

# fitainforma

ANNO XXIII - N. 4  
dicembre 2009



Periodico ad uso del Comitato Regionale Veneto della Federazione Italiana Teatro Amatori • Pubblicazione bimestrale  
Registrazione Tribunale di Vicenza n. 570 del 13 novembre 1987  
Poste Italiane s.p.a. • Spedizione in Abbonamento Postale • D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 2, DCB Vicenza



**Festival**  
**I FINALISTI**  
**DELL'EDIZIONE**  
**2010**

**Anniversari**  
**DA PARISE**  
**AL FANTASMA**  
**DELL'OPERA**

**Pratica**  
**COME...**  
**FINIRE SUI**  
**GIORNALI**

## Teatro di narrazione

All'interno la settima monografia staccabile della collana "Educare al Teatro"

**dicembre 2009**

**tra gli argomenti di questo numero:**

# SOMMARIO

**1 Editoriale**

Alcune riflessioni di Aldo Zordan.

**2 Speciale Maschera d'Oro**

Scelte le sette compagnie finaliste che si daranno battaglia sul palco del Teatro San Marco di Vicenza per la ventiduesima edizione del festival nazionale, abbinato anche quest'anno al Premio Faber

**8 Affiliazioni e rinnovi**

**I-XVI INSERTO - Il teatro di narrazione**

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo di un genere teatrale che affonda le proprie radici nell'antichità ma che si è delineato nella sua forma moderna (ancora in piena evoluzione) a partire dagli anni Novanta. Tra i precedenti illustri, sia pure con qualche "distinguo" Dario Fo. Tra i nomi di spicco, Paolini, Vacis, Baliani e Curino.

**25 ANNIVERSARI**

**26 Promozione: qualche regola per farsi conoscere**

**30 Dalle compagnie e dal territorio**

*In copertina: Un sipario si trasforma in un originale albero di Natale... Così la redazione di Fitainforma vi porge i suoi più cari auguri per un sereno Natale e un felice nuovo anno*



**fitainforma**

Bimestrale  
del Comitato Regionale Veneto  
della Federazione Italiana  
Teatro Amatori  
ANNO XXIII  
dicembre 2009



**giunta  
regionale**

*Direttore responsabile*  
ANDREA MASON

Stampato in 4.200 copie  
e inviato ai soci Fita Veneto  
Registrazione Tribunale  
di Vicenza n. 570  
del 13 novembre 1987

*Direzione e redazione*  
Contrà S. Gaetano 14  
36100 VICENZA  
tel. e fax 0444 324907  
fitaveneto@fitaveneto.org  
www.fitaveneto.org

*Responsabile editoriale*  
ALDO ZORDAN

*Comitato di Redazione*  
Alessandra Agosti  
Giuliano Polato  
Stefano Rossi  
Stefano Vittadello  
Emilio Zenato

*Segreteria*  
Cristina Cavriani  
Giuliano Dai Zotti  
Roberta Fanchin  
Maria Pia Lenzi

*Stampa*  
Tipografia Dal Maso Lino srl  
Marostica

Poste Italiane s.p.a.  
Spedizione in Abbonamento  
Postale D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n° 46)  
art. 1, comma 2, DCB Vicenza

# Si chiude un anno difficile Ma la voglia di teatro è rimasta

## L'editoriale

Cari Amici,

un altro anno sta per chiudersi. Un anno non facile, lo sappiamo bene; che ha visto il mondo attraversato da una crisi economica tanto pesante quanto, sotto molti punti di vista, improvvisa e imprevedibile. Non è ancora passata, lo sappiamo, nonostante non manchino alcuni segnali che lasciano un po' di spazio all'ottimismo. Il nostro mondo del teatro amatoriale, naturalmente, non è stato indenne al brivido che ha percorso tutti i settori del vivere quotidiano, dal privato bilancio domestico di ognuno ai grandi numeri di Stati e continenti. Anche noi, nel nostro piccolo, abbiamo insomma dovuto fare i conti con disponibilità finanziarie ancora più ridotte di quanto normalmente già non siano e con propensioni all'investimento ancora meno facili da sollecitare di quanto già solitamente non avvenga.

Ma siamo ancora qui, con la nostra voglia di fare teatro rimasta intatta, nonostante tutto. E di farlo al meglio. Lo vediamo chiaramente anche in questa nuova edizione della Maschera d'Oro, la ventiduesima nella prestigiosa storia di questo festival. Tante le compagnie iscritte, alto il livello delle messinscene, difficile come sempre il lavoro di scelta. Ne è nato un cartellone davvero interessante, che spazia dalla commedia brillante alla tragedia moderna, dalla satira alla commedia dell'arte, alla rivisitazione di testi classici. L'appuntamento è quindi ora per i primi di febbraio, quando la macchina del festival si metterà in movimento per portare attori e attrici, registi e compagnie all'esame finale da parte delle giuria e del pubblico che, ne siamo certi, come sempre affollerà la platea di questo evento, che anno dopo anno ha saputo conquistarsi la fiducia degli spettatori. Con particolare soddisfazione, poi, ricordiamo che anche in questa edizione la "Maschera d'Oro" godrà del sostegno di vari partner, tra i quali in particolare la Regione del Veneto e l'Associazione Artigiani della Provincia di Vicenza che ha voluto confermare il proprio Premio Faber Teatro: la compagnia vincitrice della kermesse salirà così per una (indimenticabile) sera sullo storico, straordinario palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza.

Per il resto, mi preme segnalarvi un'importante comunicazione che riguarda l'affiliazione e la ri-affiliazione delle nostre compagnie, pubblicata a pagina 8 di questo numero di *fitainforma*: come vedrete, Fita Veneto ha deciso di non applicare alle compagnie "ritardatarie" la maggiorazione della quota di iscrizione resa possibile "a titolo di rimborso forfetario per maggiori spese di segreteria" da una specifica delibera del Consiglio Federale. Si è però deciso di operare alcune modifiche alla tempistica con la quale il materiale di iscrizione viene inviato alla Segreteria Nazionale da parte di quella Regionale.

In questo numero prosegue poi la pubblicazione delle monografie della serie *Educare al teatro*, dedicata per l'occasione al "teatro di narrazione" che tanto successo sta ottenendo negli ultimi anni. Un utile "prontuario" è inoltre dedicato ai rapporti con gli organi di informazione: alcune semplici regole per predisporre il materiale stampa utile a far conoscere la nostra attività. Non mancheranno infine, tra le altre informazioni, notizie provenienti da compagnie e Comitati provinciali.

Lasciandovi quindi alla lettura di questo nuovo numero del nostro periodico, auguro a ciascuno di voi e alle vostre famiglie, a nome del Comitato Regionale di Fita Veneto, un felice Natale e un 2010 ricco di serenità e di armonia.

*scriveteci a [fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)*

# Maschera d'Oro 2010

## Ecco i sette finalisti

**Cartellone molto ricco, con diverse “new entry” e due gruppi vincitori di passate edizioni. Gli autori: Cechov, Ionesco, Fo, Frayn Wilde e Dal Prà che rilegge Goldoni. Ritorna anche il “Faber”**

### XXXIII Edizione

Grandi classici recuperati, teatro dell'assurdo e commedia dell'arte, ma anche nuovi classici brillanti e interessanti rielaborazioni. È quanto propone la ventiduesima edizione del festival nazionale “Maschera d'Oro”, che si terrà al Teatro San Marco di Vicenza dal 6 febbraio al 20 marzo prossimi, con serata finale il 27 marzo.

Ma ecco le compagnie che sono riuscite ad aggiudicarsi i sette ambitissimi posti in finale: Prototeatro di Montagnana (Padova), Il Teatro dei Picari di Macerata, La Zonta di Thiene, Accademia Teatrale Campogalliani di Mantova, Stabilimento Teatrale di Caerano San Marco (Treviso), L'Accademia Teamus di Verona e Compagnia Città di Milano (nella pagina a fianco il calendario e in quelle seguenti il dettaglio degli spettacoli).

Il festival è organizzato come sempre da Fita Veneto in collaborazione e con il sostegno di vari enti e partner, tra cui in particolare Regione del Veneto, Amministrazione Provinciale, Comune di Vicenza, Associazione Artigiani Confartigianato vicentina e Il Giornale di Vicenza. La rosa dei candidati è emersa da una prima selezione operata da una commissione tecnica (composta dall'attore e regista Mariano Santin e dai giornalisti Giuseppe Barbanti e Alessandra Agosti) e da una seconda e definitiva affidata a Luigi Lunari, drammaturgo e consulente artistico di Fita Veneto. Torneranno inoltre il concorso letterario per le scuole superiori, il premio per lo spettacolo più gradito dal pubblico, il Premio Renato Salvato per l'impegno in

favore del teatro e, attesissimo come sempre, il Premio Faber Teatro, promosso ormai da sedici anni dall'Associazione Artigiani vicentina, che consentirà alla compagnia vincitrice del festival di esibirsi per una sera sullo storico palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza.

Un bel calendario, dunque, anche per questa edizione. I volti nuovi sono quelli de La Zonta di Thiene, che corona le soddisfazioni fin qui ottenute per la coraggiosa scelta di mettere in scena un testo complesso come la *Salomé* di Wilde, dello Stabilimento Teatrale di Caerano San Marco, alle prese con un canovaccio di commedia dell'arte, della veronese Accademia di Teamus in gara con un collaudatissimo allestimento di *Rumori fuori scena* di Frayn, tra le commedie più amate dal pubblico per la sua straordinaria carica di divertimento, e della compagnia Città di Milano, che avrà il compito di sorprendere piacevolmente il pubblico con un testo tanto noto quanto in realtà poco rappresentato come *La cantatrice calva* di Ionesco, prezioso esempio di teatro dell'assurdo e capolavoro di comicità surreale. Non mancano poi i veterani: tornano infatti i Picari di Macerata, vincitori nel 2007 con *Pulcinella* di Manlio Santanelli, la pluridecorata Campogalliani, vincitrice nel 2002 con *Arsenico e vecchi merletti* di Kesselring e nel 2003 con *Gli occhiali d'oro* di Cattini, e infine il Prototeatro di Montagnana, più volte applaudito al festival e vincitore nel 2000 con *Strighe* ex aequo con il Piccolo Teatro del Garda di Verona.

Prototeatro - Montagnana (Padova)



*Rilettura della celebre commedia di Goldoni, che ci fa conoscere una donna energica e volitiva, un'imprenditrice ben alla guida della propria esistenza, negli affari e nell'amore.*

## La Locandiera e gli amorosi

La Zonta - Thiene (Vicenza)



*Il dramma di Wilde è un crescendo di perdita e ricerca disperata di redenzione, mossa dal terrore per l'ignoto, per un destino che va oltre quanto gli uomini possono comprendere.*

## Salomé

Stabilimento Teatrale - Caerano San Marco (Treviso)



*Un canovaccio di commedia dell'arte è la trama sulla quale la compagnia gioca, in definitiva, sul teatro in sé: un lungo viaggio, una sfida alla ricerca, prima di tutto, di se stessi.*

## L'Odissea di Pantalone

Compagnia Città di Milano



*Comicità surreale allo stato puro, distillato di teatro dell'assurdo con la firma di Ionesco. Incomunicabilità e psicosi sociali sono gli ingredienti di base di questo testo spiazzante e da scoprire.*

## La cantatrice calva

Il Teatro dei Picari - Macerata



*Il teatro di Dario Fo con tutti i suoi ingredienti: satira, provocazione, lucida e approfondita analisi della società contemporanea, nella quale l'uomo è ridotto a semplice pupazzo.*

## Il diavolo con le zinne

Accademia Teatrale Campogalliani



*Una scelta di atti unici di Anton Cechov per raccontare il rapporto uomo-donna all'interno del matrimonio, ripercorrendone i momenti principali, fin dal corteggiamento.*

## Scherzi d'amore in salsa tragica

L'Accademia di Teamus - Verona



*Un classico del teatro brillante, tra sardine che vanno e sardine che tornano: un esilarante dietro le quinte che è satira mirata alla fragilità dei rapporti esistenti tra le persone.*

## Rumori fuori scena

Premiazioni



*Nella serata dedicata alle premiazioni anche il musical "Il cerchio della vita", con le musiche de "Il Re Leone", firmato dalla compagnia Amici Per un Sogno dalla provincia di Verbania.*

## Serata di Gala - Musical

Sabato 6 febbraio



## “La Locandiera e gli amorosi”: così Dal Prà rilegge Goldoni

I personaggi dell'originale goldoniano ci sono tutti: Mirandolina, donna con la testa sulle spalle, che al primo posto ha sempre messo la sua impresa, ma sa conquistarsi anche l'amore; il fedele Fabrizio; il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita, le commedianti... ma in più, ecco salire in primo piano figure altrimenti di contorno, come i servi Leo e Buffetto, e con loro un coro di lavandaie.

### La compagnia

Costituitasi nel 1971 a Montagnana, (Padova), la compagnia Prototeatro lega da sempre il proprio percorso artistico alla creatività del regista Piero Dal Prà, autore anche di tutte le opere in repertorio, tra le quali *Stella Nigra*, *Sinopie*, *Strighe e Hauseisen - Casa di Ferro*. Numerosi i riconoscimenti conquistati dalla formazione, apprezzata per il livello recitativo e l'originalità degli allestimenti.

Sabato 13 febbraio



## Ne “Il diavolo con le zinne” l'uomo è solo un burattino

Al centro della scena il teatrino del potere; e l'uomo, in esso, non è che un burattino legato da fili mossi da chi è più in alto di lui e manovra nell'ombra. Come sempre, anche in questo lavoro Fo usa lo strumento della leggerezza per scavare nel profondo delle coscienze. Protagonisti della vicenda, un giudice che cerca la verità e la sua serva, condannati dalla società, respinti, ma - alla fine - salvati dall'amore, la forza più grande.

### La compagnia

Guidato anche in questa nuova avventura dal regista e attore Francesco Faccioli, Il Teatro dei Picari di Macerata ha già vinto il festival nel 2007, con un intenso *Pulcinella* di Manlio Santanelli. Estremamente curati gli allestimenti dei loro spettacoli, che spaziano dai grandi classici (da Eduardo a Molière) a lavori originali. Numerosi i premi collettivi e individuali conquistati in questi anni. Attivi dal '95.

Sabato 20 febbraio



## La Zonta riporta in vita la “Salomé” di Oscar Wilde

Le urla minacciose del profeta prigioniero squarciano la notte che penetra tra le stanze della reggia di Erode, ma ancor più quella che regna nei cuori di questa famiglia incestuosa e malata, dall'anima lacera, perduta nel desiderio e nella sete di potere. Salomé, bella e senza cuore, danza per Erode, accettato dai sensi, chiedendo in cambio la testa del profeta che l'ha respinta: l'avrà, ma la sua folle vendetta le costerà la vita.

### La compagnia

Dopo vent'anni sulla scena, La Zonta di Thiene (Vicenza) ha affrontato questo testo di Wilde, tanto scarsamente rappresentato, per regalarsi il piacere di una sfida. Diretta da Mauro Lazzaretti, ha coinvolto anche un coro noto nel Vicentino per le sue ricercate esecuzioni e alcune danzatrici, chiamate a dare corpo agli opposti stati d'animo dei protagonisti. Al suo attivo alcuni classici e diverse performances.

Sabato 27 febbraio



## La veterana Campogalliani nel matrimonio secondo Cechov

Cinque quadri per raccontare l'amore e il matrimonio secondo il grande drammaturgo russo, rifacendosi agli “scherzi” da lui composti su questo tema. Si tratta degli atti unici *L'orso*, *L'anniversario*, *Una domanda di matrimonio*, *La notte prima del processo* e *Fa male il tabacco*: tutte sfaccettature di un'unica materia, il rapporto tra uomo e donna uniti finché morte non li separi, dal corteggiamento al matrimonio... al resto.

### La compagnia

Vincitrice del festival per due anni consecutivi, nel 2002 e nel 2003, l'Accademia Teatrale Campogalliani è, con i suoi oltre sessant'anni di storia, una delle formazioni amatoriali più antiche d'Italia. Innumerevoli i lavori messi in scena, con tournée in Italia e all'estero, tra grandi classici e testi moderni e altrettanto innumerevoli i riconoscimenti conquistati, sia come gruppo che per singoli interpreti.

Sabato 6 marzo



## Ecco “L’Odissea di Pantalone” alla ricerca di Evaristo/Ulisse

Evaristo, figlio di Pantalone, sta per sposarsi e in casa tutto è pronto... tranne lo sposo. Il giovane, infatti, ha perduto il senno e si crede Ulisse. L’unica soluzione è ricondurlo a Itaca, ripercorrendo le orme dell’antico eroe. Parte da qui *L’Odissea di Pantalone*, tra inganni, amori, mille avventure e i personaggi e le situazioni del celebre poema omerico, con qualche gustosa aggiunta, alla ricerca dell’equilibrio tra ragione e sentimento.

### La compagnia

Formatasi nel settembre 1993 sotto la direzione artistica di Mirko Artuso, attore e regista del Teatro Settimo di Torino, lo Stabilimento teatrale ha nella formazione continua uno dei suoi obiettivi e punti di forza. produce rassegne e spettacoli propri, appoggiandosi anche a registi provenienti da altre realtà teatrali: il tutto per diffondere e promuovere la cultura teatrale nel territorio provinciale e regionale.

Sabato 13 marzo



## “Rumori fuori scena” di Frayn Dietro le quinte di teatro e vita

Classico del teatro brillante, perfetta macchina comica tra porte che sbattono, gente che va e che viene e un piatto di sardine sempre nel posto sbagliato al momento sbagliato. Tre atti per raccontare la vita d’compagnia prima, durante e dopo l’allestimento d’una commedia, con la vita reale che si intreccia alla finzione, dai rosei inizi, alle prime tensioni, all’esilarante delirio dell’ultima replica. Alla regia ha collaborato Lando Buzzanca.

### La compagnia

Giovane artisticamente, l’Accademia di Teamus di Verona si è affidata anche per questa messinscena al regista Rino Condercuri, che vanta un articolato curriculum nel mondo dello spettacolo. Tra gli allestimenti firmati alla compagnia, *Niente sesso siamo inglesi* per la regia di Vincenzo Rose e diversi allestimenti a tema, con una particolare predilezione per gli spettacoli dedicati alla musica.

Sabato 20 marzo



## “La cantatrice calva”, Ionesco porta in scena il non capirsi

È l’incomunicabilità la grande protagonista di questo testo di Eugene Ionesco, tra i capolavori del teatro dell’assurdo. Animato da una comicità assolutamente surreale, il testo ci porta nell’elegante salotto di una coppia che dialoga, ma seguendo discorsi diversi. Arriva un’altra coppia che, nonostante sia sposata da anni, non si riconosce. Ogni cosa assume, via via, contorni sempre più assurdi. Fino a un nuovo inizio ribaltato.

### La compagnia

Un’altra compagnia storica al festival veneto: la Città di Milano, attiva fin dal 1953 e con all’attivo un invidiabile curriculum, che l’ha vista attraversare i generi più diversi. L’opera presentata alla “Maschera d’Oro” ha debuttato nel 2008, dopo un breve periodo di sospensione dell’attività, conquistando vari riconoscimenti. Nel suo vasto repertorio il gruppo ha inserito anche diversi lavori in dialetto milanese.

# Spettacoli in finale

# L'albo d'oro del festival

**1989**

G. T. La Barraca, Vicenza  
*Il berretto a sonagli*  
di Luigi Pirandello  
regia di Renato Stanisci

**1990**

G.T. d'Arte Rinascita  
Treviso  
*La donna vendicativa*  
di Carlo Goldoni  
regia di Renzo Santolin

**1991**

Cooperativa del Giullare  
Salerno  
*Sei personaggi  
in cerca d'autore*  
di Luigi Pirandello  
regia di Andrea Carraro

**1992**

La Mandragola, Grosseto  
*Aggiungi un posto a tavola*  
di Garinei e Giovannini  
regia di Vozzi e Graziano

**1993**

Estravagario Teatro  
Verona  
*Una volta nella vita*  
di Kaufman e Hart  
regia di Alberto Bronzato

**1994**

Città di Pistoia  
*Il singor Puntilla  
e il suo servo Matti*  
di Bertolt Brecht  
regia di Franco Checchi

**1995**

La Barcaccia, Verona  
*Rumors*  
di Neil Simon  
regia di Roberto Puliero  
**Premio Faber Teatro:**  
*La cameriera brillante*

di Carlo Goldoni

**1996**

G. T. La Formica, Verona  
*La casa di Bernarda Alba*  
di Federico Garcia Lorca  
regia di Gherardo Coltri  
**Premio Faber Teatro:**  
*Aspettando Godot*  
di Samuel Beckett

**1997**

Estravagario Teatro  
Verona  
*Capitan Fracassa*  
di Alberto Bronzato  
da Théophile Gautier  
regia di Alberto Bronzato  
**Premio Faber Teatro:**  
*Arlecchino servitore  
di due padroni*  
di Carlo Goldoni

**1998**

La Trappola, Vicenza  
*I costruttori di imperi*  
di Boris Vian  
regia di Piergiorgio Piccoli  
**Premio Faber Teatro:**  
*I pettegolezzi delle donne*  
di Carlo Goldoni

**1999**

Compagnia Patavina  
di prosa "V. Lago"  
*Mentre i treni passano*  
di Barbara Ammanati  
regia di Carlo Bertinelli  
**Premio Faber Teatro:**  
*stesso spettacolo*

**2000**

Vittoria ex aequo per  
Piccolo Teatro del Garda  
Verona  
*Alleluja, brava gente*  
di Garinei e Giovannini  
regia di Vincenzo Rose

e Proteatro, Montagnana  
*Strighe*  
**Premio Faber Teatro:**  
*Alleluja, brava gente*

**2001**

Piccolo Teatro al Borgo  
Cava de' Tirreni  
*Filumena Marturano*  
di Eduardo De Filippo  
regia di Mimmo Venditti  
**Premio Faber Teatro:**  
*stesso spettacolo*

**2002**

Acc. T. Campogalliani  
Mantova  
*Arsenico e vecchi merletti*  
di Joseph Kesselring  
regia di M. Grazia Bettini  
**Premio Faber Teatro:**  
*Il senatore Fox*  
di Luigi Lunari

**2003**

Acc. T. Campogalliani  
Mantova  
*Gli occhiali d'oro*  
di Alberto Cattini  
regia di M. Grazia Bettini  
**Premio Faber Teatro:**  
*Cyrano de Bergerac*  
di Edmond Rostand

**2004**

Estravagario Teatro  
Verona  
*Cenerentole  
in cerca d'autore*  
di David Conati  
regia di Alberto Bronzato  
**Premio Faber Teatro:**  
*stesso spettacolo*

**2005**

La Barcaccia, Verona  
*Sior Todero Brontolon*  
di Carlo Goldoni

regia di Roberto Puliero  
**Premio Faber Teatro:**  
*stesso spettacolo*

**2006**

Compagnia di Lizzana  
Rovereto  
*E per questo resisto*  
di Paolo Mafrini  
da Peter Weiss  
regia di Paolo Manfrini  
**Premio Faber Teatro:**  
*Se leva el sol*  
di Giovanni Nane Coslop

**2007**

Il Teatro dei Picari  
Macerata  
*Pulcinella*  
di Manlio Santanelli  
regia di Francesco Faccioli  
**Premio Faber Teatro:**  
*stesso spettacolo*

**2008**

La Barcaccia, Verona  
*Ostrega, che sbrego*  
di Arnaldo Fraccaroli  
regia di Roberto Puliero  
**Premio Faber Teatro:**  
*La putta onorata*  
di Carlo Goldoni

**2009**

Gad Città di Pistoia  
*L'opera da tre soldi*  
di Bertolt Brecht  
e Kurt Weill  
regia di Franco Checchi  
**Premio Faber Teatro:**  
*stesso spettacolo*



# Pagine importanti del repertorio teatrale

Quello che ogni anno passa attraverso le strette maglie delle selezioni per conquistare un posto alla finalissima del festival è uno spaccato autentico e significativo del teatro amatoriale italiano. Distribuito geograficamente in tutto il territorio nazionale, altrettanto ampiamente il festival si espande sul fronte dei generi proposti e degli autori prescelti, come si può constatare sfogliando i cartelloni delle ormai ventidue edizioni della kermesse. La stessa sensazione rimane intatta qualora si considerino i soli spettacoli risultati effettivamente vincitori del festival, il cosiddetto “albo d’oro”, che pubblichiamo nelle pagine precedenti di questo numero di *Fitainforma*. Per quanto riguarda gli autori, infatti, si nota come grandi nomi della scena di tutti i tempi si affianchino ad autori moderni o addirittura contemporanei: un bel segnale, questo, di come il mondo amatoriale sappia essere ancora “luogo del possibile” per nuovi talenti della drammaturgia, vista l’attenzione con la quale le compagnie non professionistiche guardano anche a questo tipo di produzione, più “rischiosa” sotto il profilo dell’impatto con il pubblico rispetto a un classico ben collaudato. Fuori i nomi, allora. La va-

rietà del repertorio è subito dimostrata dal fatto che i normalmente “onnipresenti” Pirandello e Goldoni si devono accontentare di appena due allestimenti a testa: il siciliano con *Il berretto a sonagli* vincitore della prima edizione, nel 1989, grazie a La Barraca di Vicenza guidata da Renato Stanisci, e *Sei personaggi in cerca d’autore* premiato nel 1991 attraverso la Cooperativa del Giullare di Salerno, per la regia di Andrea Carraro; il veneziano invece con *La donna vendicativa* proposta dal Teatro d’Arte Rinascita di Treviso per la regia di Renzo Santolin nel 1990 e, in tempi più recenti, con il *Sior Todero Brontolon* allestito nel 2005 da La Barcaccia di Verona, diretta da Roberto Puliero. Accanto a loro, due classici moderni in coppia come Garinei e Giovannini: le loro commedie musicali hanno infatti conquistato la giuria del festival nel 1992 con *Aggiungi un posto a tavola* messo in scena dalla compagnia La Mandragola di Grosseto e nel 2000 con *Alleluja, brava gente* del Piccolo Teatro del Garda di Verona, per la regia di Vincenzo Rose. E ancora, sempre con due lavori premiati, Bertolt Brecht, vincitore del festival nel 1994 con *Il singor Puntilla e il suo servo Matti* e nel 2009 con *L’opera da tre soldi*,

entrambi messi in scena dal Gad Città di Pistoia, per la regia di Franco Checchi. Tutto il resto, quindi al momento dodici spettacoli sui venti premiati, sono equamente distribuiti fra autori di ieri e di oggi. Tra questi ultimi, in particolare, da segnalare la presenza di scrittori attivi, in quel caso, come veri “autori di compagnia”, quali Barbara Ammanati - attrice e autrice che firmò nel 1999 *Mentre i treni passano* ispirato a *Breve incontro* di Noel Coward e messo in scena dalla Compagnia Patavina di Prosa “Valentino Lago” - e David Conati, che nel 2004 propose per Estravagario Teatro un’originale rilettura della fiaba di Cenerentola (*Cenerentole in cerca d’autore*), rifacendosi a un analogo progetto condotto da Rita Cirio. A questi due autori si possono poi affiancare gli autori-registi Alberto Bronzato, che per lo stesso Estravagario elaborò nel 1997 una rilettura del *Capitan Fracassa* di Theophile Gautier, Paolo Manfrini, che da *L’istruttoria* di Peter Weiss e da testi di vari autori locali trasse lo spunto per il suo *E per questo resisto*, messo in scena dalla Compagnia di Lizzana, e Piero Dal Prà, con *Strighe* per Prototeatro. Sul podio si sono poi alternati numerosi autori moderni come Kaufmann e Hart

(*Una volta nella vita*, 1993), Neil Simon (*Rumors*, 1995), Federico Garcia Lorca (*La casa di Bernarda Alba*, 1996), Boris Vian (*I costruttori di imperi*, 1997), Eduardo De Filippo (*Filumena Marturano*, 2001), Joseph Kesselring (*Arsenico e vecchi merletti*, 2002) e Arnaldo Fraccaroli (*Ostrega, che sbrego*, 2008) o contemporanei come Alberto Cattini (*Gli occhiali d’oro* da Giorgio Bassani) e Manlio Santanelli (*Pulcinella*, 2007). Quanto ai generi, “brillante” e “non” al festival sono al momento più o meno alla pari...

# Festival

# Affiliazioni e rinnovi: importanti novità

## Notizie ai soci

Ricordiamo a tutti che il termine per la affiliazione e ri-affiliazione “regolari” per l’anno 2010 è stato fissato dal Consiglio Federale nel 31 dicembre 2009.

Ricordiamo anche che, oltre tale termine, secondo quanto deliberato dallo stesso Consiglio Federale e ribadito dal Presidente Nazionale nella sua lettera circolare del 20 ottobre 2009, “i Comitati Regionali possono decidere di applicare alle Associazioni che non lo rispettino, una maggiorazione sulla quota d’iscrizione della compagnia a titolo di rimborso forfetario per maggiori spese di segreteria che tale ritardo comporterà. Tale maggiorazione non potrà essere superiore ad euro 20,00”.

Il Comitato Regionale FITA Veneto, anche in considerazione del particolare momento congiunturale e della repentinità del cambiamento dei termini e modalità di iscrizione, ha deliberato di non dover applicare ai propri affiliati tale maggiorazione.

Al fine, però, di sensibilizzare ad una sempre maggiore puntualità e tempestività nell’iscrizione e di un crescente miglioramento dei servizi resi ai soci, ha altresì deliberato che gli invii del materiale di iscrizione alla Segreteria Nazionale da parte di quella Regionale, a partire dal termine regolare di scadenza, non saranno più a cadenza settimanale ma quindicinale per il mese di gennaio 2010 e mensile da quello di febbraio.

Ricordando che la copertura assicurativa viene a cadere con la fine dell’anno solare in corso, invitiamo pertanto i Responsabili delle Associazioni Artistiche della FITA Veneto ad attivarsi perché tutto possa essere regolarizzato entro il termine previsto.

Cogliamo l’occasione per porgere a tutti i più cordiali auguri per un sereno Natale e un prospero nuovo anno.

*Il segretario F.I.T.A. Veneto  
Giuliano Polato*

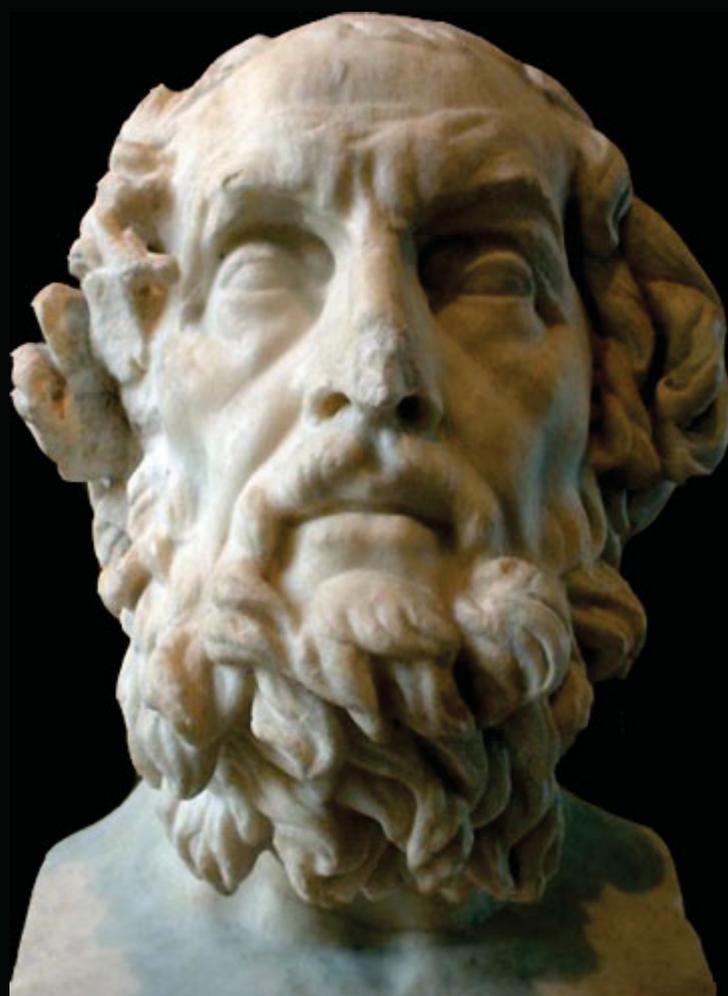


# DOCUMENTI

in collaborazione con

FONDAZIONE  
*Cariverona*

Per le attività istituzionali



# Il teatro

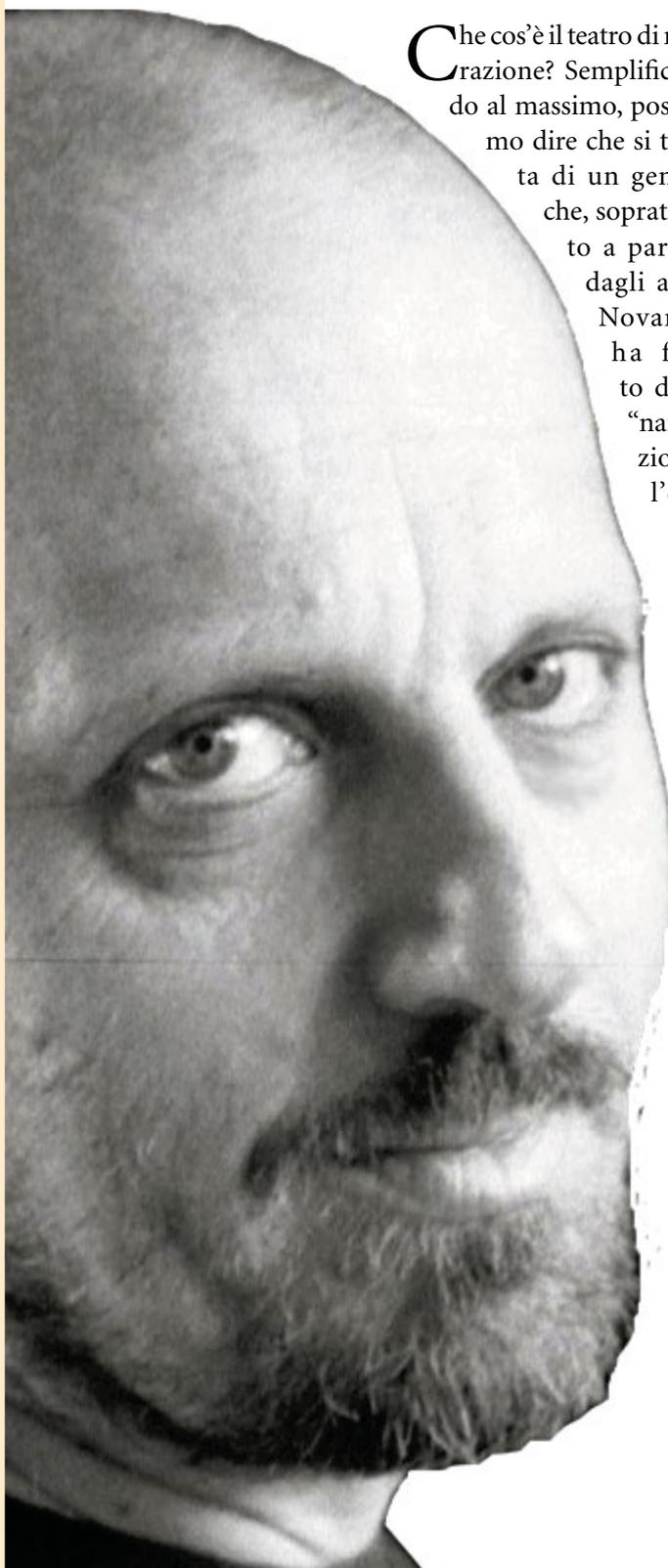
# di narrazione

# Qui non conta l'arrivo...

## Il teatro di narrazione, un genere esploso negli

Stilare un profilo del teatro di narrazione non è facile. I motivi principali di questa difficoltà sono due. Primo, il fatto che esso sia ancora in atto e che la sua origine, almeno nella sua forma più matura, sia ancora troppo vicina nel tempo per aver consentito agli studi storici e critici in materia di svilupparsi e sedimentare a dovere: per questo abbiamo scelto uno studioso di riferimento, Gerardo Guccini, e abbiamo aperto il compasso della ricerca facendo centro su di lui. Secondo, il fatto che sembrano esistere tanti teatri di narrazione quanti sono i narratori. Cercheremo allora di fare il punto, per quanto possibile, su questo genere teatrale che dagli anni Novanta ha avuto una vera e propria escalation di successo, nascendo da un humus antichissimo quanto lo è quello del "narrare" in sé, traendo forza dalla linfa di esperienze più recenti e germogliando poi in nuovi rami e ramoscelli che stanno portando verso diverse, nuove o rinnovate forme espressive.

Vale anche la pena sottolineare alcuni elementi. Che sotto l'aspetto tecnico, ad esempio, le modalità di creazione degli spettacoli seguono strade molto diverse, sia pure con qualche tratto in comune: noi cercheremo di segnalarne alcune, grazie agli approfondimenti a disposizione e alle dichiarazioni degli stessi protagonisti. E ancora che sotto l'aspetto critico il parere sui narratori è spesso discordante.



Che cos'è il teatro di narrazione? Semplificando al massimo, possiamo dire che si tratta di un genere che, soprattutto a partire dagli anni Novanta, ha fatto della "narrazione" l'ele-

mento centrale dello spettacolo e dell'attore un *narratore*, ossia qualcuno che *non mostra* eventi o personaggi ma *li fa immaginare*: li narra, appunto. Celebri narratori in questo senso sono - per fare qualche esempio - Marco Paolini, Marco Baliani, Laura Curino e ancora, ma in avanti di una generazione e con connotazioni per molti versi differenti, Ascanio Celestini e Davide Enia.

Ma non può bastare per definire e comprendere un'esperienza che ha rappresentato e continua a rappresentare un evento assolutamente unico e particolare sulla scena italiana.

Andiamo con ordine, allora, partendo dal termine con il quale si definisce questo genere. La definizione *teatro di narrazione* fonde due concetti secondo alcuni inconciliabili: quello di teatro e quello di narrazione. Perché inconciliabili? Perché la natura del teatro - sottolineano questi studiosi - è *mimetica*, ossia è basata su un attore che fa finta di essere un altro, dà vita a un personaggio, e attraverso la relazione fra vari altri personaggi *mostra* al pubblico azioni e dialoghi. Il concetto di nar-

Marco Paolini. Nella pagina accanto, "Frankenstein" del Living Theater

# conta il cammino

## Anni Novanta e ancora oggi in pieno sviluppo

razione sposta invece l'atto dal *mostrare* al *narrare*, al far immaginare qualcosa senza farlo vedere direttamente, ma solo evocandolo. Non ci sono personaggi, nel teatro di narrazione. Non ci sono dialoghi, se non riferiti dal narratore all'interno del suo racconto, ma sempre e solo attraverso di lui.

È pur vero, però, che il narrare è una pratica antica quanto l'uomo. E si tratta, comunque, di una pratica teatrale: quando noi narriamo qualcosa, infatti, lo facciamo non a noi stessi ma a una o più persone, che automaticamente diventano il nostro pubblico. Il racconto è stato poi alla base di numerose antiche espressioni performative come quelle degli aedi o dei cantastorie, che andavano di città in città, di paese in paese, portandosi dietro il loro bagaglio di storie da narrare e, contemporaneamente, arricchendolo di nuove storie.

Il racconto, dunque, fa parte della nostra cultura da sempre. Si è poi ampliato, strada facendo, andando a toccare non solo il mondo reale, quello dei fatti realmente accaduti, ma anche quello della fantasia, dando voce a miti e leggende, storie fantastiche e immaginifiche che sono divenute materia prima

di filò nelle stalle o di favole per bambini da raccontare davanti al caminetto.

È dunque indiscutibile che il teatro di narrazione sia nato in ambito teatrale (dall'evoluzione di generi e movimenti di una particolare epoca) e abbia attinto la propria forma e la propria sostanza, come vedremo, dal passato. In un certo senso, possiamo dire che uno spettacolo di teatro di narrazione è una sorta di filò evoluto. Vediamo allora di tracciare una storia della sua evoluzione in Italia. Poi passeremo ai suoi protagonisti principali e infine alle sue modalità di realizzazione.

### Dagli Anni Settanta a oggi

Una storia del teatro di narrazione in Italia deve tornare indietro almeno fino agli Anni Settanta. Le esperienze rivoluzionarie del decennio precedente non avevano avuto, nel nostro Paese, una presa così immediata e diffusa. L'eco di esperienze come quelle del Living Theater, per esempio, era certamente giunta, ma le sue conseguenze erano limitate ai collettivi di ricerca nati all'ombra delle università e a poco altro. È proprio in quegli anni '70, però, che si sviluppano alcune personalità di rottura rispetto allo

“status quo”, voci fuori dal coro che per vari motivi cercano di dare al teatro forme, sostanze e obiettivi nuovi. Ci riferiamo a innovatori come il padovano Giuliano Scabia o come Dario Fo, che da molti è visto come il padre del teatro di narrazione in Italia. Per certi versi questo è indubbiamente vero, anche se non mancano alcune - e profonde - differenze rispetto al teatro di narrazione nel senso pieno del termine, la cui “prima” generazione nascerà tra la fine degli Anni '80 e l'inizio dei '90.

### Quando Fo “narra” al popolo di sinistra

Andiamo allora a vedere che cosa proponeva Dario Fo intorno agli anni '70. Il futuro premio Nobel per la Letteratura, classe 1926, aveva iniziato nel 1950 a lavorare per la radio e la Tv, come attore e autore, e qualche anno più tardi anche per il cinema. Accanto a lui Franca Rame, sposata nel 1954, e sempre sua compagna di vita e di palcosceni-

continua ►



## Così nacque “Vajont”

Nel suo sito jolefilm.it, così Marco Paolini scrive a proposito de *Il racconto del Vajont*, realizzato nel 1993. «Io sono nato nel 1956: nel '63 avevo sette anni e di Longarone imparai presto quel che c'era da sapere. Qualche anno dopo lessi *Morire sul Vajont*: ricordo bene la rabbia che mi prese a ‘scoprire’ questa storia così diversa da come me la ricordavo da bambino, avrei voluto che tutti sapessero, ma non sapevo come fare. Qualche anno dopo ho letto il libro di Tina Merlin *Sulla pelle viva* e mi sono vergognato, vergognato di non conoscere, di non sapere o di aver dimenticato. Tina parla di un piccolo popolo cancellato dall'incubo e dalla tracotanza. Questo popolo è il mio non per ragioni geografiche o di sangue, ma per scelta... questo popolo io lo conosco. Le parole di Tina Merlin avevano riacceso in me la rabbia antica e non volevo correre il rischio di dimenticare ancora e per non dimenticare dovevo, usando il mio lavoro, raccontare. Il racconto è lungo (...) perché non è stato pensato come uno spettacolo teatrale. (...) perché alla fine ci sono quelli che si fermano per sapere il seguito(...). In quei momenti mi sento ‘esposto’, investito del ruolo dell'intellettuale, e non mi

seno per niente a mio agio. (...) resto lì perché mi vergogno di non aver saputo e poi di aver saputo e di aver dimenticato questa Strage di Stato che come uomo non posso ancora tollerare in silenzio».



una sorta di programmatico sgretolamento: sul fronte degli spazi, ad esempio, lasciando quelli tradizionali per andare nelle piazze o nelle fabbriche; sul fronte del pubblico, che cambiando l'offerta cambiava di

co. Nel 1958 aveva fondato con la moglie la compagnia che portava i loro nomi e fino al 1968 avevano lavorato come autori per *Canzonissima*, uno dei programmi di punta della Rai. Ma tali e tanti erano stati gli interventi della censura, che alla fine Fo aveva lasciato la televisione per dedicarsi esclusivamente al teatro. È già dalla fine degli anni '50, comunque, che si rende evidente la ricerca, da parte di Fo, di un teatro nuovo (non a caso fonderà nel '68 il gruppo "Nuova Scena"), staccato dai canoni del teatro borghese, contro il quale egli aveva iniziato a operare

conseguenza, passando dal ceto medio e alto agli studenti e agli operai, ossia a quel "popolo della sinistra" che di lui avrebbe fatto un intellettuale di riferimento; e così pure sul fronte dei testi e della recitazione, per i quali Fo si era volto verso quanto di più popolare aveva conosciuto fin dalla sua infanzia, ossia il teatro di strada, arricchendolo poi dei modi tratti dalle giullarate medievali. Una tappa fondamentale nel suo percorso artistico arriva nel 1969, con *Mistero Buffo*, nel quale Fo si presenta da solo sulla scena, proponendo la rielaborazione di antichi testi in Grammelot,

linguaggio teatrale tratto dalla Commedia dell'Arte e formato da suoni senza un vero senso ma capaci di richiamare, per assonanze e ritmo, una lingua vera, una sorta di fusione di vari dialetti della Val Padana.

Secondo molti, la nascita di *Mistero Buffo* segnerebbe anche la nascita del teatro di narrazione in Italia. Ed è innegabile che l'insegnamento di Fo, una sorta di imprintig, abbia influenzato pressoché tutti gli attori monologanti a lui successivi.

Ma vediamo le differenze. Una riguarda il pubblico al quale Fo si rivolgeva. Come detto, l'attore-autore parlava essenzialmente al "popolo della sinistra", in quegli anni di duro scontro politico: "Il dovere di ogni intellettuale - si legge in *Fabulazzo* (Milano, Kaos Edizioni, 1992) - è quello di ricostruire la cultura del popolo (...) per ridarla al popolo e farne lo strumento più alto, più progressivo della rivoluzione". I narratori che emergeranno dagli Anni Ottanta, invece, non si rivolgeranno esplicitamente a una parte ben precisa del pubblico. Va detto che comunque lo stesso Fo vedrà ampliarsi a dismisura la sua platea a partire dal 1977, attraverso il ciclo *Il*

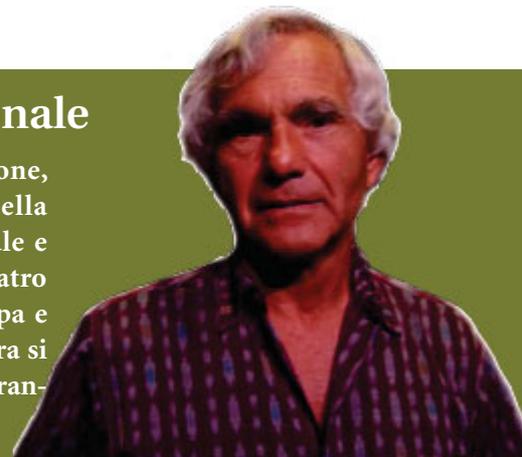
*teatro di Dario Fo*, trasmesso in prima serata su Rai Due, ciclo che segnerà il suo ritorno sul piccolo schermo dopo molti anni, naturalmente sollevando anche aspre critiche (il Vaticano, ad esempio, non gradì affatto gli attacchi alla Chiesa contenuti in *Mistero Buffo*). Ma la Tv... fa miracoli (proprio come capiterà a Paolini con i tre milioni di spettatori per il suo *Vajont*) e Fo diventerà un fenomeno popolare ad ampio raggio, ritrovandosi perfino in Hit Parade con la sigla del programma: *Ma che aspettate a batterci le mani*. C'è però una differenza più sottile tra Fo e la nuova generazione di narratori, sottolineata tra gli altri da Gerardo Guccini, tra i più accurati e riconosciuti studiosi del teatro di narrazione. In pratica, Guccini afferma che sia Fo sia i nuovi narratori raccontano le loro storie al pubblico come se utilizzassero una macchina da presa. Rimane dunque il fatto che sul palcoscenico le azioni non avvengono davvero ma vengono fatte *immaginare*, così come la successione dei vari personaggi e i dialoghi tra loro. È dunque vero che "i narratori - spiega Guccini - esercitano l'arte di far crescere le parole lungo i

## Gli Anni Settanta e Ottanta sulla scena internazionale

Gli Anni Ottanta in Italia non sono considerati, salvo qualche caso isolato, con particolare attenzione dalla critica teatrale, che li ritiene una sorta di età di mezzo, un medioevo nel quale molto magari

avvenne ma nulla di così importante da meritare di essere ricordato. È però vero che, proprio come il Medioevo in senso storico sempre più rivalutato dagli studiosi, anche questo periodo ha la sua importanza se non altro

come fase di incubazione, di passaggio verso quella che sarà la scena attuale e in particolare per il teatro di narrazione. In Europa e negli Usa, però, già allora si esprimevano talenti di grande interesse...



## Marco Paolini: più che Fo poté Bertolt Brecht...

Che cosa c'entra Bertolt Brecht con il teatro di narrazione? Nel 1996, interrogato circa la discendenza del teatro di narrazione da Dario Fo, Paolini apriva la porta sul teatro brechtiano, riferendosi in particolare al tema dello straniamento: "Preferisco pensare allo straniamento del vecchio Brecht". Partendo da questa considerazione, Gerardo Guccini amplia la riflessione: "Il fatto è che i processi del teatro narrazione si risolvono in una teatralità completamente determinata dal vissuto, dalla fisicità e dall'immaginazione d'ogni singolo narratore, e che proprio questa caratteristica

li mantiene reciprocamente distinti allontanandoli altresì dai precedenti che più li ricordano. Fo, approdato alla scoperta della narrazione teatrale circa trent'anni prima, nel mezzo di accese opposizioni ideologiche e sulla base delle sue peculiari e straordinarie abilità mimiche e affabulative, poteva essere un formidabile esempio, non un modello né un punto di riferimento. Meglio Brecht che, a differenza di Fo, non implicava il rischio di assumere comportamenti scenici indotti dalla fisicità e dall'immaginario di un altro, e che forniva con la teoria dello straniamento un criterio utile a risolvere

il problema di centrale importanza per i narratori degli Anni Novanta: come rendere se stessi organici al discorso e il discorso organico a sé".

Esistevano per Brecht tre "accorgimenti" per arrivare alla recitazione straniata: "La trasposizione in terza persona; la trasposizione al tempo passato; il pronunciare ad alta voce didascalie e commenti". Dall'abbattimento della quarta parete a queste considerazioni, dunque, le analogie con il teatro di narrazione non mancano. Lo stesso Brecht, d'altra parte, aveva fatto diretto riferimento alla narrazione (nel suo *Teatro epico e tea-*



*tro dialettico*): aveva infatti parlato di "un collettivo di narratori i quali si prefiggevano di dar corpo a certe narrazioni, vale a dire di prestar loro le proprie persone e di costruire attorno ad esse degli ambienti". E non a caso nel '91 Baliani parlerà di una drammaturgia narrativa svolta collettivamente "nella forma di un concentrato epico a più voci dove gli attori usano una certa storia per dimostrare a che grado di sapere sono giunti" (da *Pensieri di un raccontatore di storie*).

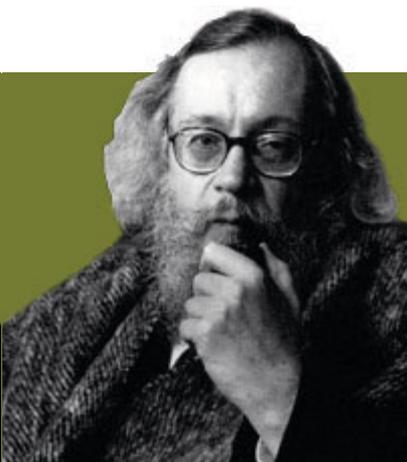
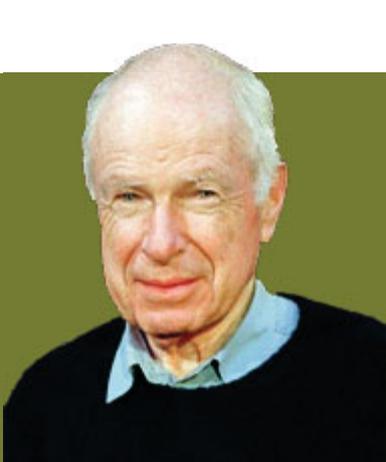
solchi dell'immaginazione. È un'arte antica, per certi versi arcaica e popolare, per altri classica e umanista, data la sua vicinanza alle tecniche della memoria, dove l'immagine mentale funge da contrassegno d'una determinata parola da ricordare; però nel caso dei nostri narratori le immagini che interagiscono con le parole, affidando loro il compito o di rappresentarle o di consentirne la rappresentazione performativa, risultano da un im-

maginario contemporaneo, attuale, consapevole delle tecniche del montaggio e tecnologicamente aggiornato". Ispirazione antica e tecnica e tecnologia moderna, dunque, fuse insieme. Marco Baliani, al riguardo, così scrive nel n. 2/99 di *Prove di drammaturgia*: "È successo che noi oggi guardiamo lo spettacolo teatrale attraverso gli occhi con i quali ci siamo visti trecento film e tutta la televisione che, pur demonizzandola, continuiamo a

vedere; è con questi occhi che andiamo a teatro". Tutto ciò è assolutamente vero e innegabile per questa prima generazione di narratori, destinati ad essere a loro volta padri e madri di una nuova generazione di narratori che più ancora della precedente si sarà nutrita al seno della madre-matrigna tv e del padre-patrigno cinema. Ma per Fo non era così. Nel suo caso, la "macchina da presa" sono gli spettatori a tenerla: l'attore lancia delle

sollecitazioni, lo spettatore agisce come un regista delle immagini così sollecitate. Al riguardo, così riflette Guccini: "L'attore (...) costruisce l'azione pre/vedendo il montaggio filmico percepito dallo spettatore/macchina. In lui, il venire ripreso da uno sguardo esterno implica un'immaginazione filmica del corpo che, nel caso di Fo (importante anche come disegnatore), si separa dall'evanescenza dello

*continua* ►



Alcuni personaggi che hanno influenzato la scena dai '70: da sinistra, Barba, Brook Grotowski e Pina Bausch



spettacolo per oggettivarsi in una grafica dominata da silhouette umane che declamano, si piegano, saltano, corrono: ideali fotogrammi del *continuum* recitativo". Ecco invece la "connessione immagine/azione" nei narratori di oggi, che secondo Guccini si fa "più eclettica e variabile": essi "ricorrono alla percettività mentale come a un fattore di alterazione che riflette gli argomenti della narrazione nell'azione corporea del performer, suscitando la presenza di una sorta di relatore immedesimato che percepisce quanto racconta. Il narratore, afferma Baliani, si riserva infatti la possibilità di non attraversare una storia 'a partire dalla consequenzialità logica dei fatti che si succedono, ma a partire da alcune suggestioni esterne (...) che nella storia disegnano una mappa di piccole storie, una mappa fatta di tante tracce, di immagini e sensazioni che si rincorrono continuamente". Che si parli di Fo o dei nuovi narratori, dunque, l'immagine è comunque "una delle condizioni che presiedono all'assunzione corporea della storia". A cambiare sono però i modi e i fini di tale assunzione: in Fo - spiega ancora Guccini - essa "si traduce in una partitura corporea di fotogrammi vivi; nei narratori agisce come un flusso sotterraneo, che non codifica sistematicamente le forme fisiche in cui scorre, né si esaurisce nell'efficienza semantica della comunicazione fisica, per la semplice ragione che, sorpreso dall'incanto di esistere, si dimentica degli spettatori, sospendendo in un rapporto d'intimità reciproca le comunica-

zioni dirette fra la scena e la platea". Tra immagine e performance c'è insomma in Fo una relazione diretta, esplicita, come in un film nel quale le scene seguono una dopo l'altra la successione dei fatti; nei narratori, invece, tale relazione diviene più nascosta e indiretta, fatta di mille richiami e suggestioni che vanno al di là dell'occhio della macchina da presa che abbiamo immaginato tra le mani degli spettatori del teatro di Fo. Insomma, in Fo spettatore e attore vedono lo stesso film; nei nuovi narratori non è detto che si veda sempre lo stesso film su e giù dal palco.

#### Verso gli Anni '80

L'esperienza fondamentale di Dario Fo, che riporta in primo piano il *racconto*, e le radici della prima generazione dei narratori vanno poi collocate entrambe in un paio di decenni molto particolari, nei quale l'espressione artistica stava conoscendo profondi mutamenti in Italia e all'estero. Tra gli ingredienti che arricchiscono quel periodo artistico si possono ricordare fenomeni come il *teatro povero* di Jerzy Grotowski, il *teatro eurasiatico* di Eugenio Barba, il *teatro immagine* di Bob Wilson o ancora il *teatro danza* di Pina Bausch e l'esperienza artistica di Peter Brook.

Affidiamo allora alle parole di Gerardo Guccini una sintesi di questo passaggio di decennio in decennio: "Tra gli Anni Settanta e i Novanta, dunque, noi assistiamo a fasi altalenanti: nei Settanta c'è Dario Fo, che riscopre la giullarata medievale e riporta in auge il racconto, la narrazione vera e propria

(da ricordare anche Giuliano Scabia e la sua esperienza con *Gorilla Quadrumanò*, con gli studenti del Dams di Bologna); negli Ottanta la narrazione vera e propria si perde, mentre troviamo diversi attori che fanno un uso nuovo della voce e del corpo, ma l'arte del racconto non è più e non è ancora al centro dello spettacolo; con i Novanta, invece, il teatro di narrazione giunge a compimento". Andiamo allora a vedere che cosa succedeva negli Anni Ottanta. I grandi del teatro di allora portavano avanti la loro idea di unità corpo-mente nell'attore, nella quale i processi psichici approdavano nella dimensione fisica dell'attore; ma non era la parola lo sbocco di questa unità, essendo anzi la parola considerata inferiore, parziale rispetto all'identità corporea. In direzione opposta al racconto andavano pure le postavanguardie, che cercavo di sviluppare nuovi metalinguaggi. Il teatro si andava quindi allontanando dalla narrazione e nel farlo si è aperto a una serie notevole di diverse esperienze espressive, tra le quali, peraltro ha trovato spazio anche quello che sarebbe divenuto il nuovo teatro di narrazione, nel quale "l'atto di narrare costituisce comunque una forma autosufficiente di teatro".

#### La nascita della prima generazione di narratori...

Pur con le differenze che abbiamo messo in luce, dunque, sia Fo e i "narratori" degli anni '70, sia la cosid-



detta *prima generazione* dei nuovi narratori che escono dagli Anni Ottanta - come reazione al teatro di ricerca - hanno in comune il fatto di essere comunque cresciuti nel teatro. Secondo alcuni studiosi, tra i quali Guccini, se la trasformazione del teatro di narrazione in fenomeno di massa si deve al successo televisivo di Paolini e del suo *Vajont*, la nascita del *teatro di narrazione* vero e proprio si deve invece in particolare all'esperienza di quella fucina di talenti che fu

Dall'alto, Gabriele Vacis, Marco Baliani e Laura Curino

Laboratorio Teatro Settimo, fondato tra gli altri da Gabriele Vacis e Laura Curino, e soprattutto allo spettacolo itinerante *Stabat Mater*, condotto da Laura Curino e altre attrici sul finire degli anni Ottanta.

Non va comunque gettata via in un sol colpo tutta l'esperienza dell'avanguardia teatrale italiana degli anni '70 e '80 come "lontana" dalla narrazione. Nel suo libro *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia*, scritto assieme a Edoardo Fadini e pubblicato nel 1976 da Studio Forma Editore, il regista siciliano Carlo Quartucci riporta una considerazione dell'attrice Carla Tatò, che così scriveva: "Dico questo per cercare di definire in qualche modo la figura del *narratore*. La fonte a cui attingono tutti i narratori è il racconto di un'esperienza tramandata di bocca in bocca; in passato l'esperienza veniva fatta da mercanti-viaggiatori e ascoltata dai contadini e dagli artigiani sedentari. In questo senso il racconto era uno scambio di esperienza. Storicamente c'è anche un'altra dimensione del narrare: il racconto tragico legato alla persona di un viaggiatore che ad ogni tappa arricchisce la storia di nuova esperienza. Come attrice-narratrice io devo raccontare, invece di interpretare la psicologia di un personaggio; non ho quindi nulla con cui confrontarmi se non il bagaglio storico del racconto". Naturalmente, molto diversa è la risposta che la Tatò e gli altri attori delle avanguardie diedero a questo *narrare*: essendo il fine ultimo dell'avanguardia quello di dis-integrare,

di sgretolare la scena, il narrare si doveva risolvere in ritmi destrutturanti ("attraverso un linguaggio sonoro dai ritmi spezzati, violenti e contraddittori" scrive la stessa Tatò nel testo di Quartucci e Fadini), ben diversi da quelli strutturanti, pensati e proposti in senso lineare e unitario, che saranno invece propri del teatro di narrazione propriamente inteso. Partendo da questo tipo di analisi, una parte della critica distingue perciò, nel fenomeno dell'oralità, fra *narrazione orale* e *poesia orale*.

#### ... e l'arrivo della seconda

Diversa la nascita della *seconda generazione* di *narratori*, ossia di quelli - come Ascanio Celestini o Davide Enia - che in Paolini e compagni hanno avuto i propri maestri, i propri riferimenti. "Il teatro in cui si confrontano i narratori della nuova generazione - scrive Guccini - non è diviso in tendenze né segue modelli culturali egemoni, piuttosto si presenta, per riprendere la felice definizione di Fabrizio Cruciani, come *un luogo dei possibili*. Nel mutato contesto, alcuni acquisiscono le modalità del teatro di narrazione dagli esponenti della generazione precedente (numerossimi sono i laboratori di Baliani e Curino, e sistematica l'attività di insegnamento di Gabriele Vacis, regista di Laboratorio Teatro Settimo e storico compagno di percorso di narratori, presso la 'Paolo Grassi' di Milano); altri, da Celestini a Enia, coltivano una propria via all'arte del racconto rispondendo alle sollecitazioni d'un teatro che non presenta né vuole

definire modelli unitari di attore, spettacolo, dramma, e si rinnova piuttosto nel rendere teatrali elementi di realtà che, in origine, non lo sono affatto. D'un teatro, insomma, che richiede a chi l'avvicina per praticarlo non tanto capacità tecniche predeterminate (di dizione, agilità o memorizzazione), ma soprattutto la volontà di farsi teatro. Celestini, così, ha fatto teatro del suo mondo familiare lambito dalle memorie della cultura magica, ed Enia dell'ambiente palermitano e della passione calcistica che, in *Italia-Brasile 3 a 2* del 2002, l'ha portato a rievocare la celebre partita del mundial spagnolo dell'82 utilizzando la sillabazione scandita del *cunto* popolare".

Bene spiega la nascita e lo sviluppo di questo secondo teatro di narrazione una riflessione di Renata Molinari, critica e studiosa di teatro: "C'è qualcosa di nuovo nel panorama nazionale italiano, anzi di antico (...). Sì, perché dopo - o dentro - la stagione dei narratori teatrali si affacciano autori e opere che se accolti teatralmente, 'introdotti' e resi visibili grazie alla pratica sempre più diffusa dell'attore che racconta, rimandano a pratiche e forme più lontane rispetto al fenomeno dell'affabulazione teatrale, magari di impronta civile, ampiamente diffuso negli ultimi anni".

#### L'antico narrare si fa moderno

Qualcosa di nuovo, dunque, che riprende dalla tradizione antica. Il narrare, in effetti, come abbiamo già sottolineato più volte, è un elemento cardine della cul-



Enia. In alto, Celestini

tura e della comunicazione umane. Ma con i narratori della prima e ancor più della seconda generazione tale pratica assume connotazioni modernizzate nei modi e negli strumenti, aprendosi sempre più alla multidisciplinarietà (musica e canzone, in particolare) e all'utilizzo di moderne tecnologie, in particolare i video. "Lo studio del teatro di narrazione - riflette Guccini al riguardo - dovrà distinguere i momenti dell'*imprinting narrativo* dai successivi percorsi di ricerca, che sfociano via via nella composizione di personali costellazioni di riferimenti e scoperte. I primi s'inquadrano fra le manifestazioni d'un istinto antropologico primario che ci porta a conoscere le cose del mondo attraverso i racconti che ne vengono fatti; i secondi invece riguardano

la dialettica fra individuo, contesto sociale e sistema di pensiero, risolvendosi in iniziative ed opere destinate a perturbare e arricchire il quadro dell'esistente".

### In principio fu il racconto

Storicamente abbiamo dunque compreso l'andamento altalenante che, fra gli anni '70 e gli anni '90 ha portato alla nascita del teatro di narrazione così come lo conosciamo e, successivamente, alle sue più recenti espressioni.

È ora il momento di entrare nello spettacolo di narrazione in sé, così da comprendere i meccanismi che portano alla sua ideazione, al suo sviluppo e alla sua messinscena.

Abbiamo dunque compreso come il teatro di narrazione si proponga come uso moderno di una materia antica, ossia il *raccontare*, il *narrare*. Questa pratica lascia quindi i letti dei bambini e le stalle dei filò e assume forme nuove, mantenendo comunque alcune delle caratteristiche che le hanno consentito di attraversare inediti i secoli. Non a caso vari artisti, interrogati sull'argomento, hanno sempre dichiarato come proprie fonti di ispirazione riconosciuti "specialisti" della materia: affabulatori popolari come nel caso di Fo, oppure zie, nonne, mamme nel caso di altri narratori, dalla Curino a Celestini ad altri ancora. Il sistema per narrare, dunque, in linea di massima è e deve essere quello che ha consentito a questa pratica di convincere il pubblico, compreso quello difficilissimo dei bambini, grandi divoratori di *storie* (come ben sanno i narrato-

ri della prima generazione che nel teatro ragazzi hanno compiuto buona parte della propria gavetta).

Vediamo allora di comprendere alcuni degli ingredienti e dei passaggi principali di questo atto creativo, ricordando comunque, come già sottolineato, che esistono tanti teatri di narrazione quanti sono i narratori. Tra loro, dice però Guccini significativamente, circola una certa *aria di famiglia* che in qualche modo li unisce: "Ogni narratore, infatti, sente di essere una persona da leggere (da leggere, dice Paolini con splendida immagine, come nel medioevo si leggevano i muri delle cattedrali); applica codici comunicativi d'immediata trasparenza; contamina sperimentalmente diversi linguaggi e modelli senza però allentare il rapporto con lo spettatore; coltiva in forma di esperienza i contenuti del proprio comunicare ed esercita istintivamente due diversi tipi di testimonianza: la testimonianza di quanto egli stesso ha esperito lavorando alla narrazione, e quella dei referenti esterni - fatti, libri, persone - che si sono così incuneati fra le pieghe del suo vivere suscitando l'atto psichico del racconto".

### Ingrediente n. 1: a chi raccontare

A tutti serve, prima di tutto, un pubblico: senza di esso siamo nella letteratura, non nel teatro. Scrive al riguardo Baliani: "(c'è una) grande differenza fra l'atto del racconto e la scrittura, dove non c'è un interlocutore; la scrittura è un 'atto solitario'. Non avendo qualcuno con cui comunicare, tu scrivi

sperando che questo ti aiuti a capire cosa ti è successo nella vita, fai delle riflessioni. (...) Ma a me piace molto l'idea di un bisogno spontaneo, si incomincia a raccontare perché si sente il bisogno di farlo". E ancora: "Cosa succede nel momento in cui racconto? Ho di fronte una persona che non sa nulla di quello che è accaduto. Io credo che il narratore, per poter far sì che un altro gli presti attenzione, cerchi di fargli rivivere la storia. Ma mentre cerca di farla rivivere a un altro, lui stesso la rivive, la sta rifacendo accadere. Quindi, la presenza di un *altro* è essenziale, perché se questo *altro* si addormenta mentre tu racconti, avverti che quella esperienza che stai raccontando non merita di essere raccontata".

### Ingrediente n. 2: che cosa raccontare

"Spesso gli spettacoli di narrazione ruotano attorno a un lutto". Dalla saga degli Olivetti della Curino ai vari lavori di Celestini, la "presenza degli assenti" è spesso il fulcro centrale della narrazione, anche quando essa si spinga nel *teatro civile* propriamente detto: pensiamo al *Racconto del Vajont* di Paolini, o a *Corpo di Stato* di Baliani, dedicato al rapimento e all'assassinio di Aldo Moro.

Su questa materia, il teatro di narrazione lavora in maniera del tutto diversa rispetto al teatro tradizionale: "La narrazione, infatti, - commenta Guccini - non simula la presenza dei referenti drammatici (l'azione e i personaggi in sé), ma li fa vivere attraverso il narratore, il quale, a sua volta, non

è una funzione spettacolare (come il personaggio), ma un'identità biografica (come lo sono le persone dell'attore e dell'autore). Il suo fine è produrre un tessuto di esperienze che include e talvolta modifica la memoria dello spettatore".

Nel suo saggio su Leskov, Walter Benjamin propone una riflessione che ben si sposa con il narrare di questo tipo di teatro: "La narrazione non mira (come l'informazione) a comunicare il puro in sé dell'accaduto (...); ma cala il fatto nella vita del narratore, e ritorna ad attingerlo in essa" (da *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1992).

Il fatto che la vicenda attraversi la vita del narratore e da questi sia poi portata al pubblico trasforma il narratore stesso da un lato in un *filtro* del materiale esistente su quella vicenda e dall'altro in *testimone*, concetto questo fondamentale nel teatro di narrazione e che porta il pubblico, nel contempo, a trasformarsi in una sorta di *giuria*. Ma non va dimenticato, come sottolinea Guccini, che "i colpevoli restano impuniti nel teatro di narrazione. (...) Al centro di questo teatro non c'è (...) una storia che si conclude risolvendo l'infrazione che l'aveva originariamente suscitata, ma l'infrazione stessa, ancora aperta, traumatica e dolorosa. La narrazione ne ripercorre i contesti, le fasi e le dinamiche, consegnandola allo spettatore, che viene quindi sollecitato a prendere posizione. Da lui non vuole

**O**ralità e scrittura. Nel teatro di narrazione il rapporto tra questi due elementi, a prima vista nettamente contrastanti, è complesso. Consideriamo prima di tutto che qualsiasi testo “cambia” in maniera sensibile nel caso sia scritto e nel caso sia letto o recitato, venendo arricchito, in quest’ultima eventualità, da intonazione e gestualità. Va però tenuto presente, riferendosi al teatro di narrazione, che già in fase di scrittura l’attore-autore non può non tenere presente la destinazione scenica del suo scritto. Ma, al riguardo, in un passaggio tratto da una sua lettera a Leo De Berardinis, che Gerardo Guccini riporta nel suo studio sul fenomeno, ecco che cosa scrive Marco Baliani: “Non esiste un luogo della mente e dello spirito che pre-costituisce l’atto scenico; in teatro l’atto è l’azione stessa del farsi scena e questo agire non è mai legato ad un solo-Io (anche l’attore solitario è solo con qualche spettatore, ciò che costruisce è strettamente legato all’altro da sé)”. La posizione di Guccini in materia è di sostanziale equilibrio: testo e narrazione, scrittura e oralità, - dice - mantengono una propria autonomia, ma nel contempo si intrecciano e creano nuove forme di relazione. Per questo Guccini parla di “scrittura oralizzante” e “oralità-che-si-fa-testo”. E spiega: “Le concatenazioni oralità/spettacolo e scrittura/pubblicazione indicano due linee di sviluppo che segmentano il processo compositivo, senza perciò impedire al suo interno altri e più sottili intrecci fra oralità e scrittura. Il narratore,

## Il teatro di narrazione fra scrittura oralizzante e oralità-che-si-fa-scrittura

infatti, prende appunti, tiene diari da cui nascono spezzoni di spettacolo e racconti autonomi (...), trasforma il pensiero trascritto in pensiero da dire, prova sulla pagina la tenuta verbale della narrazione, si vale di collaboratori alla drammaturgia, e, in ogni caso, legge e si documenta, girando intorno agli autori e ai testi di cui si appropria”. Fermo restando, a questo punto, che anche in materia di ricerca ed elaborazione delle fonti le differenze fra i narratori sono notevoli, Guccini definisce in materia alcuni tratti comuni alla maggioranza di questi attori/autori. Secondo lo studioso, ad esempio, in genere i narratori non hanno un testo “preventivo” di riferimento come base di partenza nella quale siano fissati tutti “i contenuti verbali del racconto”, ma esiste “una molteplicità di testi, che alimenta e indirizza l’azione orale” mentre essa prende forma. Ed ecco una riflessione importante: i narratori prendono in considerazione molti testi, molte fonti, ma il narratore “rende proprie e orali le parole che dice anche se sono d’altri e scritte. E, per farlo, attiva un meccanismo in sé semplice ma d’enorme portata: vale a dire, considera opzionali le parole dello scritto; di momento in momento, la narrazione può sostituirle, integrarle, ometterle, cambiarne l’ordine e le connessioni. (...) Affinché il narrato s’incardini nel narratore è

necessario che la parola risulti essere la manifestazione del suo pensiero in atto, che ora la trova istintivamente nella foga dell’argomentazione, ora la ricorda e la dice, scegliendo, però, di dirla (...). In sintesi, possiamo dire che gli scritti dei collaboratori e del narratore stesso non porgono a quest’ultimo le parole da dire ma lo aiutano a trovarle al di fuori dell’imprinting letterario”. Il termine “scrittura oralizzante” è di Michael Caesar, che l’ha utilizzata - spiega Guccini - per indicare “come anche all’interno di processi compositivi che s’identificano con l’atto di scrivere siano comunque presenti elementi ricavati dai modi della comunicazione orale. A tale combinazione di scrittura e oralità, per cui l’autore si rapporta mimeticamente al parlato, riproducendone le esitazioni, i compiacimenti, le formule, le pannes, il rifiuto delle subordinate e il lessico meticcio, le pratiche teatrali ne intrecciano però un’altra di pari incidenza, che potremmo definire come oralità-che-si-fa-testo, accentuando, all’opposto, gli elementi testuali che si delineano all’interno dell’atto comunicativo”.

Ma ecco come Guccini descrive l’atto creativo del narratore: “All’inizio del processo, la sua memoria è abbastanza sgombra, non contenendo che i fatti da raccontare e i dati che li rendono intelleggibili; poi, attraverso gli incontri, le

esperienze si ramificano e intensificano fino ad avvolgere la performance d’un fitto reticolo di riferimenti psichici fissati. Non si tratta, allora, di mandare a mente il testo, ma di comporre nella memoria servendosi degli elementi che si depositano. È un procedimento analogo a quello che è stato riscontrato nell’elaborazione della testimonianza, per cui un individuo interrogato più volte sugli stessi fatti codifica il nastro mnemonico del vissuto in una sorta di ‘scrittura mentale’ che utilizza sempre le stesse espressioni”.

Entriamo così, dunque, nella parte più tecnica del narrare. A tale riguardo, ecco che cosa Marco Paolini intende per “sceneggiare”: “Non abbiamo scritto (di *Adriatico*, Settimo Torinese, 1987; si riferisce a se stesso e a Oliviero Ponte di Pino). Per quaranta giorni di prove, ho sceneggiato verbalmente, sul francese orale, senza il passaggio in italiano, e dunque senza imprinting letterario. Durante questo lavoro ci siamo distaccati dall’ambientazione francese per trovare una materia letteraria”.

A proposito della sua esperienza, Paolini continua: “*Vajont* mi è servito a sviluppare una tecnica per raccontare i paesaggi, e non soltanto le storie (...). Ho imparato a usare l’obiettivo come un fotografo, come al cinema, a mettere in movimento la camera, ad assumere i punti di vista non solo dei personaggi in carne e ossa ma anche della materia, non necessariamente in modo animistico ma semplicemente spostando il punto d’osservazione: per esempio seguire un’onda che si sposta”.

## Qual è il ruolo del regista nel teatro di narrazione? La parola a Gabriele Vacis

Gabriele Vacis è uno dei padri fondatori del teatro di narrazione in Italia. Creatore con altri di Laboratorio Teatro Settimo, ha avuto un ruolo di primo piano nella definizione scenica di questo nuovo genere teatrale e ha firmato la regia di lavori come quello della Curino su Olivetti e quello di Paolini sul Vajont. Di seguito riportiamo alcuni appunti della regista Serena Senigallia, risalenti all'epoca in cui studiava alla "Paolo Grassi" di Milano e Vacis era suo insegnante: "Il regista deve far fare all'attore quello che l'attore vuole fare (...). Vacis mi diceva che il regista è soprattutto colui che sa ascoltare e dare corpo ai desideri dell'altro (...), 'il regista è là per aiutare che qualcosa si compia, è lo strumento misterioso perché una certa realtà possa apparire'".

"Collaborate con l'incertezza - diceva Vacis - l'importante non è il risultato, è il percorso". E ancora, "l'attore deve essere autore, non interprete. Si deve essere i custodi di se stessi, se no l'altro diventa padrone".

Serena Senigallia riporta poi questi appunti, che riguardano direttamente l'attore: "L'arte dell'attore si fonda su quattro variabili: il ritmo, il tono, il volume e la quarta, la più importante e la più personale di tutte, la più preziosa, la più magica: la memoria. La memoria, a sua volta, si può suddividere in quattro sottoinsiemi: quello che sappiamo perché l'ab-

biamo vissuto (esperienza); quello che sappiamo perché qualcuno ce l'ha raccontato (narrazione); quello che sappiamo perché l'abbiamo studiato (cultura); quello che sappiamo senza che nessuno ce l'abbia insegnato (Dna e cose simili). In ultima analisi, la memoria produce immagini e storie, storie e immagini che sono alla base di qualsivoglia percorso comunicativo. Ogni attore deve costruirsi il proprio teatro della memoria. Ogni attore deve mettere in relazione i grandi fatti storici ed epocali con i propri fatti (...). Solo così si può trovare quell'urgenza, quella necessità che gli occorre per stare in scena, solo così può dirsi autore del suo stare in scena".

E ancora: "L'incontro tra regista e attore è l'incontro tra due creatività che moltiplicano insieme le proprie potenzialità. Altrimenti non sarebbe più idoneo servirsi di marionette e fare spettacoli di burattini?". Infine, "occorre sempre sapere (...) le ragioni che ci portano a fare questo piuttosto che altro. (...) Se dimentichi le ragioni, dimentichi il cuore di quello che fai e diventi meccanico (...). 'Esistono finzioni vere e finzioni false. Noi dobbiamo cercare di fingere veramente'".

(Fonte: G. Guccini, *La bottega dei narratori*, Dino Audino Ed., 2005)

tanto un giudizio, una sorta di consolatorio e anacronistico verdetto postumo, quanto un'assunzione di responsabilità che corrisponda all'assunzione di responsabilità del narratore a fronte delle ferite della nostra storia civile, che, anche grazie a lui e al suo investimento etico, rientrano nei fragili orizzonti della memoria condivisa".

### Ingrediente n. 3: come raccontare

Il rapporto tra narratore e narrato, in quella grande fucina del teatro di narrazione che sono gli Anni Novanta, ha seguito - secondo Guccini - due modalità di narrazione: "L'una mette il narratore all'interno del narrato, che acquista carattere di autobiografia e fornisce testimonianze dirette; è questo il caso di *Passione* (1993) e poi dell'*Età dell'oro* (2002) di Laura Curino, di *Tracce* (1997) e di *Corpo di stato* (1998) di Marco Baliani. L'altra invece immette il narrato nel narratore, che si fa testimone di ciò che non ha direttamente vissuto attivando processi competitivi di natura prevalentemente orale che si contrappongono a quelli dei narratori di primo grado cui attinge, come, ad esempio, Tina Merlin per *Il racconto del Vajont* di Paolini (1990), Kleist per il *Kohlhaas* (1990) di Baliani, Von Chamisso e Camus per *Ombre* (2002) e *Lo stranie-ro* (2003) ancora di Baliani, Rigioni Stern

per *Il sergente nella neve* (2004) di Marco Paolini. Per quest'ultima via il narratore assume performativamente la funzione autore presentandosi, non tanto come origine dell'argomento, ma come l'ultimo che ne abbia riformulato lo svolgimento, connettendo percezioni, documenti e indizi. D'altra parte, proprio questa condizione di 'ultimo relatore' rientra a pieno titolo nello statuto dell'autore drammatico. Anche Sofocle, Seneca, Racine, Alfieri, Cocteau, Anouilh e Brecht sono stati, di volta in volta, gli 'ultimi relatori' della storia di Antigone".

Una volta raccolto il materiale attraverso le modalità a ciascuno più congeniali - interviste dirette, studio di reportage giornalistici, analisi di documenti storici e quant'altro - si tratta di metterlo in scena. E qui entra in campo una delle caratteristiche fondamentali del teatro di narrazione: il fatto che ciò che conta non sia tanto il risultato, quanto il percorso per giungervi.

Così Guccini spiega questo concetto: "I procedimenti del teatro narrazione sono, in un certo senso, il risvolto pubblico e inventivo dei percorsi formativi dell'attore novecentesco. (...) Come

l'attore straniato durante le prove, (i narratori) raccontano in prima

persona il mondo diegetico del dramma, come l'attore immedesimato di Stanislavskij, coltivano le zone di sovrapposizione fra gli



argomenti drammatici e il proprio vissuto personale componendo una sorta di sottotesto che però, nel loro caso, viene esplicitato e svolto verbalmente”.

Sull'argomento si esprime anche Marco De Marinis nel suo *Visioni della scena. Teatro e scrittura* (Roma-Bari, Laterza - 2004): “Per cogliere in maniera più adeguata (cioè in tutta la sua ricchezza e complessità) la reale dinamica storica dei rapporti fra testo e spettacolo nel teatro occidentale moderno, bisogna passare da un punto di vista incentrato (esclusivamente) sul prodotto, sul risultato, a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul processo, o meglio sui processi di composizione drammatica e di composizione scenica, con la relativa utilizzazione di materiali letterari”. A questa considerazione si riallaccia Guccini quando scrive: “Il teatro di narrazione è unico perché in esso il processo della composizione drammatica coincide con quello della composizione scenica, facendo del testo l’emanazione di ‘principi creativi (...) prevalentemente corporei e mimetici’ (da Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*. Torino, Utet, Libreria, 2004)”.

Restando nell’ambito del *come* narrare, Guccini insiste su un particolare abilità richiesta a chi affronti questo genere: la capacità di far immaginare, ossia di sollecitare nello spettatore la visione di ciò che le parole - unitamente a suoni e gesti - esprimono. “In assenza di immagini - scrive - la relazione con gli argomenti si fa opzionale e teorica, le relazioni non

## Le cornici della memoria

Narratore filtro, dunque, e narratore testimone. Al riguardo Guccini propone una sorta di elaborazione geometrica della “poetica della testimonianza”, giocata su quattro cornici concentriche:

- quella più esterna indica l’impostazione mnemonica del teatro di narrazione, il cui scopo è salvare memorie travasandole da persona a persona;
- da questa impostazione deriva l’articolazione fabulistica dell’intreccio narrativo. La *fabula* espi-

scattano, la narrazione si sfalda in un vuoto di percezioni sensibili e il narratore non trova il proprio corpo scenico. In lui, la tensione a trasmettere assieme alle parole anche le corrispondenti percezioni visive si traduce, infatti, in sistemi di impulsi che modellano le manifestazioni foniche e corporee, ora prendendo forma di personaggio, ora intrecciando oralità e pantomima, ora stabilendo centri focali che orientano tanto la composizione verbale del discorso che la sua espressione orale”. “Il racconto - dice dal canto suo Ascanio Celestini -, ma in generale l’oralità, è tutta costruita sull’immagine, chi parla parla perché ha un’immagine” (da *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia*, in *Prove di Drammaturgia*, n. 2/2003).

### Ingrediente n. 4: perché raccontare

Abbiamo visto che nel teatro in senso generale il fine è la messinscena del testo. Nel

me infatti la fiducia che il mondo e le gesta dell’uomo si lascino racchiudere in una struttura espositiva provvista di inizio, svolgimento e fine, che li sottrae allo scorrere del tempo;

- di qui si passa alla cornice dell’attivazione dell’io. La *fabula*, divenendo narrazione, riporta infatti in vita le possibilità latenti del cervello, che, osserva Peter Brook, sembra contenere una riserva di segnali frammentari senza colore né suono né sapore che aspettano di venire sollecitati e messi in

teatro di narrazione, invece, quel che conta dei contenuti è - per dirla con Guccini - “il momento della loro evocazione comunitaria: (...) ma affinché il contatto si verifichi e il narrato risulti presente e ‘vero’, è necessario che il narratore acquisisca nei riguardi dell’argomento un’autorevolezza che lo renda idoneo non solo a rappresentare e a descrivere ciò di cui parla - come più o meno qualsiasi attore saprebbe fare - ma anche a mediarlo, a trasmetterne la conoscenza, ad addensarlo in oggetti mnemonici che interloquiscano con la mente e i ricordi dello spettatore. Sotto questo aspetto, il profilo del narratore presenta significative analogie con quello del testimone, con l’essenziale differenza che il narratore, invece di testimoniare in senso proprio, mira a suscitare l’effetto della testimonianza, includendo il giurato/spettatore in una rete di esperienze che si dipana a partire dall’argomento narrato. mentre

azione. In altri termini, la narrazione scaturisce dagli innesti degli input immaginativi della *fabula* nella surriscaldata ‘riserva’ cerebrale dell’attore/narratore.

- nel rapportarsi al pubblico, il narratore esplica infine una funzione testimoniale, che risulta tanto più efficace ed effettiva in quanto che è egli stesso un contenuto (esplicito oppure occulto) della propria narrazione, la quale, per così dire, testimonia in primo luogo il legame fra il narratore e il narrato e solo transitivamente i referenti oggettivi della comunicazione.

la testimonianza giudiziaria fa parte di eventi ancora in corso che solo al momento del verdetto si concluderanno acquisendo forma di ‘racconto’; quella narrativa si riferisce a storie già concluse, ad infrazioni passate in giudicato, facendo dello spettatore una specie di giurato impotente: il portatore di una drammatica conflittualità fra il proprio sentire e l’incorreggibile traiettoria dei fatti. (...) Tutti i narratori sono animati, al di là delle differenze generazionali, di formazione e carattere, da uno stesso bisogno etico che li porta a condividere le proprie percezioni dei fatti storici e del sociale condensandole in azioni psichiche irreversibili. La narrazione, infatti, esprime un’assunzione di responsabilità nei riguardi del reale, che viene consegnato all’ascoltatore con quei nomi, quegli attributi, quelle indicazioni di senso e quelle precise parole che il narratore mette in campo”.

## Dentro la narrazione: “pillole” da Marco Baliani...

Riportiamo in queste pagine alcuni passi tratti da *La bottega dei narratori* di Gerardo Guccini dai quali è possibile comprendere elementi importanti della poetica e del metodo di lavoro di Marco Baliani e Laura Curino. I testi pubblicati da Guccini sono a loro volta tratti da elaborazioni curate rispettivamente da Michela Marelli, collaboratrice della Curino, in occasione di un seminario all'Università di Siena nel 2002, e dallo stesso Baliani per un seminario sulla narrazione all'Università di Bologna nel 2000.

# Baliani

(...) L'arte del racconto consiste in gran parte nel tentativo di trovare un disegno nel caos, il disegno della mia esistenza. Finché stai facendo un'esperienza non la puoi raccontare, ci sei solo dentro.

(...) Non si racconta per altro che per questo: per conferire all'esistenza un disegno che non c'è. (...) Cerchiamo di ricostruirci attraverso un racconto perché siamo tutti a pezzi; se fossimo già tutti costruiti, non avremmo bisogno di connetterci raccontando. Io penso che gran parte dell'arte del racconto derivi da questo bisogno.

(...) Secondo me, noi abbiamo nell'armadio una serie di miti perduti. L'oblio è necessario, se no come facciamo a vivere. Io non posso, per tutta la vita, ricordare “tutte” le esperienze che mi sono capitate. (...) Chiamiamole “miti perduti”. Ci sono dei miti perduti, e noi facciamo molta fatica a riattivarli. È un deposito che abbiamo nella nostra anima; attenzione, però, non è un deposito morto! Abbiamo dentro una mare con un'infinità di storie. Stanno lì. Alcune crediamo di non ricordarle più, ma loro stanno lì.

(...) La pagina ha un potere enorme. L'oralità non ha questo potere, però ne ha altri; per esempio, narrando puoi dimenticarti la storia, puoi modificarla nel tempo, puoi farla crescere, farla diminuire.

(...) Occorre abilità nel narrare, perché il racconto deve essere efficace. Io penso che nella narrazione orale l'efficacia sia veramente tutto.

Non esiste la storia bella. Esiste la storia efficace. (...) Cosa fa colui che inizia un racconto per prendere l'attenzione dell'ascoltatore? Cosa fa per avere più di un ascoltatore? Fa una serie di cose che sono alla base di tutte le idee di teatro. Cerca un posto dove sia possibile raccontare. (...) O stabiliamo questa convenzione col pubblico fin dal primo minuto, o lo spettacolo è un disastro. (...) Sono infiniti i modi coi quali possiamo dire qualcosa a qualcuno. Ma per narrare dobbiamo agire concretamente. Ci terrei molto che voi percepiste questa necessità che è un fare del corpo. Non c'è nulla di mentale. Sono atti concreti: abbasso la voce, scelgo un posto, convoco il pubblico, lo vado a trovare in un certo momento.

(...) Questo è il vero peccato: non siamo poveri di esperienza; siamo poveri di racconti, non sappiamo che possiamo raccontare. Oggi gli adulti non raccontano più ai figli e i figli a loro volta imparano a non raccontare. (...) Noi abbiamo un sacco di ombre dentro, di luoghi oscuri, di abissi. (...) Il racconto e il teatro dovrebbero servire ad esplorare questi territori.

(...) Si racconta anche per evitare che qualcosa venga dimenticato.

(...) La tecnica del raccontare va affinata al punto che non ci si accorga più che c'è: in quei momenti il racconto veicola una verità. Il messaggio non è unico, arrivano più verità, perché le persone che ascoltano sono diverse.

(...) Il racconto si confronta con un'esperienza in particolare, quella della morte. C'era una volta: cioè “c'era, è passato, io ci sono ancora e anche tu”. “C'è”, non funziona: io non voglio sentire il presente: una delle funzioni del racconto è allontanare la morte raccontando.

(...) Penso che colui che ascolta ha il diritto di distrarsi. (...) Attenzione, per distrazione non intendo noia. Distrazione vuol dire che io sto qui e nello stesso tempo da un'altra parte; mi sto astraendo dal concreto della cosa perché sto viaggiando attraverso un'esperienza che tu hai richiamato alla mia memoria. (...) La struttura della fiaba, la ridondanza degli elementi, il fatto che si ripetano gli stessi eventi... sono tutti meccanismi che permettono questo momento di distrazione.

(...) Il narratore non è un interprete e, come diceva Pasolini, nemmeno l'attore è un interprete, ma un uomo di cultura; e io sono pienamente d'accordo col fatto che attore e narratore abbiano compiti culturali e non rappresentativi.

- Io non so raccontare che qualcosa che mi mette in crisi, personaggi non risolti, penalizzati dagli eventi, che sono destinati a non risolversi.

(...) Calvino aveva ragione quando diceva che se riesci a raccontare una piccola storia, sarà lei ad illuminare quella grande. Bisogna scegliere il proprio modo di vedere il mondo e raccontare le storie in base a questo modo.

## ... e da Laura Curino, per entrare nel vivo del racconto

*“Leggere, scrivere, raccontare in gruppo”. Questo il titolo del seminario tenuto nel 2002 da Laura Curino all’Università di Siena, dal quale proponiamo alcuni passaggi particolarmente interessanti: nulla di esaustivo, naturalmente, e nemmeno una formula magica per imparare a scrivere o a narrare; certamente però una serie di utili indicazioni sulle quali riflettere e dalle quali prendere spunto per migliorarci.*

### **La precisione attira:**

(...) l’attenzione dei vostri compagni scatta quanto iniziate a entrare in una sfera di precisione. Se non vi smuove più di tanto il fatto che uno sappia cucinare, tutti avete reagito a sentir nominare lo strudel col radicchio. (...) C’è un uso delle vostre abilità che vorrei suggerirvi: durante il nostro lavoro, quando vi sentiste in difficoltà, pensate a come risolvereste quella difficoltà se fosse un punto all’uncinetto, una fotografia, una ricetta di cucina. (...) Prima di cominciare a svolgere un compito che ci siamo prefissi, c’è un momento di raccoglimento in cui si entra in uno stato diverso dal precedente. (...) È difficile dire esattamente che cosa sia. (...) In teatro qualcuno la chiama presenza, Peter Brook la chiama *readness*; Stanislavskij la chiama *volontà buona*.

### **Saper ascoltare:**

(...) Per raccontare bene, la prima cosa che dobbiamo imparare è saper ascoltare.

### **Saper leggere:**

Molti eseguono gli esercizi di lettura in maniera totalmen-

te verbale, senza coinvolgere il proprio corpo, che rimane ingessato in una posizione di attenzione passiva a labbra quasi serrate. “Per raccontare bisogna mettersi in gioco: è un’azione attiva che coinvolge il narratore nella sua totalità”. Suggerisce di aiutarsi spiegando la storia con le mani. Consiglia di segnare le cose come per disegnarle nell’aria. (...) Qualcuno sente il corpo rifiutarsi: narrare è una questione di allenamento fisico a darsi.

### **Le pause:**

Fate attenzione a non sciocinare le parole una appreso all’altra, decidete dove inserire delle pause: dei momenti in cui fermarsi fisicamente, oppure fermare solo la voce. Naturalmente poi dovreste poter ricominciare senza aver perso il filo.

### **Rendersi piacevoli:**

Noi stiamo leggendo o raccontando per qualcuno e questo lo abbiamo desiderato, ci piace, dunque dobbiamo tentare di comunicare in qualche modo il piacere di essere ascoltati da qualcuno. (...) Anche se la storia che narro è triste, io che la leggo non sono obbligata a esserlo. (...) Dentro ad ogni scrittura trascorrono mondi: “Una magnifica giornata d’estate” non è la stessa cosa di “... un caldo mattino di primavera”. Sembra ovvio, e allora perché leggere ad alta voce queste frasi alla stessa maniera?

### **Mettetevi comodi:**

Prima di tutto siediti comodo: quando avete un qualche imbarazzo di ruolo, siete già in una situazione di squilibrio emotivo, se vi mettete

anche in una posizione di disequilibrio fisico, rischiate di cadere, mentre dovete tenere sotto controllo tutto il corpo.

### **Creare immagini:**

L’effetto maggiore lo otteniamo quando riusciamo a creare un’immagine nella mente degli spettatori. Se leggiamo velocemente non lasciamo tempo perché si formino un’immagine. (...) Se chi racconta riesce a vedere ciò che vuole raccontare, allora riesce anche a comunicarlo.

### **Qualche consiglio:**

Eliminate dai vostri testi le parole ‘vampiro’, quelle che vengono usate per definire in modo generico tutto: buono, cattivo, strano... Sostituitele con una parola precisa. La possibilità di definire con esattezza ogni dettaglio è ciò che consente a chi ascolta di formarsi una immagine. Lavorate molto sulla frase con cui intendete cominciare e sulla frase con cui vorreste finire. Il non sapere come concludere spesso guasta la narrazione orale.

### **Le affinità letterarie:**

Per raccontare una storia posso affidarmi a tre fonti d’ispirazione: memoria personale (rischio: autoreferenzialità); memoria culturale (rischio: pedanteria); memoria collettiva (rischio: eccessiva omologazione). Possiamo tentare di intrecciare queste tre memorie, accostando alla nostra visione personale citazioni letterarie o elementi riconoscibili da tutti.

### **Appunti:**

Appuntatevi eventi e sensazioni. Se in una cartellina

raccogliete tutte le cose che trovate sulle fate, o sull’industria pesante o sulle cipolle, quando la cartellina sarà piena avrete il materiale per fare uno spettacolo su quell’argomento che vi interessa. Italo Calvino lavorava così: faceva delle cartelline. Diceva che quando la cartellina era piena il libro era lì: bisognava solo scriverlo. Lo spettacolo è lì, basta farlo.

### **Le parole personali:**

‘Io mi sono *illusionata*’ dice Marisol. ‘Abbiamo fatto il *pernotto* a Venezia’, dice Angelo. Non sono termini grammaticalmente corretti, ma perché no? Sono parole vostre, personali e sono precise.

### **In scena:**

Cambiare direzione dello sguardo raccontando, variare il ritmo di una frase, incrociare due testi, sovrapporre un testo in lingua originale e la sua traduzione.

Curino



La narrazione nel teatro è stata spesso usata

# Dai messaggeri di Omero

■ di Luigi Lunari

L'appunto

**T**eatro di narrazione. A stretto rigor di termini, si tratta di una contraddizione. Il teatro è un qualcosa che si vede, giusta l'etimologia della parola dal greco *theaomai* che significa *io vedo*; la narrazione è un qualcosa che si ascolta, giusta l'etimo dal greco *epomai* che significa *io racconto*. Due forme e due tecniche letterarie assai diverse e in apparente antitesi tra loro fin dal loro primo manifestarsi tra l'ottavo e il quinto secolo avanti Cristo. Omero raccontava, descrivendo le cose e riferendo le parole delle persone in oggetto, Eschilo faceva vedere, demandando ad un conflitto drammatico tra un protagonista e un antagonista (o più antagonisti) la storia di una data vicenda. Sulla strada indicata da Omero si collocano la Bibbia e i Vangeli, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, i romanzi di Balzac e *Il Codice da Vinci* di Brawn; su quella aperta da Eschilo si incontrano le opere di Plauto, di Machiavelli, di Shakespeare, e su su nel tempo fino a quelle di Arthur Miller, e addirittura - grazie ad un'estensione puramente tecnologica - quelle nate per il cinematografo e la televisione. Due forme e due tecniche letterarie assai diverse, abbiamo detto,

facili a definirsi e sulle quali il discorso potrebbe anche fermarsi qui.

Tuttavia queste due strade non hanno avuto due storie così radicalmente differenti e distinte; e i contatti tra *teatro* e *narrazione* sono stati più frequenti di quanto si possa sospettare in prima approssimazione. Questo, per esempio, fin da quando il teatro si distacca dalla forma epica (quando Eschilo, diciamo, subentra o si affianca ad Omero) e si comporta in maniera ancora incerta, poco fidando nelle proprie forze, con la titubanza di un bambino che per la prima volta lascia la mano della mamma per attraversare la strada da solo. Il teatro si serve dell'epica come di un paio di stampelle, quando di fronte a vicende, a episodi di troppo complicata o di impossibile visualizzazione ricorre appunto alla narrazione: e così vediamo il Servo che nell'*Edipo Re* racconta quello che ha visto nelle stanze di Giocasta, e i vari messaggeri che nelle tragedie di Seneca e in quelle di Racine e Corneille "raccontano" del banchetto di Tieste o della morte di Ippocrate. Ma se questo ricorso alla narrazione è il frutto - nella tragedia - di una stanca acquiescenza alle gabbie

delle unità aristoteliche, al libero racconto ricorre spesso anche il teatro comico, laddove vi è da descrivere un antefatto o le acrobazie di un giovane scapestrato per salvarsi dalle ire paterne, o la descrizione di una situazione che merita una divertita divagazione letteraria, come - per un rapido esempio - il quadro che Giordano Bruno dipinge nel *Candelaio* in merito alla situazione delle puttane nella regia città di Napoli.

Sarà il naturalismo del teatro borghese e della "verosimiglianza" teorizzata dal Goldoni (che esclude come sostanzialmente inverosimile il monologo narrativo), a liberare il teatro da tutti questi debiti nei riguardi dell'epica ed a riportarlo ad una condizione di rigorosa *theastai*. E di qui comincia una rapida evoluzione, favorita dal progresso della scrittura drammaturgica e da quello della scenotecnica, che porta ad allargare enormemente l'ambito delle cose che si possono "far vedere" su un palcoscenico: soprattutto per quello che riguarda l'opera lirica, dove il tempio dei filistei crolla nel *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns o il mar Rosso si apre nel *Mosè* di Rossini, senza nessun bisogno di un Messaggero

e poi messa da parte: ora ritorna, ma attenti ai rischi

# al tempio di Saint-Saëns

che arrivi trafelato in scena a raccontare come e qualmente...eccetera eccetera. Il cinematografo - che per quanto decima Musa può essere considerato l'estrema filiazione della drammaturgia - porterà il *theastai* alle sue estreme conseguenze: dove tutto è possibile mostrare, nell'eccesso degli effetti speciali e di ogni immaginabile realtà virtuale.

Questa la strada maestra lungo la quale si è mossa la storia. Ma ai bordi di questa strada, o nelle stradine che da esse si dipartono, il problema dei rapporti tra narrazione e teatro continua a manifestarsi, con esiti a volte inaspettati. Esiti a volte banali, come nel diluvio di "monologhi" in cui si cimentavano primattori e primattrici tra l'Otto e il Novecento, che spesso non erano altro che novelle lette da un palcoscenico; a volte invece straordinariamente pregnanti, come quando - ad esempio nel recente *Joan Padan* di Dario Fo - si configurano come la via in lato senso più "economica" per l'esplicitazione di determinati contenuti. Ma un certo ritorno del teatro alle sue origini nella narrazione ha anche un valore più sostanziale e profondo. In effetti, giunto al culmine della sua

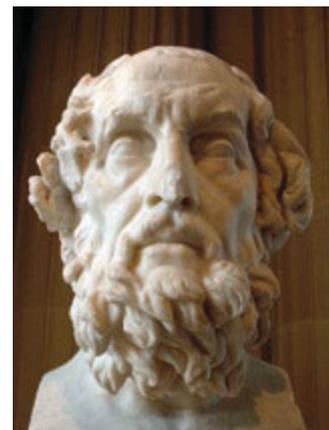
evoluzione verso la "verosimiglianza", il teatro può risultare più illusorio e più fuorviante della narrativa: in un romanzo la parola scritta passa al vaglio del lettore, che automaticamente ne verifica il gradiente di verità; a teatro, la parola detta e "mostrata" tende ad imporsi come "fatto" evidente e per ciò stesso vero, o addirittura - come per Pirandello - più vera della stessa realtà, o sola verità possibile: un'affermazione che mai si sognerebbe di fare un narratore. Ed è a questo punto - nella storia del teatro - che Bertolt Brecht, per contrastare il pericolo di questa illusorietà, sfodera il concetto di teatro epico; fondendo insieme il *theaomai* di Eschilo e l'*epomai* di Omero, con lo stesso grado di contraddizione in termini di quel concetto di "teatro di narrazione" da cui siamo partiti. Per quanto la questione sia superata, e la diatriba tra teatro epico e no sia una conclusa parentesi nella storia del Novecento, l'ideologia che sta alla base del teatro epico conserva tutto il suo valore demistificante nei riguardi del teatro come strumento di illusione e di ipnosi. E nello tsunami della produzione cinematografica e televisiva essa acquista anche una nuova

urgenza, che va ben al di là di ogni questione tecnica e formale, per interessare il territorio della psicologia di massa e dei comportamenti che possano esservi suggeriti: con il che, peraltro, il pallino sfugge dalle mani del sottoscritto per finire in quelle degli psicologi e dei sociologi.

Altra parte di questo fascicolo è dedicata all'esame del teatro di narrazione nel nostro momento storico. Qui, delineato nelle sue grandi linee l'exkursus storico del problema, non resta semmai che mettere in guardia da taluni facili e sbrigativi eccessi che infestano un teatro che teatro non è più. Un tizio qualsiasi (o non "qualsiasi", come Vittorio Sgarbi o Paolo Villaggio) sale su un palcoscenico, siede su una sedia o a un tavolo, comincia a parlare, racconta di sé e delle sue esperienze: la ruota è libera, da "vedere" non c'è nulla. È teatro? Per un ben più alto livello si è rispolverato il concetto - storicamente illustre - di "affabulazione". Ma l'affabulazione ha uno straordinario valore evocativo che si fa vera e propria *theastai* o che comunque la supera. Io stesso, nella mia memoria, faccio fatica a convincermi che Dario Fo in *Mistero Buffo* fosse da

solo; e che tutte le persone che ricordo di aver visto attorno a lui (da Bonifacio VIII alla folla di casa Lazzaro) in realtà erano pure e semplici creazioni della sua arte affabulatoria. Arte che si riallaccia ad Omero, che non per nulla era cieco: come a sottolineare che il suo canto è pura "epica" e che da vedere non c'è proprio niente, bensì tutto da immaginare! Neanche con Sgarbi e Villaggio c'è niente da vedere, ma neanche da immaginare. Ma non perché l'affabulazione superi la *theastai* ma perché si degrada a gossip: parola tanto moderna quanto *affabulazione* si rifà all'antico. Purtroppo, un segno dei tempi.

Busto che riprodurrebbe il volto di Omero





COLLANA

# DOCUMENTI

in collaborazione con



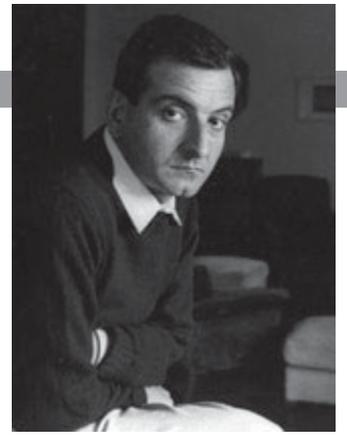
Per le attività istituzionali

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO**
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte**
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte**
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE**
- 5 LA NASCITA DELLA REGIA**
- 6 SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano**
- 7 IL TEATRO DI NARRAZIONE**

Testi di  
**Alessandra Agosti**  
Con un intervento di **Luigi Lunari**

Dicembre 2009

# Ottant'anni fa... Goffredo Parise



L'8 dicembre 1929 nasce a Vicenza Goffredo Parise, tra le più significative firme italiane nel campo della letteratura e del giornalismo, morto a Treviso nel 1986. Figlio di Ida Wanda Bertoli, ragazza madre, trascorre un'infanzia piuttosto solitaria e difficile, della quale porterà per tutta la vita profondi segni nell'anima. Dopo la morte di suo nonno nel 1937, la madre di "Edo" sposa il giornalista Osvaldo Parise, all'epoca direttore de *Il Giornale di Vicenza*, che sarà un'importante figura positiva per il futuro scrittore e che a otto anni dal matrimonio lo riconosce anche come figlio, dandogli il suo cognome.

Tutt'altro che brillante negli studi, a quindici anni Parise partecipa alla resistenza nella provincia vicentina. Una volta terminata la guerra, conclude gli studi liceali e si iscrive anche a diverse facoltà universitarie, ma senza arrivare alla laurea.

L'ingresso nel mondo del giornalismo è facilitato da suo padre. È così che il giovane inizia a scrivere per vari quotidiani, dall'*Alto Adige* all'*Arena*, al *Corriere della Sera*, e nel contempo matura la decisione di dedicarsi alla scrittura, cosa che farà a partire dal 1950. All'inizio il suo modo di scrivere e i suoi racconti sono letteralmente

## Una firma del giornalismo e della letteratura Per il teatro scrisse "L'assoluto naturale" nel '63

satroncati dal pubblico e dalla critica (viene definito "matto da legare"), ma pochi anni più tardi, nel 1953, il romanzo *La grande vacanza* ottiene una buona recensione sul *Corriere*, firmata da Eugenio Montale, che si dice "affascinato dall'abilità di Parise e dal suo calarsi nell'infanzia senza modi nostalgici e crepuscolari"; lo stesso libro sarà anche definito "autentica poesia" nel 1968 da Carlo Bo.

Il grande successo arriva nel 1954 con la pubblicazione de *Il prete bello*, che supera anche i confini nazionali venendo tradotto in decine di lingue in giro per il mondo. Nel frattempo, grazie anche alla notorietà acquisita come scrittore, gli vengono affidati alcuni reportage giornalistici, destinati a rimanere nella storia. Tra i più importanti da ricordare *Cara Cina* del '66, *Due, tre cose sul Vietnam* dell'anno successivo e *L'eleganza è frigida* del 1982, dedicato al Giappone.

Molto vario il genere dei suoi lavori, da quello surreale de *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e del già citato *La grande vacanza* a quello realistico della cosiddetta trilogia veneta, composta, oltre che da *Il prete bello*, da

*Il fidanzamento* (1956) e *Atti impuri* (1959). In essi Parise dipinge la provincia veneta nella sua più profonda essenza al di là delle apparenze, intrisa di ipocrisia, interessi, bigottismo.

Nel 1965 esce poi *Il padrone*, romanzo che si colloca nel solco della cosiddetta "letteratura industriale" (con figure come Ottiero Ottieri e Paolo Volponi) e nel quale si racconta la vicenda di un impiegato plagiato dalla personalità del suo capoufficio. A seguire sono da ricordare *Il crematorio di Vienna* (1969) e i celebri volumi *Sillabario n. 1* e *Sillabario n. 2*, usciti a dieci anni di distanza l'uno dall'altro, rispettivamente nel 1972 e nel 1982. Il secondo, tra l'altro, ottenne il Premio Strega. Parise dedica in essi, ad ogni sentimento catalogato in ordine alfabetico, una breve testo in prosa. La sua ultima opera è invece il discusso romanzo *L'odore del sangue*, scritto nel 1979 ma pubblicato postumo nel 1997, crudo e sensuale. Postumo uscì pure *I movimenti remoti*, pubblicato nel 2007. Da ricordare anche *Arsenico*, del 1986. Parise collaborò poi anche con il mondo del cinema, collaborando alla sceneggiatura di lavori

come *Il carro armato dell'8 settembre* (1960) di Gianni Puccini e il celebre *Ritratto di borghesia in nero* (1977) di Tonino Cervi.

Scrisse anche un'opera teatrale, *L'assoluto naturale*, risalente al 1963. Non si tratta nemmeno di un vero e proprio copione teatrale, quanto di una sorta di dialogo surreale tra un uomo e una donna in tema d'amore e di sesso, tra ragione e sentimento: chi cerca l'emozione, tra i due, è l'uomo, mentre la donna è rigidamente concentrata sull'aspetto fisiologico dell'atto, sul quale impone il proprio predominio. A rendere particolarmente grottesco il dialogo è il tono ironicamente scientifico scelto per la disquisizione, che trasforma il tutto in una sorta di analisi naturalistica del compartimento della nostra specie, alla pari di quella di qualsiasi altro animale. Nel '68 *L'assoluto naturale* fu messo in scena da Franco Enriquez; più di recente da Federico Tiezzi con Sabina Guzzanti. Paolo Poli sta invece girando l'Italia con *Sillabari*, un omaggio al grande scrittore vicentino che porta sul palcoscenico alcune figure tratte dai suoi due volumi.

# Poche regole di base per... finire sui giornali

■ di **Alessandra Agosti**

Più volte, nelle pagine di questo nostro periodico, abbiamo insistito sull'importanza di conoscere e utilizzare gli strumenti più opportuni per promuovere la propria attività attraverso i canali giusti. Il punto di partenza è sempre quello, lo stesso che muove qualsiasi operazione in qualche misura commerciale e di promozione come è, in definitiva, la riuscita in termini di presenze di uno spettacolo o di una rassegna: come per qualsiasi altro "prodotto", dunque, occorre ricordare che si può realizzare anche il più straordinario capolavoro sulla faccia della terra ma se nessuno lo sa è come se quella meraviglia non esistesse nemmeno.

Facciamoci sentire, allora. E facciamolo nella maniera giusta. In questo servizio, quello che ci preme considerare è il solo tratto finale dell'organizzazione di un evento: la comunicazione al pubblico attraverso gli organi di informazione.

Andiamo con ordine, allora. Premessa indispensabile: niente e nessuno - dall'addetto stampa al giornalista "amico" - può garantirvi con assoluta sicurezza che la vostra comunicazione verrà effettivamente pubblicata sulle pagine del giornale o

## Come scrivere un comunicato stampa, come rivolgersi alle redazioni, che tempistica rispettare per promuovere singoli spettacoli ed eventi

sarà trasmessa da un'emittente, a meno che non utilizzate uno spazio a pagamento. Ripetiamo: niente e nessuno, per quanto amico sia il giornalista, per quanto efficiente e introdotto sia l'addetto stampa. L'ultima parola spetta infatti sempre e comunque al giornale o all'emittente. La cosa giusta da fare? Sicuramente confezionare nella maniera migliore possibile il vostro materiale, in modo tale che al redattore in questione esso risulti quanto più possibile agevole, rapido e sicuro da utilizzare. Per il resto, incrociate le dita.

### **Regola numero 1: posta elettronica**

Meno vi fate vedere meglio è. Questa, almeno è l'opinione di chi scrive, alla luce di venticinque anni di lavoro nel mondo dell'informazione e in particolare in ambito teatrale. Il giornalista, normalmente, quando è in redazione è già abbastanza carico di lavoro senza che voi andiate a presentarvi, a dirgli chi siete e che cosa fate: preferisce saperlo attraverso un semplice, chiaro, esaustivo messaggio di posta elettronica, che ha in più il vantag-

gio di poter essere aperto e chiuso quando più gli fa comodo, a differenza di voi in carne e ossa. Potete però, soprattutto nel caso di una rassegna, fargli recapitare in busta chiusa e con la scritta "c.a. Redazione Spettacoli" una locandina o un depliant relativo alla vostra iniziativa, magari con due righe (ma due di numero) nelle quali fate riferimento a quanto già comunicato via e-mail e lo ringraziate per l'attenzione che potrà riservare alla vostra iniziativa.

### **Regola numero 2: che cosa inviare**

Il materiale di base da inviare alla redazione è presto detto: nel caso di uno spettacolo isolato, un comunicato stampa e un paio di foto (assolutamente a colori in modalità RGB a 300 dpi e in formato jpg: non tiff!), possibilmente una orizzontale e una verticale, di buona qualità e corredate da una didascalia chiara. Per quanto riguarda il comunicato, utilizzate un normale programma di scrittura (World, OpenOffice...) e scrivete semplicemente il testo, senza collegare marchi e marchietti, che non servono a nulla se

non ad appesantire il file e irritare il nostro redattore. Al messaggio di posta elettronica allegate sempre anche il comunicato in formato "txt", apprezzato sia per la sua universalità di lettura sia per il suo essere più sicuro sul versante di virus e "immondizia virtuale" varia.

### **Regola numero 3: nascondere i destinatari**

Sembra una sciocchezza, ma non lo è. Capita spesso, anche da parte di fior di istituzioni, di ricevere comunicazioni in posta elettronica con ben visibile l'elenco dei destinatari ai quali è stato inviato. Se non inviate il messaggio a un solo indirizzo, dunque, ricordatevi di inserire la lista non nella casella "A:" della posta ma in quella con scritto "Ccn:," che nasconde ai singoli destinatari l'identità degli altri. Molto utile è, naturalmente, crearsi una mailing-list, un gruppo di destinatari dei vostri comunicati. Per avere questi contatti basta sfogliare le pagine dei giornali che vi interessano e guardare nella gerenza (lo spazio nel quale sono indicati i responsabili della testata e i relativi recapiti), in calce agli

articoli oppure visitare il sito dell'organo di informazione che vi interessa o ancora chiedere l'indirizzo di posta della redazione spettacoli al centralino del giornale o della tv che volete contattare, ed eventualmente all'attenzione di quali redattori dovete inviarlo.

#### **Regola numero 4: che cosa scrivere**

Un comunicato stampa ben costruito deve tenere presente prima di tutto che la lunghezza non è garanzia di qualità, anzi. Abbiate il senso della misura. Se dovete presentare un vostro spettacolo nel teatrino di un piccolo paese non potete inviare agli organi di informazione un comunicato di cinquanta righe, perché i rischi che correte sono tre: primo, venire cestinati; secondo, venire tagliati (perdendo magari proprio le parti che più vi interessavano); terzo, perdere in credibilità: la prossima volta che manderete un comunicato, il fegato del redattore gli ricorderà chi siete con una fitta. Quindi, meglio prevenire che curare, e il senso della misura è la prevenzione migliore. Quello che conta, in un comunicato, è che sia chiaro: chi siete, che cosa presentate, dove (nome completo del teatro e località), quando (anche l'ora!) e se lo spettacolo rientra in una rassegna o è organizzato da qualcuno (non fate la lista degli sponsor, per carità: eventualmente mettetevi i principali, ma se proprio indispensabile), se è previsto un biglietto, quanto costa, dove e quando si può trovare. Il resto è optional, ma funzionano sempre i cosid-

detti comunicati "a fisarmonica", quelli cioè composti da blocchi indipendenti, particolarmente facili (e indolori) da tagliare in caso di necessità. Il primo blocco dovrà dunque contenere le informazioni di base che abbiamo detto. Un secondo blocco può riguardare la trama della commedia (poche righe). Un terzo, altrettanto breve, può riguardare la vostra compagnia: fate sapere dove e quando vi siete formati, che generi teatrali trattate ed, eventualmente, un premio importante e recente che abbiate ottenuto, meglio se proprio con quell'allestimento.

#### **Un modello mille-usi**

Ecco di seguito un modello che potrete utilizzare per comunicare una vostra data: *Appuntamento sabato 4 luglio prossimo alle 21, al Teatro Verdi di Vattelapesca, con la compagnia Vivailteatro di Belpaese, di scena con la commedia "I Rusteghi" di Carlo Goldoni. Lo spettacolo rientra nella rassegna "Tutti a Teatro", organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune con il patrocinio della Regione del Veneto e della Provincia di XX. Biglietti a 10 euro (8 i ridotti) al botteghino del teatro da un'ora prima dello spettacolo. Per informazioni: 0123 456789.*

Naturalmente, le varianti sono numerose: potete iniziare dalla data, dal titolo dello spettacolo, dal nome della vostra compagnia e quant'altro; ma quel che conta è che gli elementi indispensabili ci siano tutti.

#### **Regola numero 5: poche parole, ma buone**

Un "testo sacro" di alcuni anni fa in materia di rapporti con la stampa si intitolava semplicemente *Con preghiere di pubblicazione*: e questo è quanto dovrete limitarvi a scrivere come "accompagnatoria" del vostro messaggio via e-mail alle redazioni, con la sola e indispensabile aggiunta di un recapito telefonico, completo di nome e cognome, per eventuali ulteriori informazioni. Nel caso però riteniate opportuno aggiungere qualche notizia nel messaggio, siate brevi, brevissimi e né servili né troppo formali: lasciate perdere formule del tipo "Ci è gradita l'occasione per...", "Ci pregiamo di..."; semplicemente, rivolgetevi alla "Spett. Redazione" chiarendo in particolare la data in cui il vostro evento si realizzerà, così da consentire al redattore di capire subito con che tempistica deve agire. Per esempio, rifacendoci al comunicato di prima, potreste accompagnare l'invio con una frase del tipo: *Spett. Redazione, inviamo comunicato stampa relativo allo spettacolo "I Rusteghi" in programma sabato 4 luglio alle 21 al Teatro Verdi di Vattelapesca.*

In calce aggungerete:

*Compagnia Vivailteatro di Belpaese.*

*Informazioni:*

*0123 456789 (Pinco Pallino)*

Per quanto riguarda le foto, abbiamo detto come devono essere trattate. Basterà solo aggiungere le didascalie al testo accompagnatorio, a mo' di post-scriptum. Ricordatevi di dare un nome chiaro alle foto: per esempio "Rusteghi 01 - Vivailteatro", così da facilitare al redattore

l'archiviazione dell'immagine.

Un'altra possibilità è quella di rimandare per le foto al vostro sito internet: assicuratevi però, in questo caso, che il sito sia aggiornato e che le foto non siano troppo piccole (se non siete dei fulmini in materia, chiedete consiglio a un amico esperto).

#### **Regola numero 6: la tempistica**

Capitolo fondamentale. Nel caso di spettacoli singoli, considerate che di solito la programmazione è di sabato: insomma, c'è ressa. Il consiglio è quindi quello di inviare il comunicato il martedì o il mercoledì al più tardi, spedendo - se si tratta di un evento particolarmente importante - un breve promemoria il venerdì mattina, più o meno di questo tipo:

*Spett. Redazione, come da comunicato inviato nei giorni scorsi ( e in allegato), si ricorda che sabato 4 luglio alle 21, al Teatro Verdi di Vattelapesca, la compagnia Vivailteatro di Belpaese proporrà lo spettacolo "I Rusteghi" di Carlo Goldoni.*

*Per informazioni, siamo a disposizione al numero 0123 456789 (Pinco Pallino).*

Nel caso di rassegne, il discorso cambia. In questo caso, se sono previsti abbonamenti è meglio predisporre un comunicato per l'avvio della campagna vendite e un altro da inviare qualche giorno prima dell'inizio delle rappresentazioni, concentrando l'attenzione sul primo spettacolo e ricordando per sommi capi

quelli successivi. Le regole per la stesura, comunque, sono praticamente le stesse viste prima per il singolo spettacolo.

Nel caso invece non siano previsti abbonamenti, dipende da voi: si possono comunque predisporre due comunicati, magari il primo in concomitanza con l'affissione delle locandine e il secondo a ridosso dell'avvio; oppure quest'ultimo può essere sufficiente.

Naturalmente poi, nel caso vi interessi, ricordatevi che settimanali e mensili hanno esigenze diverse: in questo caso sì, una telefonata può far comodo per orientarsi.

#### **Conferenza stampa sì conferenza stampa no...**

Conferenza stampa no è senz'altro, nella stragrande maggioranza dei casi, la soluzione migliore, specie se già vi affidate a un addetto stampa che sa come muoversi con gli organi di informazione. Il fatto è che oggi come oggi, con internet, la posta elettronica e tutto il resto, l'utilità primaria della conferenza stampa - ossia informare i giornalisti di qualcosa - è vanificata all'origine: basta un'e-mail e quel che c'era da dire è detto.

Diverso è il caso in cui si abbia a che fare con un evento assolutamente particolare (non per voi, badate bene, ma per l'intera comunità) o, cosa particolarmente frequente nel caso di rassegne, con un ente pubblico, che può avere interesse a rendere ben visibile la propria azione in ambito culturale. La parola, in questo caso, spetta all'ente in questione: ma, con gli onori, gli spettano

anche gli oneri, ossia la convocazione della conferenza stampa, la sua gestione e i rapporti con gli organi di informazione. Per quello che vi riguarda, non dovrete far altro che mettere a disposizione dell'ufficio stampa competente di volta in volta il materiale "tecnico" da allegare alla cartella stampa: locandine, brochures, notizie sugli spettacoli e sulle compagnie (sempre con la regola aurea della semplicità e della chiarezza). Per la tempistica, vale quanto già detto.

#### **Regola n. 7: il giornalista a teatro**

Nei giornali, normalmente, il responsabile della redazione spettacoli si avvale di un pool di collaboratori incaricati, tra le altre mansioni, di recensire gli allestimenti in cartellone. La scelta di cosa recensire spetta, anche in questo caso, soltanto a detto responsabile, che periodicamente affida gli incarichi in materia. È buona norma, quindi, tenere alcuni posti a disposizione per la stampa, sempre in posizioni strategiche, quindi ai lati, al centro o nell'eventuale fila mediana (quella nella quale si possono allungare le gambe, insomma).

Qualche volta il giornalista incaricato telefona prima per avvertire della sua presenza; ma può anche non farlo e presentarsi direttamente al botteghino: siete voi a dover essere preparati. Nel caso chiami, dunque, ricordatevi una piccola ma sempre gradita gentilezza: "Due posti vanno bene?"; sarà lui, eventualmente, a dirvi che verrà da solo e quindi un posto gli basta; ma ricordate che,

in genere, i giornalisti sono come i carabinieri: viaggiano in coppia.

Che il giornalista chiami per avvertire oppure no, è comunque fondamentale che il personale al botteghino del teatro sia preparato ad accoglierlo: nel primo caso, i suoi biglietti saranno pronti in una busta con il nome della sua testata; nel secondo, non uscite con frasi del tipo: "Nessuno ha avvertito che veniva"; "E adesso, dove la metto?"... non è un buon modo di fargli iniziare la serata: la sua presenza è solo un bene per voi, un segno di attenzione nei confronti della vostra attività: sappiate sfruttarlo.

Ricordate poi che, spesso, dopo il giornalista arriva anche il fotografo di servizio per il giornale, che ha una sola esigenza: entrare, fare due scatti, uscire. Lasciatelo lavorare.

#### **Il corrispondente di zona**

Nei centri piccoli e medi delle nostre province sono normalmente attivi i corrispondenti di zona. Scoprite di chi si tratta e se si occupa anche di informazioni culturali (di solito è così). A questo punto ricordate: voi avete bisogno di lui per farvi promozione, lui ha bisogno di voi per avere le notizie su cui lavorare. Quindi, tenetelo informato circa le vostre iniziative, soprattutto se di carattere strettamente locale.

#### **Un caso particolare: le emittenti televisive**

Le emittenti televisive hanno tempi e metodi di lavoro diversi da quelli della carta stampata. La versione breve

del comunicato può però andare benissimo anche a loro, mentre un comunicato lungo non ha praticamente possibilità di trovare attenzione.

Quanto alle immagini, le foto digitali che inviate ai giornali sono utili anche alle tv, che le possono proiettare durante l'annuncio da parte dello speaker.

#### **Il dopo recensione**

Ecco un argomento delicato. Se la recensione al vostro spettacolo è stata buona o se l'annuncio di una vostra iniziativa ha avuto spazio, inviate una e-mail di ringraziamento: anche in questo caso, bastano poche parole e - non c'è dubbio - un grazie e un complimento fanno sempre piacere. Nel malaugurato caso in cui, invece, la critica sia stata negativa, le possibilità sono tre: prima possibilità, assorbire il colpo e tacere; seconda, fare i signori: prendere atto dell'opinione espressa, "anche se non totalmente condivisa", e assicurare che se ne farà tesoro; terza, replicare alle critiche. Ovvio che quest'ultima ipotesi è la più rischiosa: bisogna essere ben convinti della propria posizione, basata su fatti oggettivi e non soggettivi essendo, questi ultimi, assolutamente opinabili, da una parte come dall'altra. Se però il giornalista magari non proprio espertissimo di teatro ha scritto, per esempio, che il vostro allestimento de *I Rusteghi* gli è parso "non rispettare appieno la poetica dell'autore *Giacinto Gallina*"... beh, allora una bella lettera al giornale potete scriverla tranquillamente.

# Il Fantasma dell'Opera ... è ancora tra noi

Nel 2010 spegnerà le sue prime cento candeline, ma per farlo dovrà... sollevarsi un po' la maschera. Stiamo parlando de *Il fantasma dell'Opera* (*Le Fantôme de l'Opéra*), romanzo di Gaston Leroux la cui prima edizione originale uscì appunto in Francia nel 1910. Di Leroux, questo romanzo è sicuramente l'opera più conosciuta.

Nato nel 1868 a Parigi, Leroux diventa avvocato nel 1890. Tre anni più tardi inizia a redigere i resoconti di importanti processi, collaborando in questa veste con vari giornali, tra i quali *Le Matin*, che pubblicherà anche molti dei suoi romanzi. La letteratura diventa la sua occupazione primaria nel 1903, con la pubblicazione di *La doppia vita di Théopraste Longuet*. Il grande successo arriva però con *Il fantasma dell'Opera*, che dà spazio anche a un altro suo grande amore, ossia la musica lirica. Dalla sua esperienza giornalistica trae ispirazione nell'ambientare il fatto appena pochi anni prima (creando la giusta tensione nel lettore, che ha la sensazione di leggere un fatto realmente accaduto) e dalla stessa inclinazione deriva l'accuratezza con la quale si documenta su fatti e ambientazioni.

**Scritto da un avvocato e giornalista, il romanzo ebbe un immenso successo e numerose versioni**

I due protagonisti maschili sono Erik, il "fantasma", straordinario genio musicale, nato sfigurato e rifugiatosi - dopo alcuni anni di vita dura e carica di mistero - nelle viscere del teatro parigino dell'Opera, e Raoul de Chagny, nobile e aitante, che si contendono il cuore della bella Christine Daaé, orfana di un noto violinista, affidata a un'amica di famiglia ma presto caduta nella rete del fantasma. L'ambientazione è decisamente "gotica", con richiami ad altri testi di questo particolare genere letterario, da *La Bella e la Bestia* a *Dracula*, a *Notre Dame de Paris*, e con la tipica, netta scissione tra bene e male, anche se alla fine del romanzo al "cattivo" Erik viene data una pennellata redentrice, decidendo costui di lasciare liberi di amarsi Roul e Christine, per la quale aveva invece progettato un grande successo come cantante lirica e il successivo rapimento, così da farne la sua sposa e la protagonista della grande opera da lui composta.

A fare da cornice a questa Atesa storia d'amore e gelosia senza esclusione di colpi, Leroux introduce la giusta quantità di suspense e

umorismo. Nella prima parte del romanzo, è il male ad avere il sopravvento: Christine sembra infatti soggiogata dal leggendario fantasma; nella seconda, però, il prode Roul parte alla carica e salva il suo amore per sempre. Dal canto suo, Christine è combattuta fino all'ultimo tra l'amore per Roul e la pietà nei confronti del fantasma.

Le riprese del romanzo in chiave cinematografica, ballettistica e teatrale sono numerose. Tra le altre, da ricordare la coreografia firmata nel 1980 da Roland Petit e Marce Landowski e la bellissima versione musical di Andrew Lloyd Webber e Charles Hart del 1986. La sua prima trasposizione cinematografica risale al 1916, firmata da Ernst Matray, seguita da quelle di Rupert Julian (1925), Arthur Lubin (1943), Terence Fisher (1962) e Brian De Palma (1974) e da quelle televisive, anch'esse numerose, susseguitesi dal 1983, quando a firmarla fu Robert Markowitz. Una fu diretta anche da Dario Argento, nel 1998. Particolarmente celebre fu il film di Joel Schumacher del 2004, versione cinematografica del musical di Andrew Lloyd Webber (*nella foto*).



Testi

Trent'anni di palcoscenico sono sicuramente un traguardo da festeggiare. È per questo che riceviamo e volentieri pubblichiamo questo ricordo del percorso artistico compiuto fin qui dalla formazione vicentina.

La storia della Compagnia Teatrale La Ringhiera inizia presso il Patronato di San Giuseppe di Vicenza nel 1979. Don Francesco Bressan, che per tanti anni ha segnato la storia della Parrocchia di San Giuseppe, chiese a Riccardo Perraro di aiutare un gruppo di ragazzi, che si ritrovavano abitualmente vicino ad una ringhiera del quartiere, a superare il difficile momento che stavano attraversando a causa dell'improvvisa e prematura morte di un loro compagno. Riccardo Perraro, che già da qualche tempo si interessava di teatro, accettò la proposta e cominciò a registrare i racconti, le emozioni, gli sfoghi di quei giovani e li utilizzò per stendere un copione che diventò uno spettacolo teatrale, recitato dagli stessi "autori". Da allora, per alcuni anni il gruppo annualmente propose un nuovo spettacolo in occasione della Festa del 1° Maggio. Dopo la stesura e la rappresentazione di alcuni testi-studio, il repertorio si allargò ad allestimenti di vari autori: Dursi, Piumini, Brusati, Molière, Cechov, Goldoni. Dal 1982 al 1999 la C.T. Ringhiera, per valorizzare e animare il Teatro San Giuseppe, iniziò a promuovere rassegne teatrali denominate "Spettacoli nuovi" e "Teatroforum", alle quali vennero invitate sia emergenti che affermate com-

**La nascita nel 1979 nella parrocchia di San Giuseppe a Vicenza segnò l'inizio di un percorso artistico che ha portato la formazione ad attraversare i più diversi generi teatrali, collaborando anche a diverse rassegne**

## La Ringhiera compie trent'anni



pagnie di teatro amatoriale. Dal 1994, in collaborazione con il Comune di Vicenza, la formazione organizza la rassegna estiva "Teatrosottostelle", giunta alla quindicesima edizione, itinerante in vari spazi all'aperto della Circoscrizione n. 6. Dal 1999, in collaborazione con il Comune di Vicenza, la F.I.T.A. e altre compagnie teatrali amatoriali della zona, organizza inoltre la rassegna

invernale "Teatrosei", giunta alla decima stagione. Col tempo i primi giovani de La Ringhiera lasciarono il posto ad altri e nel 1991 si costituì ufficialmente la Compagnia Teatrale La Ringhiera iscritta alla Federazione Italiana Teatro Amatori e da allora, sempre sotto la guida di Riccardo Perraro, essa ha accresciuto e approfondito il suo impegno e la sua vocazione nel teatro di prosa proponendo testi

di Williams, Pirandello, Ibsen, Simon, Gozzi, Feydeau, Brecht, Tadini e Lunari. Dal 1997, grazie all'incontro con Eros Lazzarini, figlio di Guglielmo, che dal 1908 al 1960 guidò e diresse una delle ultime compagnie stabili di marionettisti italiani, la compagnia si propone anche con il teatro di figura, come testimone nel Triveneto della tradizione del teatro delle marionette.

## Alla Barcaccia la "Vasca d'Argento"

È andata alla compagnia La Barcaccia di Verona la 17ª edizione del trofeo «Vasca d'Argento», svoltasi al Teatro Patronato Sant'Antonio per iniziativa della Pro Loco Alte - Montecchio Maggiore (Vicenza), d'intesa con il Comune - Assessorato alla Cultura e in collaborazione con il Comitato provinciale della Fita. Diretta da Roberto Puliero (nella foto), la formazione scaligera ha conquistato

il pubblico con "Ostrega, che sbrego!" di Arnaldo Fraccolari. A contendersi il titolo sono state anche le compagnie vicentine La Ringhiera ("La buona madre" di Goldoni) e Lo Scigno ("Il colpo della strega" di John Graham), Teatroinsieme di Zugliano ("Nina, no far la stupida" di Giancapo e Arturo Rossato) e il Teatro del Corvo di Padova ("Non siamo angeli" di Luigi Lunari).



## Barbarano (Vi) annuncia il "Grappolo d'Oro" 2010

Appuntamento con la 14ª edizione di "Barbarano a Teatro" e con la 5ª edizione del trofeo regionale "Grappolo d'Oro" dal 9 gennaio al 24 marzo.

Organizzata dal Comune di Barbarano con il patrocinio di Regione, Provincia e Fita Veneto e con la collaborazione di Teatro Berico, la manifestazione prevede il seguente calendario: a gennaio, sabato 9 Tarvisium Teatro in *Le bugie hanno le gambe corte* di Vittorio Barino e Martha Fraccaroli, regia di Roberto Zannolli; sabato 23 Asolo Teatro in *Mai spunciar 'a tersa età*, commedia in tre atti di Memo Bortolozzi, regia di Ermanno Perinotto; sabato 30 Gli Insoliti Noti di Verona in *Un cretino per l'onorevole* di Donato De Silvestri, regia di Vincenzo Rose; a febbraio, domenica 7 Teatro Berico di Barbarano in *Il triangolo rosso matricola 0190* scritto e diretto da Flavio Mattiello; sabato 20 TrevisoTeatro ne *El moroso dela nona* di Gallina, regia di Vaina Cervi Molin; a marzo, sabato 6 la Zonta di Thiene (Vi) in *Salomè* di Wilde, regia di Mauro Lazzaretti; sabato 20 Teatro Impiria di Verona in *Ultima chiamata* adattato e diretto da Andrea Castelletti; sabato 27 Teatro Berico in *Vicini di casa* di David Conati, regia di Flavio Mattiello.

## La compagnia premiata anche per la regia di Vaina Cervi Il Città di Este conquista il pubblico, pure con i suoi attori

# Trevisoteatro regina a Bagnoli

È andato alla compagnia Trevisoteatro per "El moroso dela nona" di Giacinto Gallina il premio per il migliore spettacolo alla seconda edizione del concorso biennale di teatro veneto "Goldoni & Dintorni", svoltosi al Teatro Goldoni di Bagnoli di Sopra, in provincia di Padova, organizzato dalla locale compagnia Sottosopra in collaborazione con La Compagnia della Torre di Piove di Sacco e l'Assessorato comunale alla Cultura. La cerimonia di premiazione si è svolta alla presenza del sindaco Mario Rasi e dell'assessore alla Cultura Maria Teresa Finco, con la partecipazione del Gabris Ferrari (già relatore all'ultimo Congresso di Fita Veneto), del regista padovano Toni Andreetta e dell'attore Simone Toffanin, esibitosi in un brano ruzan-



Stefano Baccini del Teatro Veneto di Este riceve il premio per lo spettacolo più gradito dal pubblico. Accanto, Vaina Cervi

tiano. A Trevisoteatro è poi andato anche il premio per la migliore regia, assegnato a Vaina Cervi Molin. La compagnia Prototeatro di Montagnana (Pd) si è invece portata a casa il riconoscimento per il migliore allestimento con "La locandiera



e gli amorosi", adattamento da Goldoni di Piero Dal Prà, mentre lo spettacolo più gradito dal pubblico è risultato essere "Virgola" di Enzo Duse, messo in scena dalla compagnia Teatro Veneto Città di Este (Pd); della stessa compagnia i vincitori dei premi ai migliori attori, andati a Toni Borile (Memi) e Antonietta Cavazzini (Betta). Al concorso hanno inoltre partecipato le compagnie Giorgio Totola di Verona con "I pettegolezzi delle donne" di Carlo Goldoni, Teatro D'Arte di Spresiano (Tv) con "Il ratto di Arianna" commedia dell'arte e La Trappola di Vicenza con "Gl'innamorati" di Goldoni.

## Estravagario super bis

*Doppia prestigiosa vittoria per Estravagario Teatro di Verona, che con lo spettacolo L'incredibile storia del medico dei pazzi - Suonare pensione Stella ha vinto sia il Festival di Pesaro che quello di Gorizia. A Pesaro, la formazione scialigera guidata da Alberto Bronzato ha conquistato il Primo Premio per la Giuria, per il pubblico e per la scenografia, superando le altre sette finaliste. Poche settimane più tardi è poi arrivato il bis al concorso internazionale Castello di Gorizia, dove la formazione veronese ha conquistato il Primo Premio per la Giuria, quello per il miglior allestimento e quello per il miglior attore non protagonista, andato a Ermanno Regattieri. Questa la motivazione del premio della Giuria: "Per averci deliziato, riproponendo un classico del teatro, ma rivisitandolo in una frenetica girandola di accadimenti ed invenzioni". Due splendide soddisfazioni, dunque, per la pluripremiata compagnia scaligera, in attività dal 1988.*

**Il Comitato provinciale organizza la seconda edizione della propria rassegna, con quattro date dal 16 gennaio**

## Rovigo, su il sipario al Duomo

Quattro appuntamenti in programma ogni sabato sera e domenica pomeriggio a partire dal 16 gennaio, sempre al Teatro Duomo. È quanto propone il Comitato provinciale di Rovigo della Fita, che dopo il successo della passata edizione torna con questo ciclo di spettacoli pensati per riscaldare l'inverno e realizzati in collaborazione con la Parrocchia del Duomo e con il patrocinio di Comune, Provincia e Regione del Veneto.

Al momento di andare in stampa il Comitato rodigino sta dando gli ultimi tocchi alla rassegna, ma il primo



spettacolo è già fissato: sabato 16 e domenica 17 gennaio, dunque, sul palco del Teatro Duomo saliranno gli attori della compagnia Sette Moli di Polesella, diretti da Mas-

simo Mazzetti in "Cercasi erede" di Luciano Longhi. Per gli aggiornamenti e tutti i dettagli relativi alla rassegna si potrà consultare il sito [www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org).

**2010, celebrati i dieci anni dalla morte di Giorgio Bassani**

Tra gli anniversari da ricordare nel prossimo anno, da segnalare quello che celebra i dieci anni dalla morte di Giorgio Bassani. Nato a Bologna nel 1916 ma a lungo vissuto a Ferrara - nel cui simitero ebraico infatti riposa - ha scritto tra l'altro la raccolta *Cinque storie Ferraresi*, *Gli occhiali d'oro* sul tema dell'omosessualità, *Il giardino dei Finzi Contini* e varie opere poetiche. Tra le sue sceneggiature *Senso* per Visconti, *La donna del fiume* per Soldati e *La romana* per Zampa.

## POLTRONISSIMA

**Segnaliamo alcuni spettacoli attualmente in tournée**



**Torna "Cyrano de Bergerac" con Popolizio**

*Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand, classico del teatro romantico, viene portato sulla scena da Massimo Popolizio per la regia di Daniele Abbado. Lo spettacolo è una produzione del Teatro di Roma e transiterà anche per il Veneto.



**Luca De Fusco firma "Vestire gli ignudi"**

Appuntamento con il teatro di Pirandello. *Vestire gli ignudi* viene messo in scena per la regia di Luca De Fusco e con Gaia Aprea, Max Malatesta e Paolo Serra. Produzione Nuova Scena Arena del Sole-Teatro Stabile di Bologna.



**Eros Pagni diventa Re Lear di Shakespeare**

Eros Pagni porta sul palcoscenico (tra l'altro al Goldoni di Venezia dal 7 all'11 aprile) *Re Lear* di William Shakespeare, diretto da Marco Sciaccaluga. Il più recente lavoro shakespeariano di Pagni era stato *Il mercante di Venezia*.



**Italiani si nasce per Micheli e per Solenghi**

Maurizio Micheli e Tullio Solenghi insieme sul palco per una riflessione sul nostro Paese: *Italiani si nasce e noi lo nacquimo*, scritto dagli stessi attori con la collaborazione di Marco Presta e la consulenza artistica di Michele Mirabella.

## i «numeri» della Fita regionale...

- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 245 Compagnie
- ▶ Oltre 3.630 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3000 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale
- ▶ Gestisce una biblioteca di testi e una videoteca
- ▶ Gestisce il sito internet [www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org)



### **COMITATO REGIONALE VENETO**

Contrà San Gaetano Thiene, 14

36100 Vicenza

Tel. e Fax 0444 324907

[fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)

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

#### **Comitato di Padova**

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta

35129 Padova

Tel. e Fax 049 8933109

[fitapadova@libero.it](mailto:fitapadova@libero.it)

#### **Comitato di Treviso**

Via Garbizza, 9

31100 Treviso

Tel. e Fax 0422 542317

[info@fitatreviso.org](mailto:info@fitatreviso.org)

#### **Comitato di Verona**

c/o sig. Donato De Silvestri

Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova

Piazza Alpini 5

37021 Bosco Chiesanuova (Vr)

#### **Comitato di Rovigo**

Viale Marconi, 5

45100 Rovigo

Tel. e Fax 0425 410207

[fitateatorovigo@libero.it](mailto:fitateatorovigo@libero.it)

#### **Comitato di Venezia**

Cannaregio, 483/B

30121 Venezia

[fitavenezia@libero.it](mailto:fitavenezia@libero.it)

#### **Comitato di Vicenza**

Contrà S. Gaetano, 14 (I piano)

36100 Vicenza

Tel. e Fax 0444 323837

[fitavicenza@libero.it](mailto:fitavicenza@libero.it)

