel delicato risvolto della facoltà umana comunemente detto pazzia; è la metà degli anni '70 quando Jorio comincia a dedicarsi ad un'osservazione diretta in questo senso, lavorando per un anno e mezzo assieme ad un gruppo di ricoverati dell'ospedale psichiatrico. Ricevendo carta bianca dai medici, Jorio forma un gruppo composto da una decina di pazienti con i quali sperimenta giornalmente dinamiche di gruppo e training teatrale, dagli esiti inaspettati. Conclusa tale esperienza, prosegue nell'organizzazione di gruppi di training ed improvvisazione oltre i confini dell'ospedale psichiatrico, come occupazione principale ed unica fonte di guadagno.

È il '79 quando, alle soglie dei trent'anni, prende definitiva coscienza di voler fare del teatro la sua unica occupazione. Nei primi anni '80 occupa, assieme ad altri gruppi di differenti discipline artistiche, un'ala abbandonata dell'ex complesso manicomiale di Quarto. Creatosi una piccola sala-teatro tra quelle mura, certo attratto dal passato che evocano, Jorio guida, assieme a Ugo Digheo, un ristretto gruppo di attori mentre tutt'attorno gruppi differenti si dedicano alla danza, alla musica, al restauro, alla pittura, alla poesia... in una vera e propria comune delle arti.

Terminata questa esperienza per volontà del Comune, come s'è visto, comincia l'indisciplinato viaggio di Jorio verso l'H.O.P. Altrove nello scalcinato palazzo stretto tra i più antichi vicoli di Genova. Sedici anni di lavori per il recupero della struttura destinatagli dal Comune, durante i quali Jorio non si spende molto in campo teatrale. A parte qualche piccola produzione a Milano e dintorni, organizza nel '95, assieme a Franco Vazzoler, docente di Letteratura Teatrale Italiana al Dams di Genova, un festival a Ventimiglia dal titolo "Al Confine", mettendo assieme compagnie francesi ed italiane.

Sedici anni però non soltanto di restauri iniziati e interrotti, ma anche di stesura del primo lavoro drammaturgico da mettere in scena con la futura compagnia: *Rictus* che, come dice lo stesso Jorio, "si lega alle vicende del luogo del suo delitto e in un certo senso compie sedici anni, tre lustri più uno, di clausura come l'H.O.P. Altrove. Un percorso che ha visto affiorare ogni tanto la possibilità di una messa in scena per poi tornare sotterraneo e ricomparire, con modifiche e titolo mutato, e strade e tiro lievemente aggiustati. Lo spettacolo ha preso corpo, è dimagrito e reingrassato, si è nutrito, ha avuto le sue avventure sentimentali ed erotiche, insomma è maturato, ma sempre rigorosamente nelle mani del suo artefice che ha aggiunto e cambiato, come nella costruzione di una macchina umana del tutto personale".

Teatro H.O.P. Altrove e *Rictus* sono due creature dalla tortuosa gravidanza che la sera del 3 novembre 2003 conquistano assieme le luci del debutto.

Dimora con corpi è il titolo della seconda regia di Jorio, presentata lo scorso febbraio con l'attuale gruppo di lavoro. Lo spettacolo è liberamente ispirato a *Lo spopolatore* di Beckett e s'inserisce nell'ambito della ricerca artistica da lui seguita e volta alla rivisitazione di testi non teatrali di grandi autori del '900 che abbiano privilegiato l'indagine di temi quali l'esclusione e la visione grottesca della contemporaneità. Non a caso la sua terza regia, prevista per maggio ma rimandata, s'ispira a *Il processo* di Kafka.

Il metodo di lavoro affinato da Jorio per procedere nella stesura drammaturgica consiste nell'utilizzare testi teatrali e non, per smontarli e rimontarli al fine di costruire una macchina scenica inedita.

La compagnia H.O.P. Altrove prevede un gruppo fisso di cinque persone, tre attrici più due attori, impegnate nella messa in scena degli sforzi narrativi del loro regista. Alcuni di loro sono professionisti che si dedicano unicamente al teatro (tra questi, Simona Fasano, anche autrice e regista), altri invece svolgono parallelamente attività differenti. Anche se come gruppo gli attori coinvolti lavorano assieme da meno di un anno, ciò che li lega a Jorio è un rapporto ultradecennale che sconfinava dall'aspetto puramente professionale. Con essi il regista non svolge alcun tipo di training o improvvisazione, ama osservarli mentre si muovono liberi nella comprensione e restituzione di un testo; sostanzialmente confida loro pochissimo circa la sua idea, per lasciare che ogni individualità tracci un proprio percorso. Dopodiché, iniziato il lavoro vero e proprio di prove, Jorio comincia a dar corpo alle proprie visioni concertando le differenti voci emerse da ogni attore.

Alcuni allestimenti, come nel caso del già citato *Dimora con Corpi*, prevedono un corpo attoriale più numeroso, rendendo necessario il reclutamento di attrici e attori anche per singole esperienze. I lavori della compagnia sono produzioni dai costi molto contenuti, che anche l'attività del bistrot contribuisce a sostenere. A conti fatti per i primi due spettacoli Jorio non ha speso più di quattro milioni di lire, con risultati niente affatto di *povertà* dal punto di vista della messinscena, anche grazie al supporto di una sala ineccepibile dal punto di vista tecnico.

Un responsabile degli allestimenti trova, assembla e salda assieme tutte le scenografie, mentre per risparmiare sui costumi, negli spettacoli fin qui realizzati, si sono rivelati di aiuto differenti espedienti artistici: in *Rictus*, a parte il protagonista che indossava un abito molto semplice e di proprietà dell'attore stesso, gli altri in scena erano fasciati da bende, mentre in *Dimora con corpi* tutte le attrici in scena erano nude, col corpo coperto da trucchi di vario colore per sentirsi più protette.

Al momento, perlomeno per questa stagione inaugurale causa i molteplici impegni di Jorio come direttore artistico, non c'è stato il tempo d'inserire le produzioni in una tournée regionale e nazionale, ma questa rimane una prospettiva aperta per il prossimo futuro.

Con le compagnie genovesi i rapporti sono piuttosto freddi, praticamente inesistenti, a partire dallo Stabile pubblico fino al più piccolo teatrino. A prova di questo vi è stato l'invito, esteso a tutti i gruppi genovesi, di presenziare alla serata inaugurale del 3 novembre: invito ignorato da tutti fatta eccezione per Sergio Maifredi del Teatro della Tosse.

Jorio non riesce a dare al suo lavoro una precisa definizione di genere, poiché trova gli attuali criteri di classificazione del tutto privi di senso. Dovendo tuttavia utilizzare la terminologia di uso corrente, il suo è di certo un "teatro di ricerca". Mostra lo stesso distacco nei confronti del pubblico: mentre lavora ad uno spettacolo dice di non interrogarsi sul tipo di pubblico che v'assisterà perché, sinteticamente e citando Carmelo Bene, sostiene che il miglior modo per rispettare il pubblico è ignorarlo.

Con un programma vasto e variegato come quello offerto dall'H.O.P. Altrove sembrerebbe facile aspettarsi una clientela e un pubblico disomogenei, come i tanti clienti che si dirigono al bistrot e, una volta a pancia piena, se ne tornano a casa, ignari della presenza di una sala teatrale al suo interno. Forse è proprio questo che aveva in mente Jorio ospitando in uno spazio unico ambienti destinati a idee differenti, dove bere e mangiare, consultare libri e riviste e infine godere del teatro, con un ricco programma che tocca prosa, musica, danza, fino alla leggerezza del cabaret. Dar vita ad appuntamenti inconsueti sotto le volte tardo-cinquecentesche sapientemente riportate in vita, in cui lasciarsi andare, perché - come s'è detto - "qui ti libri, qui ti cibi, t'imbibisci di vini divini".

La struttura organizzativa dell'H.O.P. Altrove

Il teatro H.O.P. Altrove, è un esercizio teatrale, la cui forma giuridica è una società a responsabilità limitata (S.r.l.), il cui socio maggioritario e amministratore unico è Mario Jorio che detiene il 95% delle quote. Grazie ad una convenzione con il Comune di Genova la società gestisce lo spazio della palazzina Cambiaso. A tutt'oggi il teatro non riceve sovvenzioni statali provenienti dal FUS per la programmazione e la produzione di spettacoli. Tuttavia è stata fatta richiesta per la compagnia teatrale e si attende una risposta per il mese di giugno. Bisogna sottolineare che le sovvenzioni comunali o regionali di cui si parla negli altri capitoli sono state stanziare esclusivamente per la ristrutturazione della palazzina cinquecentesca, e non per l'attività teatrale.

Nello schema seguente, vediamo l'organigramma del personale dell'H.O.P. Altrove. La prima cosa che notiamo è la mancanza di personale in rapporto alla struttura presa in esame. A nostro avviso tale struttura dovrebbe essere curata da almeno il doppio dei collaboratori attuali. Tale mancanza è dovuta sicuramente alla giovinezza della struttura stessa, ma anche ad una insicurezza di bilancio, tale da non garantire altri stipendi fissi.

Teatro H.O.P. Altrove
diretto da Mario Jorio
(socio maggioritario 95% e amministratore unico)

<i>Risto Wine Bar</i>	<i>Uffici</i>	<i>Compagnia H.O.P. Altrove</i>
1 Cuoco 2 Cameriere	1 Ufficio Stampa 1 Amministrazione	1 Tecnico

La compagnia H.O.P. Altrove si autofinanzia nella produzione degli spettacoli. Il numero di agibilità ENPALS è registrato come Teatro H.O.P. Altrove S.r.l.

Le persone che si curano dell'organizzazione e amministrazione dell'H.O.P. Altrove, ad oggi, sono solo due, le quali devono fronteggiare un carico di lavoro notevole. Piera si occupa dell'ufficio stampa e della promozione; mentre Laura oltre a tutta la parte amministrativa del ristorante e dei rapporti con i gestori, si occupa delle relazioni con gli enti statali e con le compagnie ospitate. Più precisamente si preoccupa dei rapporti con: ENPALS (agibilità, contributi), INAIL (assicurazione infortuni durante il lavoro), SIAE (comunicazione degli spettacoli proposti e dei testi usati, liberatorie nel caso ci fossero testi o spettacoli non soggetti a SIAE, compilazione del borderò per i biglietti venduti e l'incasso; compilazione del programma musicale degli spettacoli proposti).

Discorso a parte merita la biglietteria elettronica, che da pochi mesi è diventata obbligatoria in tutti gli esercizi teatrali e cinematografici, quale organo telematico di controllo sulla vendita dei biglietti. Purtroppo, ad oggi, tale sistema non funziona come dovrebbe: i dati provenienti dai teatri, infatti, raggiungono la SIAE centrale di Roma, e lì si fermano senza raggiungere gli uffici regionali per il controllo incrociato. Questo implica un lavoro doppio da parte delle strutture, che ancora oggi devono continuare a compilare manualmente i borderò e le distinte d'incasso.

Infine Laura si occupa anche dei contratti con gli artisti ospiti. Tutti gli spettacoli del cartellone, non prodotti dall'H.O.P. Altrove, ed esclusa l'Area Zelig, sono pagati a percentuale, nessuno a cachet. La percentuale applicata solitamente è quella classica del 70/30, calcolata sull'incasso netto senza SIAE. L'Area Zelig invece è interamente pagata dallo sponsor del teatro, ed è un pacchetto comprendente un laboratorio pomeridiano per alcuni giovani artisti, gli spettacoli con gli stessi, e le serate con alcuni comici di rilievo dello Zelig

Si è cercato di chiarire nel migliore dei modi la struttura organizzativa dell'H.O.P. Altrove, anche per sottolineare alcuni aspetti che sembrano presenti nell'intero sistema teatrale italiano. In primo luogo le difficoltà con la burocrazia, che non solo complica a dismisura tutta la parte organizzativa fino all'inverosimile, ma inoltre, alle volte, per delle mancanze proprie, richiede addirittura di forzare le normative vigenti per risolvere alcuni problemi di gestione (es. la biglietteria elettronica) o per la sopravvivenza stessa dell'esercizio teatrale. In secondo luogo vorremmo sottolineare la difficoltà del sostentamento di una struttura come quella dell'H.O.P. Altrove. Difatti, paradossalmente, ha ricevuto sovvenzioni per la ristrutturazione del palazzo, per alcune manifestazioni culinarie del bistrot, ma nessun aiuto per la struttura teatrale. La quale è la più a rischio e i cui costi sono molto elevati.

Ed è questa situazione, quella di una struttura nuova, vivace, con progetti culturalmente validi che fa fatica a sopravvivere nell'Italia di oggi, che dovrebbe ancora una volta farci riflettere a lungo sulla situazione teatrale e sul cercare nuove strade e nuovi metodi per il sostentamento di esercizi come questo.

6. MASCHERENERE

di Elena Annuiti, Irene Lentini, Luca Romanelli

Premessa

I primi esperimenti di una consapevole contaminazione tra forme teatrali occidentali e forme africane precoloniali vedono la luce all'interno del gruppo di arti drammatiche dell'Università di Yaoundé, in Camerun, nei primi anni '60. Qui, come in altri Paesi del continente africano, le forme spettacolari tradizionali si ritrovano penalizzate, se non del tutto ignorate, rispetto alle tecniche e ai temi provenienti dall'introduzione di un'impostazione di stampo francese. Paradossalmente, invece, proprio approfittando degli studi di ricerca universitaria, la professoressa Leloup avvia un lavoro di recupero ed approfondimento degli stili originari presenti nel Paese: il carattere prettamente narrativo della rappresentazione e l'assenza di figure-personaggio, l'utilizzo di canto, musica e danza come elementi funzionali alla narrazione, la partecipazione attiva e codificata del pubblico in luoghi non deputati, bensì di vita quotidiana. Il Théâtre Universitaire rivolge quindi l'attenzione alle caratteristiche proprie e ai temi originari (per lo più a sfondo epico e mitologico) della cultura africana, tramandati dai narratori che suonano il *mvèt*, strumento tradizionale camerunense, sviluppandone e diffondendone progressivamente lo studio in campo teatrale.

Negli anni '80 la crisi economica colpisce il Paese, e alcuni fra i membri del gruppo sono costretti a spostarsi in Europa (come Kama, che lavorerà in Francia e Italia, o Abessolo che collaborerà invece con Peter Brook); altri invece portano avanti il lavoro di ricerca avviato dal gruppo.

La storia di Mascherenere

Il laboratorio Mascherenere si costituisce come associazione culturale senza fine di lucro nel 1991 a Milano. Lo scopo prevalente è quello teatrale. In particolare si tende alla divulgazione delle forme teatrali africane in Italia, anche per fornire un'occasione d'espressione per tutti coloro che, immigrati, desiderino aver voce in tale campo. In questi primi tempi l'ambito geografico di riferimento per il lavoro teatrale di Mascherenere è limitato all'Africa centrale, poiché fra i primi sette soci fondatori troviamo Leonardo Gazzola, regista e attuale direttore artistico del gruppo che, proprio all'inizio degli anni '90, è di ritorno da un periodo di formazione di alcuni anni all'Università di Yaoundé.

Il desiderio di Gazzola, da una parte, di mettere in pratica quanto acquisito negli anni di apprendistato e, dall'altra, di rispondere all'esigenza di espressione dei migranti trova realizzazione nell'avvio di un laboratorio teatrale, inizialmente interno, finalizzato principalmente ad un lavoro di scambio di conoscenze, tecniche e personali, di carattere teatrale, musicale, narrativo, provenienti dalle zone e dai paesi d'origine di ogni partecipante; e, successivamente, di preparazione delle prime produzioni. Il gruppo iniziale subirà spesso e volentieri dei mutamenti di numero e di persone. La motivazione principale risiede nella necessità dei partecipanti al laboratorio di mantenere un'occupazione remunerativa, cosa che non consente di assicurare costantemente la presenza o di prendere un impegno in modo continuativo. Si forma tuttavia una compagnia che si mantiene in media sui 15 membri, di cui il 90% stranieri, e si comincia a lavorare sui primi spettacoli, nonostante l'attenzione minima da parte del pubblico.

E' verso la metà degli anni '90 che si verificano i primi mutamenti, sia di natura sociale che prettamente teatrale. Col passare del tempo, infatti, si assiste ad un'effettiva professionalizzazione delle persone immigrate in Italia, e si comincia ad identificare chi ha effettivamente competenze specifiche sia in ambito recitativo che ritmico-musicale. Sono gli anni in cui anche i Teatri Stabili e le compagnie maturano interesse ed attenzione verso l'inserimento di attori di origine africana nelle proprie produzioni, anche se generalmente, in questi lavori, l'apporto di tali "nuove reclute" si limita all'adeguamento unilaterale a modelli occidentali assodati, escludendo in partenza qualsiasi discorso di contaminazione e scambio reciproco (critica, questa, proveniente da Gazzola e dagli attori stessi). I membri del gruppo Mascherenere che hanno acquisito esperienza in campo teatrale vengono chiamati a prendere parte a progetti sovvenzionati (Rufin Doh e Modou Gueye, attuale presidente di Mascherenere, lavoreranno con Paolo Rossi e Gigi Dall'Aglio). Questo stato di cose porta ad un riconoscimento positivo e importante per queste persone, ma d'altro canto penalizza l'associazione con la perdita di elementi.

La situazione vede un'evoluzione quando, presa coscienza di queste diverse realtà, alcuni degli attori e musicisti scelgono consapevolmente di tornare a collaborare alle attività di Mascherenere. Si ripresenta però il problema della difficoltà ad assicurare presenze fisse per quanto riguarda spettacoli e possibili date. Mascherenere si offre, allora, per un servizio di formazione nell'ambito della narrazione e dei canti e danze dei paesi africani. E' possibile pensare di affrontare un'evoluzione come questa perché, nel frattempo, anche l'atteggiamento del pubblico si è evoluto; se realtà come Mascherenere si sono trovate quasi ghettonizzate nell'ambito dei circuiti teatrali convenzionali, è anche vero che questo ha permesso di incontrare e raggiungere persone interessate a dedicarsi all'apprendimento di tecniche e forme teatrali diverse, nello specifico quelle appartenenti a minoranze presenti sul proprio territorio. "Attori crocevia di culture" è il titolo della scuola biennale aperta dal '98.

Negli stessi anni si va delineando in generale una particolare attenzione al tema delle migrazioni, su tutto il territorio; nasce allora l'idea di mettere insieme le realtà che lavorano in questo senso. Nasce l'Altrofestival. E' in

questo periodo - in occasione di ulteriori incontri e conoscenze - che, dall'ispirazione iniziale specificamente centrafricana, l'interesse del gruppo si amplia verso influenze provenienti da zone geografiche differenti, dal Brasile alle aree orientali e mediterranee, giungendo così a definire un *teatro delle migrazioni*. Con questo termine si intende una realtà che presuppone la presenza di chi si trova a vivere la condizione del migrante, e che attraverso questa situazione di vita è in grado di portare un arricchimento - in termini artistici - all'interno di quelle comunità in cui si trova a vivere e radicarsi. Proprio facendo riferimento alle radici e all'albero, Gazzola spiega il termine con una metafora: "Se si sradica una pianta da frutto e la si trapianta in un terreno diverso dal suo, i frutti che ne nasceranno saranno necessariamente differenti. Non migliori né peggiori: diversi...".

Aspetti economici e attività

L'organico di Mascherenere conta oggi una ventina di persone, tra attori e persone che lavorano nella parte amministrativa e organizzativa, ma per le sue ridotte dimensioni riesce a garantire un impiego fisso a poche figure: il presidente, che cura la rappresentanza legale, ma che ogni tanto fa anche l'attore e il promotore, andando "a caccia" di nuovi progetti e possibilità lavorative; il direttore artistico Leonardo Gazzola, che si occupa anche del coordinamento di tutte le attività di Mascherenere e dei contatti con gli enti esterni; un amministratore che tiene la contabilità; una responsabile della produzione; un responsabile tecnico. Le altre persone, attori compresi, hanno tutti altri impieghi, proprio perché Mascherenere è una realtà teatrale di modeste dimensioni, quindi non può assicurare agli attori uno stipendio mensile. L'unico guadagno economico degli attori deriva dalla vendita degli spettacoli, il cui cachet viene suddiviso tra gli attori andati in scena, dopo aver tolto una parte per il fondo comune di Mascherenere; tutto il lavoro di prove è svolto gratuitamente.

Un sostegno importante dal punto di vista economico è assicurato da COOPI, l'associazione non governativa Cooperazione Internazionale che lavora per lo sviluppo dei popoli, con la quale Mascherenere ha stipulato un accordo che prevede la garanzia della copertura economica. Ciò significa che, nel caso in cui ci siano spese più elevate di quelle previste, COOPI interviene per saldare il bilancio. In ogni caso il suo appoggio non ha comportato un aumento di attività perché la copertura non prevede finanziamenti, e quindi Mascherenere continua a mandare avanti la produzione attraverso l'autofinanziamento. Mascherenere non riceve infatti alcuna sovvenzione, e proprio la difficoltà di accesso al sistema dei finanziamenti pubblici, e quindi ai principali circuiti, insieme all'impossibilità di trovare attenzione da parte degli enti pubblici, sono per Leonardo i principali ostacoli al sistema organizzativo italiano.

Per la circuitazione dei suoi spettacoli, Mascherenere frequenta pochi teatri perché, se da una parte i teatri sovvenzionati devono programmare compagnie sovvenzionate (e questo non è il caso di Mascherenere), dall'altra parte i teatri non sovvenzionati propongono per la maggior parte un accordo a incasso, che per Mascherenere il più delle volte significherebbe una perdita di denaro. Il circuito a cui fanno riferimento si sposta quindi verso rassegne e associazioni impegnate nelle loro tematiche di riferimento. Questa scelta pone però un problema: se i cachet di Mascherenere sono relativamente bassi rispetto al mercato teatrale in Italia (1.200 euro circa), per le associazioni sono invece alti. Quindi, nonostante Mascherenere abbia trovato un proprio ambito di circuitazione, mantenere una continuità risulta comunque difficoltoso.

La difficoltà di sopravvivenza del gruppo ha portato in passato addirittura alla chiusura dell'attività per un anno e mezzo, in seguito al fallimento della partecipazione all'area off del festival di Avignone nel '96 (con *Le Car*, 1995). Mascherenere vedeva nella partecipazione al festival la possibilità di aprirsi anche al mercato estero, di farsi conoscere da nuovi programmatori e compratori attraverso una grande vetrina internazionale. L'agente che doveva fare da tramite e pubblicizzare l'evento si è però tirato indietro una settimana prima del festival, in seguito a un'offerta migliore. Così la compagnia, oltre alle ingenti spese per la partecipazione, si è trovata senza agente. E alla fine una settimana di spettacoli ad Avignone hanno avuto come esito solo due compratori. Un vero disastro!

Dopo un periodo di un anno e mezzo, grazie ai finanziamenti di una piccola ONG, l'attività è ripartita nel '98 con una vera e propria svolta, con l'introduzione di laboratori per bambini da distribuire nelle scuole, con l'Altrofestival, e (dall'anno successivo) con la scuola di teatro.

Per quanto riguarda i laboratori, essi costituiscono il principale introito dopo la vendita degli spettacoli. Vi sono vari tipi di laboratori portati nelle scuole da Mascherenere: laboratorio di teatro, laboratorio di ritmo, mostra di oggetti e strumenti senegalesi con animazione, laboratorio sulle percussioni mandinghe che lega il tema del ritmo a un discorso sulla Carta dei Diritti per l'Infanzia redatta dall'Unicef, i cui concetti base vengono fatti ballare e cantare ai bambini...

Altrofestival è un'altra importante attività che Mascherenere organizza in collaborazione privilegiata con il Teatro Greco di Milano. La sua prima edizione vide la partecipazione di 6 compagnie, tutte rigorosamente non sovvenzionate, per sottolineare il carattere di necessità di questo festival; successivamente l'unico parametro di selezione è diventato la qualità, che significa non inserire una compagnia al festival solo perché è costituita da attori africani.

Il festival è parzialmente finanziato dalla banca Cariplo, grazie al cui sostegno Mascherenere riesce a coprire le spese legate all'ospitalità delle compagnie. Per avere l'appoggio della Cariplo fondamentale è l'accordo con COOPI: Mascherenere da sola non avrebbe le forze per richiedere finanziamenti poiché bisogna dimostrare di avere delle spese elevate. Gazzola ci fa l'esempio che "per avere 40.000 euro bisogna dimostrare di averne spesi 120.000" e Mascherenere non ha di certo spese così ingenti, al contrario di COOPI. Finanziamenti arrivano anche dal Comune e dalla Provincia, ma sono esclusivamente per l'Altrofestival.

Al festival partecipano ogni anno compagnie italiane ma anche straniere, le cui realtà teatrali sono nate con e grazie al contributo artistico di immigrati. Queste vengono selezionate o per conoscenza diretta, o via internet, o perché le compagnie stesse si propongono. Quest'anno 9 compagnie hanno partecipato alla 6° edizione di Altrofestival. E' stato il primo anno in cui si è tentato l'esperienza di ospitare spettacoli in lingua non italiana. *Prophètes sans Dieu* del Forderverein Deutsch-Französischer Kultur V. di Stoccarda, in francese, sull'incontro tra le grandi religioni monoteiste; *Visitaciones*, della compagnia Iré da Barcellona, monologo in lingua spagnola dalle tinte cubane dell'attrice Alejandra Egido in cui una prostituta dei giorni nostri viene "visitata" dalle presenze di altre donne, la compagnia Bena Zingui del Camerun, Cilantro teatro di Roma e altri.

Dal '99 Mascherenere ha aperto inoltre la prima scuola interculturale in cui attori italiani vengono formati in modo non accademico, ma con metodologie che derivano da culture extraeuropee; per esempio non si insegna dizione, ma danza africana, canto camerunense, percussioni, ecc. Alla scuola si accede tramite selezione, ogni anno vengono accettati non più di 13 alunni, tutti italiani perché i figli di immigrati non hanno la possibilità di frequentare una scuola di teatro, almeno per ora.

Altra novità sono i viaggi di formazione teatrale in Camerun che Mascherenere organizza da due anni. Per l'adesione all'iniziativa si dà precedenza, ovviamente, ai diplomati dell'anno alla scuola di Mascherenere, ma in caso ci siano ulteriori posti viene aperta anche ad esterni, perfino a persone che non hanno niente a che vedere col teatro. Il viaggio comprende stages di danze africane, narrazione, percussioni, la visione degli spettacoli locali, la preparazione di una piccola performance cui vengono invitati i nativi, e poi la visita del territorio. Cosa interessante è che la guida sia un regista camerunense. Sempre da due anni è partita un'altra iniziativa, il Tam Tam Force, il "ritmo raduno", che vede riunirsi percussionisti di qualsiasi provenienza geografica. L'attività più giovane è "COOPI Estate", sempre in collaborazione con tale organizzazione, evento che comprende 4 serate di musica, teatro e animazione e che si svolge nella cascina COOPI di Milano.

Una grande svolta è da segnalare anche a livello della compagnia, che inizialmente era composta da una quindicina di attori, dei quali 3 italiani e 12 africani. Tale situazione di partenza ha comportato un grande sforzo da parte di quegli attori africani che hanno voluto imparare la lingua italiana per utilizzarla nei propri spettacoli, ricorrendo di rado alle proprie lingue d'origine (com'è stato a volte richiesto inizialmente dal pubblico, in quanto considerato elemento più "autentico"), poiché era prioritario il bisogno di esprimersi e comunicare in modo comprensibile, di trasmettere un messaggio con una lingua non loro e con le pratiche sceniche della propria cultura.

Oggi invece la situazione è completamente cambiata, poiché la compagnia risulta composta da attori in maggioranza italiani, formati alla scuola del gruppo, che quindi devono apprendere tutto ciò che riguarda la sfera ritmica, di movimento, di canto, di altre culture. L'anomalia che si può vedere in questo cambiamento va confrontata anche con il cambiamento della situazione dei migranti. Sempre più si assiste alla crescita di interi nuclei familiari di migranti, i cui figli crescono plasmatis dalla cultura italiana, e quindi hanno poca o nessuna conoscenza della propria cultura originaria. Quale può essere l'evoluzione? L'avvicinamento a realtà come Mascherenere per riscoprire le proprie origini o l'omologazione alla società in cui sono nati? La risposta può venire solamente dal tempo, dall'attenzione, dall'osservazione e dall'analisi di futuri mutamenti.

Metodologie di lavoro: la "piazza" contrapposta alla "strada"

Nella maggior parte delle produzioni di Mascherenere è Gazzola stesso a fare da regista, ma non è l'unico a ricoprire tale ruolo: possono essere chiamati registi esterni, oltre agli allievi diplomati alla scuola di teatro. Si prenda ad esempio Marco Guzzardi, che ha diretto lo spettacolo *Di mendicanti* ispirato al testo della scrittrice senegalese Aminata Sow Fall. Guzzardi, di formazione più classica, è stato per anni direttore del Teatro Litta, venendo poi a lavorare per Mascherenere: un "innesto riuscito", in quanto si è riusciti a mettere insieme formazione classica e intercultura. Un'occasione per far debuttare nella regia un diplomato della scuola sarà uno degli spettacoli che Mascherenere ha in progetto, dedicato a Tomas Sankarà, presidente del Burkina Faso, eroe politico positivo fatto eliminare dalla Francia per aver tentato di cambiare volto al suo paese facendolo uscire dal debito e aumentandone la consapevolezza.

Per spiegare come lavora il gruppo, Gazzola utilizza la metafora della *piazza* contrapposta a quella della *strada*. Tutti i grandi maestri del teatro con i loro metodi hanno segnato delle vie, sulle quali si è imparato molto. Da questo punto di vista il teatro delle migrazioni è diverso: è una piazza sulla quale ci si può confrontare, non una strada. Questo può perdere potenza rispetto a un metodo che definisce fermamente il lavoro dell'attore, ma gode del vantaggio dello scambio. La piazza è dunque meno incisiva della strada, ci sono vari metodi, varie strategie che possono concorrere al lavoro, non una soltanto.

Quando si comincia a lavorare ad un allestimento si parte con un metodo di lavoro che è proprio del regista, ma tale metodo viene poi adattato ai componenti del gruppo, e può essere variato a seconda dei contributi di chi lavora. Tale concetto di scambio vale anche per il training, nel corso del quale occorre venire incontro sia alle esigenze degli attori africani (o di altre nazionalità) sia a quelle degli italiani. Gli africani, racconta Gazzola, sentono meno l'esigenza del training: lui stesso essendosi "formato" in Camerun tende a una dimensione di maggiore spontaneità. Se un attore africano legge il copione, lo impara e vuole subito provare, gli italiani invece sentono il bisogno di prepararsi prima ("Gli attori africani nel training sono imbranatissimi e sulla scena corrono; gli attori italiani invece, bravi nel training, in scena sono più legati"). Alla scuola, in particolare, vengono insegnati vari tipi di training, poi starà agli allievi, una volta

diplomati, scegliere quali adottare. Le improvvisazioni risultano tra le tecniche insegnate nella scuola, anche se in genere si ricorre poco a tale risorsa.

Gli spunti per gli spettacoli (in cui tutto, dalle luci alla scenografia, è subordinato all'attore), vengono sia dal regista che dagli attori. Raramente si adottano testi teatrali già pronti: unico caso è il primo spettacolo, *All'interno* (1991) per il quale è stata utilizzata la parte centrale di *Dalla cattedra al trono* di A. Koné, autore della Costa d'Avorio. La maggior parte degli spettacoli si basa però su testi africani o occidentali non teatrali, adattati o utilizzati come spunti e poi decontestualizzati (con autori come Martoglio o Pennac). Oppure il testo è totalmente originale. Testi originali e adattamenti drammaturgici sono sempre ad opera di Gazzola, poiché nel gruppo mancano altre figure che abbiano tali competenze. Per alcuni spettacoli il testo, anziché essere scritto da Gazzola, nasce da una ricerca collettiva all'interno del gruppo stesso. In spettacoli per bambini come *Africa racconta* (2001), fiabe africane raccontate ai bambini da un attore-griot, il testo è solamente un canovaccio.

Pur essendo aperto a tutte le culture, il punto di riferimento fondamentale per Mascherenere resta comunque l'Africa, sorta di "radice" sulla quale innestare tutto il resto e al cui patrimonio culturale si può continuare ad attingere. Tema portante del teatro africano degli ultimi anni è il contrasto tra tradizione e innovazione, ma dopo il primo spettacolo Gazzola ha deciso di metterlo da parte prediligendo invece fiabe e miti africani.

La lingua usata negli spettacoli è l'italiano con qualche frammento di lingua originale. Specialmente nei primi anni '90, il gruppo poneva l'accento sul concetto di *italofonia*. Artisti e drammaturghi di altri paesi usano la lingua italiana per esprimersi. E' un fatto di ospitalità, in quanto la lingua non viene imposta come l'inglese o il francese nelle colonie, ma in essa si ospita il patrimonio artistico straniero, e ciò costituisce un arricchimento culturale per il nostro paese. Oggi si tende a dare per scontato tale concetto, in quanto si tratta di qualcosa che ha preso piede già da tempo. Gli spettacoli di Mascherenere, dal registro ironico e giocoso, uniscono spesso dialogo, narrazione e danza. Interessante è il rapporto tra narrazione e personaggio: nel teatro precoloniale il concetto di personaggio e la forma dialogica non esistevano, la parola teatrale era solamente narrata. "Abbiamo sviluppato - spiega Gazzola - alcune forme interessanti anche grazie a questo, in spettacoli dove si parte da interprete, poi si diventa narratore e viceversa, senza soluzione di continuità: dialogando, staccando un attimo, riattaccando poi da personaggio". In *Ciechi* (2000, dalla novella di H. G. Wells *Il paese dei ciechi*) si alternavano sette narratori, dando vita, in alcune occasioni a dialoghi e danze, mentre vi era solo un attore, l'interprete principale, che per tutto lo spettacolo non usciva mai dal suo personaggio.

I tempi della produzione possono essere anche molto lunghi ("uno dei pochi privilegi delle compagnie che non essendo nel vortice delle sovvenzioni a tutti i costi si possono permettere tempi di maturazione giusti per un teatro sentito e vissuto"). L'ultimo spettacolo, *Medzoo M'Okos* (2004), ha visto la luce dopo quasi un anno di preparazione.

Gli spettacoli

Ci soffermiamo ora sugli spettacoli di Mascherenere ancora in repertorio, descritti anche in rapporto a quanto detto a proposito delle metodologie di lavoro.

- *Sei miliardi* (2000), per bambini dai 6 ai 12 anni, diretto da Leonardo Gazzola. Il testo è nato da una ricerca collettiva sul romanzo *L'occhio del lupo* di Daniel Pennac, così come da una ricerca collettiva nascono i costumi e gli oggetti di scena, ma non le maschere che sono di Maurizio Mozzanti. Prodotto in collaborazione con l'ONG Alisei di Roma, *Sei miliardi* è dedicato ai problemi legati alla demografia mondiale: narra dell'incontro tra un ragazzino orfano e il lupo di uno zoo. Il lupo rappresenta la natura violentata dall'uomo, che riesce però a sopravvivere con una sua filosofia; il ragazzo rappresenta invece l'Africa, continente bloccato e diviso tra deserto, savana e foresta dove animali e uomini cercano equilibrio. La salvezza sembra venire dal più profondo della foresta, da una donna con quattordici figli che si mantiene grazie all'agricoltura. Qui si ritrovano i valori che danno all'Africa un senso di appartenenza. Ma quando lo sfruttamento delle risorse genera grossi flussi migratori allora ci si ritrova tutti come in uno zoo, in gabbie metaforiche che sembrano contenere vite e sogni infranti, dove ci si fa coraggio continuando a sperare in qualcosa di bello. Nello spettacolo, che dura 65 minuti e vede in scena otto attori quasi tutti italiani, si alternano dialogo e narrazione: è presente un *bastone della parola*, strumento simbolico del Camerun che dà la facoltà di narrare a chi lo detiene di volta in volta.

- *Africa racconta* (2001), spettacolo per bambini e ragazzi dai 4 ai 10 anni e per le famiglie, concepito e diretto da Modou Gueye (suoi anche gli oggetti di scena), in scena con Cheick Sek. Prima un tamburo e poi un griot accompagnano i bambini tra storie, danze e ritmi. Si parla di galline magiche, lepri astute, di uno sciocco del villaggio che forse così sciocco non è, di un uomo bianco che impara a vivere con i popoli della foresta, e tanti altri racconti sia magici sia tratti dalla vita reale in Senegal. Tutto mentre percussionista e narratore sembrano non voler mai smettere di scherzare.

- *Gora di Ndiobenne* (2002, ripreso dopo essere stato rappresentato dal '98 al 2000), è per tutto il pubblico dai 14 anni in su. Durata: 55 minuti. Adattamento da parte di Gazzola di una novella di Modou Gueye, lo spettacolo vede in scena lo stesso Gueye come attore/narratore di una storia che, nella tradizione dei cantastorie potrebbe essere sia vera sia inventata, incentrata attorno alla figura del sarto Gora, accompagnato dal suo tamburo djembé, che cuce i suoi abiti sontuosi per le feste, tenta di diventare guaritore tradizionale fino a stringere un patto con gli spiriti per ottenere poteri sempre maggiori. Se la prima parte del racconto procede con l'ironia dolce e poetica dei cantautori senegalesi, nella seconda parte, in cui Gora arriva in Europa, subentra una comicità di stampo più europeo. Il narratore è costretto ora ad

assumere via via sempre più personaggi turbinanti attorno al sarto, che in Italia aiuterà con le sue arti magiche varie persone, e inconsapevolmente anche un giornalista televisivo a diventare direttore di network e parlamentare. Un personaggio risolutivo riporterà infine Gora alla riscoperta delle proprie origini. La regia dello spettacolo, che nel 2002 era di Gazzola, è ora passata a Gueye.

- *Falaminderi Shukran* (2002), per bambini dai 7 agli 11 anni e per famiglie, scritto e diretto da Leonardo Gazzola, è la prima produzione di Mascherenere che affronta temi non solamente africani poiché mette insieme una fiaba albanese e una marocchina. In scena è un narratore, l'attore italo-argentino Marcello Guidazzi, che racconta la storia di due suoi ipotetici amici residenti in Italia. Uno è Alfred, ragazzo albanese che fa il muratore e ha portato dal suo paese una storia mozzafiato sul destino, l'altro è Abdul, medico marocchino che fa il magazziniere e si diverte a raccontare una storia sulle furbie della sua gente per sopravvivere ai soprusi dei prepotenti. Il narratore assume, nel raccontare, uno dei ruoli principali di ciascuna storia (parlando dunque anche in prima persona) mentre gli altri personaggi sono costituiti dagli oggetti semplici usati per ricreare l'ambiente (le case dei due protagonisti) e dai bambini che vengono invitati dal narratore a prendere il tè.

- *Ammorbati - panico, colera!* (2003), spettacolo per tutti diretto da Leonardo Gazzola, è ispirato a un testo di Nino Martoglio. Parla degli abitanti del paese immaginario di Guerdemès i quali subiscono, del tutto sprovveduti, un'epidemia di colera che pare venga dalla vicina città di Modziki: si chiedono chi mandi loro il colera e di chi siano gli aerei che di continuo passano sopra le loro teste. Cosa sganciano questi aerei? Come mai muoiono i poveracci e i ricchi la scampano? Nasce un dibattito tra gli abitanti del villaggio: la postina, la cuoca, la giocoliera, lo pseudo-intellettuale, la pettegola, l' approfittatore e sua moglie, la riccona. Non si sa dove sia questo villaggio, potrebbe essere in Somalia, in Afghanistan, in Palestina, in Cecenia, in Irak o in Serbia. Lo spettacolo amalgama e armonizza canti africani, umori dell'Asia centrale e battibecchi mediterranei, la scena è fatta di oggetti essenziali e le musiche sono suonate e cantate dal vivo dai sette attori, in gran parte italiani, dei quali è sfruttata la capacità personale. E' l'unico spettacolo dove "non c'è narrazione": lo spettacolo è cioè tutto agito, la parte narrata è affidata a canti e musiche. Molto interessante è che qui, anche se i canti sono in lingua originale, il pubblico capisce esattamente cosa si sta "narrando" in quel momento.

- *Medzoo M'Okos - Medzoo della tempesta* (2004), l'ultima produzione, ha debuttato il 12 febbraio alla 6° edizione dell'Altrofestival. Lo spettacolo utilizza (con qualche variazione) il testo scritto da Leonardo Gazzola per uno spettacolo di Mascherenere del '93 dallo stesso titolo. Si tratta dell'adattamento drammaturgico di una delle sette "epopee del *mvet*" tramandate oralmente per oltre due secoli dai cantastorie delle tribù Beti, narrazioni cui Gazzola ha potuto assistere durante il suo periodo di formazione in Camerun. I *mvet* sono strumenti di bambù e zucche che vengono suonati in accompagnamento alla narrazione cantata, per performances che possono prolungarsi dalle 10 di sera fino anche alle 4 del mattino. L'epopea di Medzoo M'Okos racconta di un clan di Paria, uomini mortali che per vivere devono lavorare, che decide di costruirsi una sovrumana creatura artificiale per ribellarsi al gioco degli Ekan, immortali semidei che si sono arrogati il diritto di essere i tutori dell'ordine sulla terra: nasce così Medzoo. Pur dopo un iniziale fallimento, Medzoo riesce a cacciare i dominatori, poi a loro volta asserviti ai Paria. Ma ben presto diventa incontrollabile e si ribella ai loro padroni: non rimane (Ekan e Paria sono d'accordo) che distruggerlo. Rispetto allo spettacolo del '93 è cambiato il lavoro sugli attori, prima tutti africani (tranne l'attore tedesco che impersonava Medzoo) e ora quasi tutti italiani: su sei attori, quattro sono allievi della scuola mentre colui che interpreta Medzoo è dell'ex Zaire ed è a Mascherenere solo da un anno. Anche l'iconografia su cui era basata la figura di Medzoo (sorta di golem mostruoso) è stata successivamente modificata. Nello spettacolo si alternano dialogo, narrazione, danza e canti africani (Guinea, Sierra Leone e Camerun), e gli stessi attori interpretano sia i Paria sia gli Ekan sia i narratori, spesso senza soluzione di continuità.

7. I LIBERANTI

di Caterina De Santis, Claudia Esposito Scarpa, Francesca Pagliuca, Corinna Tieghi

Organizzazione e progettualità

La compagnia dei Liberanti inizia la sua storia nel 2000 a partire da un laboratorio organizzato all'interno della casa circondariale di Lauro, in provincia di Avellino, come una delle attività volte al reinserimento dei detenuti nella società. Si sono avventurate in questa esperienza Antonella Monetti e Alessandra Cutolo, che saranno poi rispettivamente attrice e regista del gruppo, entrambe provenienti da precedenti esperienze teatrali. Antonella si forma alla Bottega di Gassman come attrice e prosegue la sua carriera all'interno di diverse compagnie italiane per oltre vent'anni. Alessandra si avvicina a questo tipo di lavoro grazie a un progetto Erasmus a Marsiglia, durante il quale ha la possibilità di conoscere le modalità del laboratorio teatrale in carcere. Inizialmente frequenta laboratori di recitazione in Italia scegliendo poi il ramo tecnico-scenografico. Intraprende poi la strada registica improvvisandosi direttrice di scena per lavorare con Toni Servillo e diventare aiuto-regista.

Quando nasce il primo laboratorio partecipa agli allestimenti dei primi spettacoli un discreto numero di "attori" (fino a quattordici) tutti ancora detenuti e per tale motivo costretti ad attenersi alla legge riguardante il trattamento penitenziario e la sua organizzazione, e in particolare all'articolo 21, in cui vengono espresse le modalità che danno ai detenuti diritto al lavoro all'esterno del carcere. Questo articolo ha limitato in molti casi l'attività e l'evoluzione della compagnia: in occasione di una rappresentazione all'esterno del carcere è necessario ottenere il permesso dal magistrato di sorveglianza che varia a seconda del profilo comportamentale e giuridico di ogni detenuto; per tale motivo è risultato difficile dare continuità al percorso artistico. Per alcuni soggetti è necessaria la presenza di un assistente sociale, in tal caso sono le coordinatrici stesse a rivestire questo ruolo, incrinando talvolta i rapporti di amicizia con i componenti, perché intrecciati con l'aspetto disciplinare.

L'attuale gruppo è formato per la maggior parte da ex detenuti che hanno trovato nell'attività teatrale un nuovo modo di esprimersi, una maniera per non ricadere nella droga, un'alternativa alla criminalità o alla disoccupazione e per qualcuno una vera e propria passione. Ciò dimostra quanto il lavoro effettuato dalle coordinatrici abbia portato a risultati positivi stimolando nei "ragazzi" (questo è il termine affettivo con il quale Antonella e Alessandra li chiamano, anche se non sono tutti giovanissimi) un vero e proprio interesse per il teatro. Infatti molti di loro hanno proseguito l'esperienza teatrale anche al di fuori del carcere con una motivazione personale e spontanea rispetto all'inizio del laboratorio, quando il teatro rappresentava soprattutto una fuga dalla realtà della prigionia, un diversivo all'inerzia della reclusione.

La compagnia vive grazie all'attiva e costante partecipazione dei componenti che sono circa sette. Nonostante il laboratorio sia partito già da quattro anni, il gruppo si sta formando solo ora come compagnia teatrale, non avendo però una configurazione giuridica. L'agibilità viene concessa dal Nuovo Teatro Nuovo di Napoli; i componenti ex detenuti sono iscritti all'ENPALS e per chi è ancora detenuto il versamento dei contributi avviene tramite la segreteria della casa circondariale.

La compagnia non riceve nessun tipo di finanziamento dallo Stato, dal Comune di Napoli o da Enti di promozione teatrale: il laboratorio, che è nato nella casa circondariale di Lauro, è stato finanziato dal Ministero di Grazia e Giustizia. Alessandra e Antonella sono pagate dal carcere per il lavoro di rieducazione dei detenuti. Anche se la compagnia ora ha vita autonoma dal carcere, il laboratorio all'interno di esso continua con le stesse modalità di sostegno. Per motivare e aiutare i ragazzi a trovare nel teatro un'alternativa concreta, le coordinatrici danno loro una parte dei finanziamenti destinati al laboratorio, come pagamento delle serate recitative; infatti il ricavato degli spettacoli non è sufficiente neanche a sostenere le spese di produzione.

La contrattazione con i teatri si svolge per iniziativa personale, in relazione ai progetti portati avanti dalla compagnia. E' il caso del loro ultimo spettacolo che rientra nel *Progetto Petrolio* promosso dal Teatro Mercadante di Napoli.

Iniziato nel dicembre 2003, questo progetto prende spunto dal romanzo di Pier Paolo Pasolini intitolato appunto *Petrolio*. Tuttavia non intende mettere in scena il testo di Pasolini, ma piuttosto dialogare con esso: il romanzo si presenta infatti come un assemblaggio di materiali che, nelle intenzioni di Pasolini, si sarebbe dovuto estendere attraverso altri materiali. Il Teatro Mercadante attraverso questo progetto propone un lavoro creativo su più fronti e con diverse modalità artistiche. L'obiettivo è quello di un teatro in continuo rapporto col territorio, in cui non c'è un centro ma un'energia diffusa di pensieri e sguardi. Ciò che lega i Liberanti a questo progetto è un'idea di teatro aperta, in movimento, libera dal mercato e dalle forme prestabilite, un teatro che sia un laboratorio vivo.

La compagnia non ha uno spazio fisso in cui ritrovarsi; per le prove, si appoggia a dei centri sociali come il Palomar di Napoli adibito anche a sede della A.S.L. Naturalmente il carcere rimane un punto di riferimento a cui rivolgersi utilizzando lo spazio messo a disposizione per il laboratorio teatrale.

L'opportunità di assistere alle prove, in una sala del centro sociale Palomar, ci ha mostrato come i principali interlocutori del lavoro artistico sembrino essere i ragazzi stessi. Il rapporto dialettico che si crea tra le coordinatrici, i ragazzi e il testo da rappresentare è in costante mutamento e attua uno scambio d'idee, di emozioni riscontrate e di esperienze che vengono condivise e analizzate.

Percorsi e metodologie di lavoro

Per realizzare gli spettacoli, la compagnia dei Liberanti non segue un percorso convenzionale. Nonostante il palese rifiuto di tecniche e schemi di rappresentazione, si possono individuare delle procedure ricorrenti nel lavoro preliminare degli attori. Queste procedure servono a sviluppare la loro immaginazione e a dar voce alle necessità espressive di soggetti abituati alla reclusione.

Nel corso delle prove, dopo aver assimilato l'intreccio del testo e i punti salienti della trama drammatica, gli attori rielaborano il materiale ricevuto improvvisando le battute in dialetto napoletano, i movimenti e i gesti dei personaggi. "L'attore - ci spiega Alessandra - non traduce semplicemente il testo in dialetto, ma lo iscrive all'interno del proprio sistema di pensiero. Ogni scena è letta e digerita attraverso l'improvvisazione". Il testo, così rielaborato, non è mai fissato in una scrittura letteraria o in un copione, ma piuttosto cresce in simbiosi con gli attori durante tutto il lavoro di allestimento.

Considerando la loro provenienza sociale e culturale, questi ragazzi (tutti napoletani) affrontano il teatro con la stessa vivacità e naturalezza del proprio quotidiano. L'improvvisazione diventa il canale che permette la trasposizione

dalla realtà di tutti i giorni alla scena. L'attore scioglie i propri tabù mettendo a nudo la sfera intima, e il dialetto napoletano rende familiare il rapporto con la scena e con i vincoli drammatici dettati dal testo. Nella sua accezione quotidiana, facilita l'accesso all'emotività in quanto linguaggio istintivo, diretto e fortemente connotato.

Un'altra procedura adottata nel percorso preliminare alla rappresentazione porta ogni attore ad interpretare tutti i ruoli. In questo modo, ogni attore è capace d'intendere la visione globale della scena rappresentata. Girando i ruoli, gli attori scoprono nuove sfumature del proprio personaggio che affiorano magari interpretandone un altro oppure assistendo all'interpretazione del proprio personaggio da un terzo.

Al termine delle prove di una scena o di un gruppo di scene, Alessandra e Antonella si confrontano con i ragazzi sul lavoro svolto. In questa fase, vengono messe a fuoco le imprecisioni e i problemi riscontrati dai ragazzi. Lavorando su improvvisazione, i dialoghi devono essere smussati e fissati nei punti salienti. In un rapporto informale e confidenziale, la regista discute con gli attori facendoli ragionare su ciò che è arrivato al pubblico. Mano a mano che le prove proseguono, i dialoghi improvvisati vengono fissati nelle battute-chiave, che a forza di essere ripetute vengono immagazzinate nella memoria scenica.

Non esiste quindi un training vero e proprio. Gli attori non sono professionisti e si trovano alle prime armi con un teatro d'azione fatto di parole quotidiane, vivo e in continuo mutamento.

In questa prospettiva, non si può eludere una caratteristica fondante dei Liberanti, precedentemente menzionata: questi ragazzi provengono dalla strada e quasi tutti hanno alle spalle realtà difficili e periodi di reclusione; per avvicinarli al teatro Alessandra ha instaurato con loro un rapporto di fiducia e complicità.

Il ruolo della regista, infatti, esce dai canoni della regia tradizionale. Alessandra ricopre un ruolo poliedrico. Innanzitutto si occupa del valore artistico e del progetto in atto indirizzando gli attori; in secondo luogo, grazie all'empatia riscontrata con questi, ascolta i loro problemi, individua le loro paure e li sprona alla creatività. Infine bisogna sottolineare le difficoltà che si possono manifestare con certi soggetti particolarmente ostili al percorso di riabilitazione sociale attuato con il teatro. Quante volte, ci ha fatto capire Antonella, certi ragazzi che sembravano partecipare attivamente al progetto teatrale in corso, si perdevano tra droga e delinquenza, oppure tornavano in carcere! In questi termini, le due coordinatrici assumono quasi il ruolo di assistenti sociali, anche facendosi carico di aspetti disciplinari.

L'impressione che scaturisce dalla conoscenza della compagnia e del suo metodo di lavoro è che molto spesso il teatro si presenta come terapia per i ragazzi e la rappresentazione passa in secondo piano. Il progetto artistico comprende una valenza di recupero sociale che è imprescindibile dal lavoro creativo. Molti dei testi rappresentati vengono rielaborati in chiave autobiografica: il primo spettacolo, intitolato *Sete*, racchiudeva una serie di scenette estrapolate dalle esperienze vissute dai ragazzi nel mondo del lavoro.

Raccontare le proprie esperienze di vita e mettere in scena se stessi, ha reso meno brutale l'approccio con la scena, che grazie al sostegno delle coordinatrici, ha insegnato loro a fare i conti con i propri fantasmi e con i limiti imposti dalla detenzione.

Per restare in vita, non ricevendo sovvenzioni, la compagnia dei Liberanti deve prevedere un budget minimo per le produzioni e supporti tecnici scarsi. Per questo, l'impianto scenografico e scenotecnico risultano minimali. Questa scelta, che per fattori economici non sembra tale, si spiega e viene superata da una recitazione accesa, fatta di gesti enfaticizzati e frasi colorite dal dialetto napoletano.

Il progetto umano e artistico della regista prevale sulle regole classiche della rappresentazione e l'azione teatrale è raccontata dalla vita reale e dalle esperienze vissute dagli attori. Anche per questo la scena appare spoglia e l'allestimento è essenziale.

Modelli e riferimenti culturali

Trattandosi di detenuti ed ex detenuti, parlare di formazione teatrale non è propriamente indicato. Come già è stato sottolineato più volte, gli attori e la compagnia di cui ci stiamo occupando si affacciano solo adesso al mondo del teatro per proporsi anche al di fuori del gruppo. Risulta pertanto più interessante trattare delle tematiche affrontate nei loro precedenti spettacoli e di quelle che tuttora guidano il loro percorso di formazione.

Gli autori che li hanno maggiormente stimolati sono quelli che nelle loro opere trattano tematiche e situazioni assimilabili alle vicende personali degli attori, tanto nella vita quanto nel carcere. *Aspettando Godot* e *Finale di partita* di Samuel Beckett hanno offerto loro temi come l'emarginazione, il cinismo, il pessimismo, l'incomprensione e l'attesa, nei quali gli attori ex detenuti si rispecchiano identificandosi in personaggi avvolti in un pessimismo e in una negatività dalla quale non riescono a liberarsi.

Il testo che però li ha maggiormente sedotti è stato *Calderón*, che Pier Paolo Pasolini ha scritto ispirandosi a *La vita è sogno* di Calderon de la Barca. Da qui tutta l'attenzione rivolta a Pasolini e alle tematiche di denuncia contro la società. Il loro ultimo spettacolo *Calderón: il principe, la torre e il palazzo* "è la favola del principe imprigionato da suo padre in una torre per anni, che una volta uscito cerca di molestare la prima donna che incontra e aggredisce e uccide un uomo intervenuto in suo soccorso: evidenza quanto la reclusione sia motore dell'atto criminoso e riconduca ad altra reclusione". I modelli di riferimento non sono stati vincolanti, bensì stimoli per proseguire il progetto pasoliniano di attualizzazione e riambientazione di testi di epoche precedenti.

I Liberanti non hanno dato una definizione precisa del loro teatro: sicuramente non si limitano a riproporre fedelmente un testo, ma tentano di rielaborarlo evitando di cadere in una lettura tradizionale.

L'ostacolo maggiore che incontrano nel loro cammino artistico riguarda soprattutto l'aspetto economico. Inoltre, trattandosi di un teatro fuori dagli schemi e non tradizionale, la compagnia dei Liberanti deve costantemente combattere con un pubblico conformista attaccato a stereotipi e pregiudizi morali. Per farsi conoscere anche al di fuori della sua realtà regionale questo gruppo emergente dovrà sicuramente trovare una fonte di supporto finanziario nonché dedicarsi a un'efficace e mirata attività promozionale.

8. DASKA

di Olimpia De Meo, Tomas Kutinjac, Viviana Vannello, Luca Zacchini

I primi anni della compagnia: dal 1976 al 1988

Nel 1976 alcuni ragazzi del Centro della Cultura di Sisak, una città del centro della Croazia a circa 60 km da Zagabria, decidono di formare un gruppo teatrale con il nome di DASKA: Dramsko Amatersko Studentsko Kazaliste (Teatro Drammatico Amatoriale Studentesco, dove "amatoriale" ha il significato di non istituzionale e sperimentale). Sono Vlado Borojevic, Dragisa Curguz, Drazen Krapljan, Branko Kuznar e Nebojsa Borojevic (Borko). Nei primi tre anni di attività si dedicano alla lettura e all'interpretazione di poesie, organizzano serate di lettura e si esibiscono creando recital. Intorno al gruppo stabile gravita un numero di persone interessate alla loro attività. Non possedendo uno spazio proprio, i loro incontri di lavoro avvengono nei luoghi più disparati: piazze, scuole, centri sociali e a volte appartamenti. Il loro modo di fare teatro si discosta dalla scena tradizionale croata, toccando argomenti scomodi, a sfondo sociale, politico e culturale, con un atteggiamento ludico-sarcastico che caratterizzerà per sempre la loro carriera, lottando contro le convenzioni e non scendendo mai a patti. Un critico dell'epoca, Tonko Maroevic, li definisce "un incrocio fra amatorialismo, avanguardismo e attivismo".

Nel 1979 avviene la svolta: incontrano Radovan Milanov-Ramba, un regista di Zagabria che, riconoscendo in Daska talento e determinazione, offre loro l'opportunità di una collaborazione. Questa è la prima occasione per allestire un vero e proprio spettacolo ed è anche la prima volta che il gruppo si confronta con un testo d'autore, in questo caso *Emigranti* di Slawomir Mrozek. Nella primavera del '79 i Daska ospitano Richard Pearlman, un clown di Chicago invitato a tenere a Sisak un workshop al quale partecipano tutti i membri del gruppo. E' grazie a questo incontro che si avvicinano al teatro di strada e alla clownerie, che diventerà il filo conduttore del loro percorso.

Con lo spettacolo *Klim-Klem* del 1980, una satira poetica di Aleksandar Obrenovic, dove partecipano più di trenta attori e che ha come tema l'ecologia, finisce la collaborazione con Radovan Milanov. In questo periodo entra al Ministero della cultura della Repubblica Croata Vlado Krusic-Kruska: per merito suo viene riconosciuta al teatro "amatoriale" una certa rilevanza, con la valorizzazione di chi lavora nella direzione della sperimentazione e della ricerca teatrale. Nello stesso anno il gruppo ottiene dal Comune una sala prove, dove deve però attenersi ad orari prestabiliti. Dopo ripetute insistenze, nel 1981 riceve dal Comune un grande seminterrato in pessime condizioni, spazio che prenderà il nome di Daskoteka e verrà ristrutturato completamente a loro spese.

All'interno della Daskoteka vengono tenuti corsi di recitazione e musica, si dà spazio a giovani artisti, si tengono concerti e serate di discoteca. Grazie alle varie attività e alla fitta programmazione di eventi e incontri inizia a svilupparsi un movimento culturale che coinvolgerà in breve tempo più di 800 persone. Per questo è necessario stabilire un regolamento interno al gruppo, che consenta di definire le varie mansioni da svolgere (programmazione di eventi culturali, pulizie, servizio d'ordine, ecc...). In questo periodo particolarmente "ricco" per Daska, nascono e si sviluppano in tutta la Croazia altre compagnie teatrali, si respira un'aria diversa e si alimentano nuovi scambi culturali. Nasce lo SKAH, un festival dove si incontrano i vari gruppi teatrali di ricerca per un confronto senza antagonismi. In uno di questi incontri, che avvenivano più volte l'anno, i Daska conoscono il gruppo teatrale Lero, formatosi più o meno nei loro stessi anni. Condividendone le idee e le scelte, finiscono per conoscere i lavori del drammaturgo Radovan Ivšić, dai cui testi nasce l'idea per l'allestimento del *Soldato vincitore*, diretto e prodotto interamente da Daska.

Nel 1982 allestiscono lo spettacolo politico *La favola dei tre porcellini*, ispirato alla situazione politica jugoslava dove vige un regime comunista. E' un collage di elementi delle favole dei *Tre porcellini* e di *Cappuccetto rosso*, e del *Manifesto* comunista. Il comunismo è rappresentato da Cappuccetto rosso e lo Stato dalla nonna. La polizia agisce attraverso il lupo e il popolo parla tramite i tre porcellini. Questo spettacolo è apprezzato ancora una volta per il modo originale di fare teatro, giocoso e sarcastico; viene anche premiato al BRAMS, rassegna delle piccole scene amatoriali di Belgrado, e rappresenta la Jugoslavia in vari festival internazionali. Nel 1983 Nebojsa, leader di Daska fin dagli inizi, inizia a lavorare come speaker radiofonico in una emittente di Zagabria; nello stesso anno diventa direttore del Centro della Cultura di Sisak, cosa che consente a Daska e alla Daskoteka di trasferirsi all'interno degli spazi del Centro, dove resterà fino al 1987 attivando anche altre iniziative: un giornale per bambini, una scuola per l'apprendimento delle

lingue straniere, la messa a disposizione degli spazi ad altri gruppi teatrali. Durante questi anni parte dei membri del gruppo fondatore lascia Daska, rimane solo Nebojsa al quale si uniscono il fratello Damir e Jasmin Novljakovic.

Nel 1984 i Daska mettono in scena *Jelizaveta Bam*, primo lavoro frutto della ricerca sul movimento di avanguardia russa dei primi anni '20 *Oberiu* che, dopo aver denunciato la realtà contemporanea, venne prima censurato e successivamente eliminato fisicamente dalla polizia staliniana. *Jelizaveta Bam* di Daniil Harms, leader di Oberiu, viene riproposto dai Daska come happening al termine di un altro spettacolo. Uscendo in un cortile dopo aver assistito a uno spettacolo, infatti, il pubblico assiste quasi casualmente a un attentato che coinvolge un'automobile, una Renault 30 (la macchina dell'élite politica di allora). Dopo uno scoppio il pubblico ignaro viene circondato da altre macchine e parte degli spettatori viene fatta salire su un camion, mentre su un muro è proiettato un cartone animato russo dove si propone la stessa situazione. La struttura di questo lavoro teatrale consente agli attori di avere una relazione più "attiva" con il pubblico, a differenza dei loro precedenti spettacoli.

Il 4 febbraio 1985 debutta a Sisak *PifPafPuf*. Nella prima parte dello spettacolo vengono utilizzati frammenti dei testi di Majakovskij e Vvedenskij che ritraggono la situazione storica nella Russia degli anni '20, con richiami alla realtà contemporanea; nella seconda invece viene esclusivamente utilizzata una poesia di Harms ("Tutti, tutti gli alberi Pif...") in innumerevoli esercizi di stile. Grazie al suo linguaggio teatrale così internazionale, lo spettacolo sarà rappresentato in più di dieci paesi europei, arrivando a tutt'oggi a oltre 300 repliche. Nel 1987 segue *Aaaaaa*: i tre attori sono seduti dietro una lunga cattedra e leggono una finta rassegna stampa in cui sottolineano le difficoltà che nascono tra le esigenze del potere e quelle della libertà dell'arte. A evidenziare questo contrasto sulla scena sono sospese tre sacche di sangue che per l'intera durata della rappresentazione gocciolano sulle loro teste. Questo spettacolo è per Daska un "antimanifesto" attraverso il quale fanno partecipare il loro pubblico della volontà di non subire imposizioni dal potere politico e la loro intenzione di abbandonare le scene. Infatti nel 1988 si dividono chiudendo di fatto la loro attività. Nell'ottobre dello stesso anno Damir ottiene una borsa di studio per l'École de Mime et de Théâtre di Jacques Lecoq a Parigi, dove approfondisce i suoi studi sull'arte del movimento. Jasmin si trasferisce a Cracovia, in Polonia, dove lavora per il teatro Mandala e contemporaneamente frequenta un corso di regia presso l'Accademia teatrale di Varsavia. Nebojsa rimane direttore del Centro della Cultura a Sisak, tenta varie volte di entrare all'Accademia teatrale di Zagabria, ma viene sempre respinto perché considerato già "completamente formato" dal punto di vista attoriale. Nel 1991 ha un grave incidente stradale che lo costringe ad un lungo periodo di convalescenza, e nello stesso anno scoppia la guerra che porterà allo smembramento della Jugoslavia: a causa delle sue origini serbe, Nebojsa vive un momento di profonda emarginazione.

La seconda fase di attività: dal 1993 ad oggi

Nel 1993 Jasmin invita Damir a condurre vari laboratori in occasione del Brouhaha Festival di Budapest, e Damir viene accompagnato da Borko. In questo modo, i componenti di Daska si incontrano nuovamente e, ispirati dagli spettacoli presenti al festival, decidono di ritornare sulle scene. Lo fanno con *Aspettando il pane* con sottotitolo *Opera atipica in un atto*, lavorando assieme su un'idea iniziale di Borko. Il debutto ha luogo il 15 agosto 1993 grazie alla Demarco European Art Foundation che li ospita all'interno del Fringe Festival di Edimburgo. Lo spettacolo è introdotto con queste parole: "Possiamo rappresentare retorica, amore e sangue; possiamo rappresentare sangue e amore senza retorica; possiamo rappresentare sangue e retorica senza amore; ma non possiamo rappresentare amore e retorica senza il sangue. Il sangue è ovunque".

Anche questo spettacolo (al quale collabora Vili Matola, loro amico attore e regista) è frutto di un collage drammaturgico, con brani tratti da *Aspettando Godot* di Beckett, *Rosencranz e Guildenstern sono morti* di Stoppard, *Pinocchio* di Collodi e *Il soldato di legno* di Andersen. Inizia in un'atmosfera ludica in cui quattro membri di una "compagnia istrionica medioevale" ripercorrono varie forme di espressione attoriale e lo fanno giocando innocentemente con dei pezzi di ghiaccio come fossero giocattoli. Successivamente il registro dello spettacolo cambia e gli attori diventano violenti. Lo spettacolo finisce in un'atmosfera cupa e angosciata: blocchi di ghiaccio oscillano sul palcoscenico, finché improvvisamente cadono frantumandosi a terra. Elemento conduttore dello spettacolo è il ghiaccio, apparentemente duro ma soggetto a sciogliersi e frantumarsi (quindi a perdere la sua presenza formale) associato all'idea del pane che, come il ghiaccio, in determinate contingenze storiche (come la guerra rappresentata nel lavoro teatrale) può scomparire e rimanere un'aspettativa irrisolta dell'uomo.

Per i successivi due anni Daska ha continuato a portare sulla scena solo questo spettacolo. Nel 1996 Jasmin e Damir ritornano più spesso in Croazia e danno vita a una scuola di recitazione guidata da Damir, che resta all'interno delle scelte culturali del gruppo Daska. Questa serve tra l'altro per trovare giovani attori con cui vengono allestiti tre nuovi spettacoli dal 1997 al 2000: *E adesso sport e musica*, *Tre ore a sinistra* spettacolo con musiche russe e slave e brani classici riarrangiati da Bregovic, e infine *La società dei poeti uccisi*, che sarà l'ultima tappa della ricerca di Daska sul gruppo Oberiu, al quale li aveva avvicinati non solo la stessa visione del "fare teatro" ma anche la stessa insofferenza verso i rapporti tra istituzioni e arte. Nel 1997 Daska si costituisce legalmente come associazione culturale no profit e nel 1998, grazie alla legge che tutela la struttura di queste associazioni, e anche perché ormai conosciuti a livello non solo nazionale ma anche internazionale, ottiene uno spazio gratuito. Attualmente Daska svolge qui le proprie attività.

In quest'ultima fase Damir organizza annualmente il Festival della Luce a Zlarih (luglio). Inoltre i Daska aiutano a organizzare il Puf Festival e tengono laboratori gratuiti, ricevendo dallo stato l'equivalente di circa 300 euro per sette giorni di stage.

Ecco un elenco dei festival e delle partecipazioni più significative del gruppo:

1985 International Sandkorn Festival, Karlsruhe; Brams, Belgrado.

1986 Edinburgh Fringe Festival; Festival della Reminiscenza , Cracovia. "Giornate di Daska" in Polonia, Olanda e Germania, interamente dedicate ad Harms.

1998 Edinburgh Fringe Festival: nomination come miglior gruppo teatrale.

1999 Festival della Reminiscenza , Cracovia; Teatri di Vita, Bologna.

2001 In occasione dei festeggiamenti per i venticinque anni di attività, viene organizzata in Croazia la "Giornata di Daska": una rassegna con tutti i loro ultimi lavori in collaborazione con altri gruppi teatrali. Partecipazioni al Forum Mondiale dei Critici Teatrali e al Congresso Mondiale per scrittori PEN.

Organizzazione economica

Il Ministero della Cultura della Repubblica Croata è il referente del Dipartimento delle Attività Sociali, che al suo interno contiene il Consiglio per il Teatro. Questa impostazione si ripresenta a livello regionale.

Per quel che riguarda le sovvenzioni, Daska riceve il primo contributo pubblico nel 1994, corrispondente a 8.000 Kune (pari a circa 1.200 euro). La punta massima viene raggiunta nel 2001 con 40.000 Kune, pari a 5.000 euro.

Dopo le elezioni del 2002 non sono stati più concessi finanziamenti da parte dello Stato ai gruppi teatrali "amatoriali", e quindi anche Daska ha visto annullati i propri contributi.

Dal 1° Aprile 1999 è il solo Damir a ricevere uno stipendio in qualità di impiegato di Daska per il suo lavoro come pubbliche relazioni e direzione artistica.

Per concludere

"... Si dovrebbero avere nuovamente momenti di discussione e confronto tra attori e spettatori, come faceva Daska all'inizio... purtroppo oggi questi momenti di confronto si svolgono in un'atmosfera di inimicizia e concorrenza, la politica e i partiti assumono troppa importanza e l'individualità del singolo individuo viene soffocata... erano proprio questi momenti che vent'anni fa ci stimolavano ad andare avanti nella ricerca teatrale... la nostra società vive una vita di partito, troppo concentrata sulla politica, dove i politici sono più importanti degli artisti...

... è terribile che il teatro sui nostri territori non possa realizzare la sua indipendenza, un problema causato anche da uno sbagliato approccio di coloro che si occupano di teatro che preferiscono avere un posto comodo all'interno di una realtà già esistente piuttosto che cercare di mettere in piedi una propria realtà... è necessario iniziare con la pratica del decentramento in Croazia...

... è triste pensare che l'attenzione sia focalizzata solo su Zagabria , al di fuori di questa sia critici che registi non ti notano più...

... spero che il teatro alternativo in Croazia possa prima o poi avere un suo statuto..."

Lasciare spazio alle parole di Nebojsa Borojevic ci è sembrato il modo migliore per far comprendere a pieno il concetto di *fare teatro* per Daska.

(maggio 2004)