CONCEPT

SCOPRIRE IL TEATRO





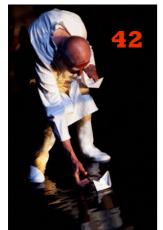




... tutto è finto, ma niente è falso...



CONCEPT



IN QUESTO NUMERO

4 EDITORIALE

a cura di B. Lazzarini Breve storia del teatro sociale

5 l'INTERVISTA A...

Enzo Toma, Grazia Isoardi Michela Lucenti, Vincenzo Gamna



a cura di Robi T.,
Daniele F. e Alessandro M.

20 IL PERSONAGGIO:
Antonin Artaud

24 TEATRO DA LEGGERE

31 TEATRO DA VEDERE

Calendari delle stagioni teatrali Gli spettacoli Le compagnie teatrali

42 L'ESPERIENZA:

Storia di Voci Erranti













TEATRO SOCIALE: UNA VIA DI CRESCITA E CAMBIAMENTO

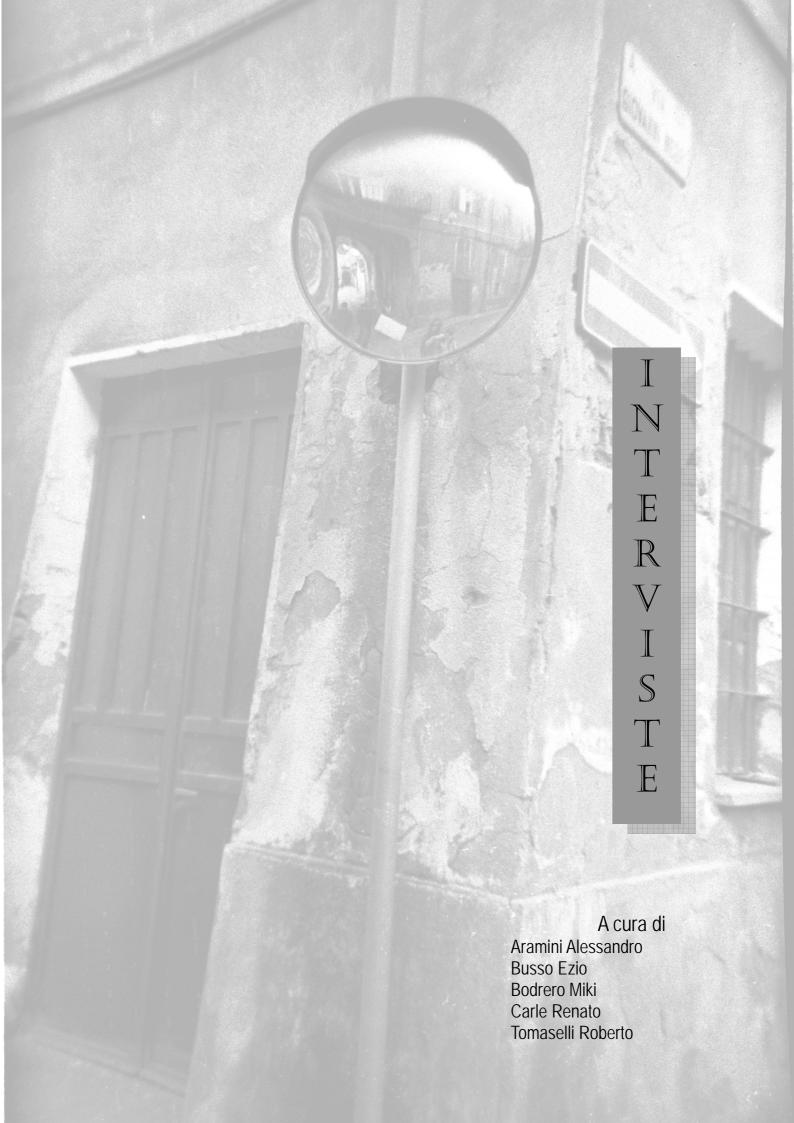
"Fate solo i vostri movimenti, quelli che vi rendono unici e speciali, che vi distinguono dagli altri, perché solo voi li sapete fare in quel modo, con quella velocità, con quella carica, con quella presenza. Solo voi, quale che sia la vostra abilità o disabilità, quali che siano le vostre capacità o incapacità, potete fare quei movimenti, perché solo voi siete in quel corpo, siete quel corpo".

Yuri Roverato, danzatore

are teatro nell'accezione più comune e condivisa significa allestire, in uno spazio fisico preciso, una rappresentazione spettacolare o una performance mescolando corpi, voci, architetture luminose e scenografiche. Significa sperimentare e agire uno o tanti linguaggi, comunicare messaggi, emozioni e suggestioni talvolta in modo accessibile, talvolta secondo modalità meno immediate, da scoprire tra le pieghe più nascoste dell'arte scenica. Ma il teatro non è solo uno spettacolo, non sono solo attori che in scena diventano altro da se, giocando all'intera metamorfosi del "come se". Il teatro sa e può essere anche altro, tant'è che sempre più spesso si cimenta in una zona di confine che pone come obiettivo non solo una dimensione estetica e spettacolare, ma anche e soprattutto una dimensione etica e valoriale. Negli ambiti e nei settori più inusuali, infatti, si nascondono spesso esperienze ricche di senso, umano oltre che artistico, in cui ancora si scopre e sperimenta del **teatro co**me esplorazione, come crescita. Parliamo del teatro sociale, di quello educativo (ma anche di comunità), che pongono al centro del proprio campo d'azione non tanto il prodotto finale, ovvero la performance o lo spettacolo, quanto piuttosto il processo relazionale ed emotivo che lo sottendono, ovvero il percorso di crescita che coinvolge i partecipanti. Il teatro come pratica sociale ed educativa si occupa infatti del cambiamento, inteso come crescita ed acquisizione di nuove consapevolezze, e lavora con le persone ponendole al centro di un percorso che si occupa di implementarne le potenzialità. Si scopre così la possibilità di usare il teatro come via, come mezzo di espressività, in cui lasciare che l'individuo, con e attraverso gli altri, possa compiere un'esperienza significativa e scoprire capacità e limiti personali osservandoli attraverso uno sguardo diverso rispetto alla quotidianità. Un percorso di teatro sociale o educativo, che trova il suo sviluppo generalmente in esperienze di laboratorio, esplora infatti una dimensione non consuetudinaria, in cui proprio giocando al "come se" e provando ad affrontare situazioni teatrali differenti, si genera una consapevolezza di sé facilmente spendibile nella vita di ogni giorno. Il teatro sociale agisce dunque una metamorfosi, porta gli individui a cercarsi, e spesso aiuta a scoprirsi dietro nuovi sguardi. Interessante è ora capire a chi si rivolga e con chi venga sperimentato un percorso

di questa natura. Innanzitutto è bene sottolineare che coloro che partecipano ad un laboratorio di teatro sociale passati più o meno complicati, e che decidono di mettersi in gioco attraverso il teatro. Giovani e adulti, donne e uomini, che hanno conosciuto la malattia, la disabilità, il carcere, gli abbandoni, gli abusi ma anche persone che si riconoscono in una comunità, semplici individui che intendono ridare un senso alle proprie storie indivuali, leggendo la propria esperienza come qualcosa che c'entra con tutto e con tutti, e che può diventare utile a sé e agli altri. Protagonisti sociali, che diventano tali durante tutta la fase del percorso condiviso con altri individui, e che talvolta, al termine della strada, decidono di sottoporsi allo sguardo altrui, e di dare anima ad una performance, uno spettacolo, un evento. Quando un laboratorio di teatro sociale culmina in una realizzazione scenica ciò accade, o dovrebbe accadere, perché chi vi ha preso parte decide di restituire alla comunità di riferimento o anche, più genericamente, a chi è stato "fuori", la significatività di ciò che è accaduto "dentro". Un po' come dire che uno spettacolo di questa matrice non si realizza per rispondere ad un bisogno di spettacolarizzazione, ma, attraverso uno spettacolo, racconta ciò che è accaduto, ciò che è cambiato (al di là di falsi buonismi) in chi ha preso parte ad un cammino partito da ben più lontano del momento in cui si anima la scena. Il percorso è però sempre guidato, progettato e modulato in corsa da chi, operatore di teatro sociale, ne fa una professione complicata, ma appassionante.

I partecipanti, dunque, si affidano e accettano di farsi condurre da attori e registi interessati a dar voce ai soggetti invisibili del nostro tempo, da professionisti del teatro che credono importante lavorare con le diversità, impostare processi di lavoro condivisi e rispettosi delle individualità, e creare relazioni e interazioni tra i gruppi e le comunità. Chi lavora nel e per il teatro sociale si schiera tra quanti confidano nella forza delle idee e delle passioni, e nell' importanza di trasformare gli individui in protagonisti sociali. Ecco il segreto speciale che anima il teatro, nella sua declinazione più etica: idee, passioni, storie, menti, anime e individui che credono reale l'utopia di un cambiamento.





TEATRO E HANDICAP di Enzo Toma

ENZO TOMA ha iniziato il suo percorso di formazione con *Franco Passatore* nel campo dell'animazione e ha poi lavorato con *Anna Sagna*, approfondendo tutte le discipline relative al movimento - espressione corporea - danza - mimo - psicomotricità...

Ha partecipato: per otto anni, come attore-danzatore, alle attività del *gruppo di danza contemporanea Bella Hutter*, per due anni come attore al *Laboratorio Teatro Settimo* di Torino, per dieci anni come attore-regista al *Teatro Kismet OperA* di Bari, dirigendo il progetto *Teatro e Handicap*.

Da molti anni collabora con il *Provveditorato agli Studi di Bari* nella conduzione di laboratori di formazione per insegnanti sia curriculari sia di sostegno.

Dal 1983 dirige laboratori con attori portatori di handicap realizzando diversi spettacoli. Conduce laboratori teatrali e di formazione per attori e operatori, sia in Italia sia all'estero (recentemente ha coordinato una sperimentazione al *Setagaya Public Theatre di Tokio*).

<u>Come danzatore</u>: ha partecipato ai seguenti spettacoli: *Stabat Mater, Il giardino di Urdar, Io ero in due, Salomè* (Gruppo di danza Contemporanea *Bella hutter*, direzione e regia di Anna Sagna).

Come attore teatrale: Il Ratto di Arpalasunda di Franco Passatore (Teatro Stabile di Torino), Nel tempo tra le guerre di Gabriele Vacis (Laboratorio Teatro Settimo), Favolina di Pietro Formentoni (I Teatranti), Idioti di Silvia Bianco, Satyricon di Carlo Formigoni, Urfaust di Carlo Formigoni, Alibabà di Enzo Toma, Uccelli di Marco Martinelli (Teatro Kismet), All'Inferno di Marco Martinelli (Teatro Kismet/Ravenna teatro/Tam), Pinocchio di Martin Duncan (Teatro kismet/Nottingham Playhouse).

<u>Come attore cinematografico</u>: *Io non ho la testa* di Michele La Nubile e supervisione di Ermanno Olmi, *Tutto l'amore che c'è* di Sergio Rubini, *Le mont'daji* (titolo provvisorio) di Carmine Fornari.

Come regista: La porta aperta, Tangoo, Prove per una ipotesi, Acqua di pietre, I segni dell'anima, Bach, Vangelio, La donna spezzata, Orfeo ed Euridice, Macbeth, Pinocchio d'oro, C'era una volta un re, A la Carte.

Nel 1999 ha condotto un laboratorio presso il carcere minorile *Fornelli* di Bari allestendo lo spettacolo *Falsa Testi-monianza* da cui è stato tratto un medio metraggio con la regia video di Pier Giorgio Gay.

pesso pensiamo che il concreto sia la base della nostra vita e della nostra percezione ed a questo concetto facciamo coincidere tutto anche la sfera, a volte dei sentimenti e quella dell'arte, In realtà non vi è nulla di più falso, la nostra vita è continuamente gestita dal non concreto dell'evanescente, il nostro cervello attua continuamente delle strategie per decifrare una percezione che per nostra fortuna è molto più complessa ed indefinita di quanto pensiamo. La nostra vita, il nostro apprendimento, le nostre relazioni, sottostanno molto di più di quanto pensiamo a leggi impalpabili e poetiche più che concrete. Per fortuna abbiamo più bisogno di sogni che di sonno e questo la storia (quella spicciola dei popoli) lo dimostra continuamente, basta leggerla con attenzione e senza pedanteria. È per questo, che non potremo mai liquidare con facilità argomenti come la religione o qualsiasi scelta etica, o pensare di leggere per esempio: i sentimenti, o l'apprendimento come una dimensione comprensibile semplicemente nel suo svilupparsi.

Bisogna continuamente dotarsi d'occhi nuovi, perché ogni volta che affrontiamo qualsiasi dimensione di relazione siamo esploratori di un ignoto, che sicuramente ci farà crescere.

Un percorso artistico è in questo senso un'occasione unica e particolare, ed il teatro fra tutti è quello che maggiormente ci mette in contatto con la struttura più intima della relazione.

Quando noi osserviamo la superficie del mare alle dieci del mattino ciò che vedremo sarà completamente diverso da quello che ci appare se la osserviamo alle tre del pomeriggio dallo stesso punto, ma allo stesso modo a parità di momento se il sole si oscura cambierà ciò che vedremo.

Questa condizione è quella che il teatro può costruire ogni volta, esso è un territorio dell'alchimia e non della chimica, è un meraviglioso laboratorio governato dalle impalpabili leggi della poesia e dell'eleganza del vivere.

Fare teatro con dei bambini, con attori, con portatori di handicap, con insegnanti, con giovani (e l'elenco



potrebbe essere infinito) è una condizione ogni volta diversa, ma non perché siamo soggetti a fare meglio o peggio, ma perché ogni volta che si pratica il teatro è un momento in assoluto diverso.

Sono convinto che il teatro non può e non deve essere un terreno di dimostrazione d'abilità, ma al contrario un territorio dove delle personalità riescono a narrare una relazione, mettendo in gioco i sentimenti e la capacità insita in ognuno di esprimere poesia. Il teatro deve usare e costruire delle professionalità dove la capacità non coincide con l'efficienza intellettiva, ma con la possibilità di costruire percorsi che permettono a chi va in scena d'essere vero, come solo la poesia ed i sentimenti possono esserlo. Quindi chiunque lo pratichi; siano dei professionisti o non, saranno sullo stesso piano e non in confronto fra abilità, perché saranno degli esploratori che non potranno usare il noto ma che dovranno inventarsi un modo unico e nuovo per raccontarsi. Solo così costruiremo dell'arte e praticheremo un teatro non della chiacchiera o riferito, ma adagio, dove chi lo fa vivere mette in gioco se stesso e coinvolge il pubblico in una relazione non passiva.

A determinare la densità e la forza d'impatto emotivo del processo creativo teatrale, sono le relazioni che si stabiliscono tra gli individui coinvolti nel gioco delle azioni sceniche. Se si considera in questo modo il teatro come strumento di relazione e luogo d'educazione sentimentale, è semplice comprendere come esso divenga un mezzo eccellente d'indagine e di sviluppo della sfera affettiva per il portatore di handicap.Il gioco teatrale attraverso l'ascolto di precisi percorsi musicali e l'elaborazione di partiture gestuali, consente all'attore portatore di handicap in prima persona e agli operatori che ne condividono l'esperienza, di vivere la propria affettività oltre i confini familiari, entro i quali questa viene ad essere di solito compressa, e ben oltre quelli camerateschi o paternalistici, che spesso si incontrano nel tessuto sociale di riferimento del portatore di handicap o del semplice rapporto terapeutico.

Nella condivisione commossa della realtà dell'han-

dicap, permettiamo che il teatro invada le nostre zone di sicurezza, mostrandoci ciò che normalmente la società rende invisibile, (diversità, sofferenza, malattia) facendoci avvicinare al mistero del confronto sempre rimandato con l'altro che è in noi. Il gioco del teatro, che non è mai indotto ma suggerito, consente di cercare con leggerezza gesti e suoni di una comunicazione non verbale. Linguaggio sicuramente diverso da quello convenzionale e quotidiano ma altrettanto complesso e articolato.

Entrando in percorsi sensoriali e spaziali si ha la possibilità di elaborare liberamente piccole sequenze gestuali, di ripetere frasi e testi, che suggeriti con discrezione s'impastano a voci e corpi abituati a tacere. La memoria affettiva e sensoriale del portatore di handicap, se gelosamente custodita e protetta dagli educatori, permette la storicizzazione dell'esperienza: in tal modo chi conduce può attuare dei veri e propri "furti", dei momenti più intensi del gioco e lasciare che questi si ripetano in tutta la loro fallibilità in scena.





... A ENZO TOMA



"... da piccolo

e travestimenti, ho

sempre pensato che

Parlaci un po' di te...

Di me? Proprio voi? Sapete benissimo che si mente quando si parla di s. E poi a 53 anni (compiuti il 24/01) si rischia quantomeno il retorico. Sono un artista che ha avuto tardi il coraggio di definirsi tale, con quello che ne consegue, in sin-

cerità credo di essere un mediocre, un simpatico mediocre.

Com'è nato il tuo interesse per il teatro?

C'è sempre stato, da che ricordo, da piccolo quando ero da solo mi mettevo mantelli e travestimenti, ho sempre pensato che volevo fare teatro. E l'ho poi fatto da solo con l'aiuto di chi mi vo leva bene, ma sempre e solo sulle mie fatiche. Primogenito di un ferroviere e di una casalinga, con un fratello.

Come è avvenuto l'incontro con la diversità?

Un po' per caso, ammesso che il caso esi-

sta, provengo da una famiglia poco cattolica, che mi ha eduquando ero da solo cato al rispetto delle persone, mi mettevo mantelli quindi quasi naturalmente quando ho iniziato ad insegnare a 20 anni, ho fatto anche l'insegnante di sostegno. E poi volevolevo fare teatro." vo fare medicina, per fare psichiatria, per indagare l'animo

> umano, come potevo non trovare interessante ed umanamente particolare la diversità e poi a 28 anni alla mia compagnia di danza – Bella Hutter – fu chiesto un laboratorio con portatori di handicap e manda-



rono me perché avevo già esperienza. E da lì è natoTutto.

Da quanti anni svolgi questa attività?

Venticinque.

Quale è stata la prima volta che hai esercitato questa attività?

Al CST di mirafiori, Via Artom? Può essere? Molto goffo ed imbarazzato, non avevo la benché minima idea di cosa fare.

Cosa pensi di aver tratto dalle tue esperienze?

Tutto ma proprio tutto, almeno nel senso poetico della mia vita, e per noi artisti coincide con quella quotidiana. Oltre ad aver affinato, dall'incontro con la diversi tà, l'arte del teatro, nel senso più normodotato possibile.

Nel futuro cosa pensi di fare?

Non smettere un attimo di fare ciò che sto facendo

Quale è il tuo sogno nel cassetto?

Non sono i calzini senza buchi, ma i calzini non spaiati. Poter continuare senza eccessive ansie, e sbattimenti il mio lavoro ed avere l'apprezzamento di chi mi vuole bene, e di quelli a cui voglio bene.

Quando hai fatto il laboratorio con noi che sensazioni hai vissuto?

Beh all'inizio le solite che si provano sempre, il mondo e molto meno vario di quello che si crede, poi nascono piccoli discorsi, ombre tracce di relazioni, ed ognuno diventa unico, con le sue miserie e le sue glorie, da quel momento diventano amici, personecare, fragili, importanti, e poi ogni volta cheinizio con persone che non conosco spero sempre di affascinare, un po' come se avessi paura che possano accorgersi della mia mediocrità.

Vorresti ripetere questa esperienza?

Certo, prima ci vivo e ci pago il mutuo della casa, e poi e così che io pratico il mio amore per la gente, per questo lavoro, per questo argomento, agendolo, meglio se con compagni di viaggio interessanti.

"... e poi e così che io pratico il mio amore per la gente, per questo lavoro, per questo argomento, agendolo meglio, se con compagni di viaggio interessanti."



... A GRAZIA ISOARDI

S pesso pensiamo che il concreto sia la base della nostra vita e della nostra percezione e a questo concetto facciamo coincidere tutto, anche la sfera dei sentimenti e dell'arte.

In realtà non vi è nulla di più falso, la nostra vita è continuamente gestita dal non concreto, dall'evanescente, la nostra mente attua continuamente strategie nuove per decifrare percezioni che sono molto più complesse e indefinite di quanto pensiamo.

La nostra vita, il nostro apprendimento, le nostre relazioni sottostanno molto di più a leggi impalpabili e poetiche che concrete. Per questo bisogna continuamente dotarsi di occhi nuovi, perché ogni volta che affrontiamo qualsiasi dimensione di relazione, siamo esploratori di un ignoto che sicuramente ci farà crescere e conoscere.

In questo senso un percorso artistico è un'occasione unica, particolare e il teatro, fra tutti, è quello che maggiormente ci mette in contatto con la struttura più intima della relazione.

Fare teatro con malati psichici, con attori, con detenuti, con giovani, con portatori di handicap... è una condizione ogni volta diversa, non perché ci siano soggetti abilitati a fare meglio o peggio, ma perché ogni volta che si pratica il teatro è un momento in assoluto **diverso**.

Sono convinta che il teatro non può e non deve essere un terreno di dimostrazione di abilità, ma un territorio dove delle personalità riescono a narrare una relazione, mettendo in gioco le emozioni e le capacità presenti in ognuno oggi di esprimere poesia. Il teatro deve usare e formare delle professionalità dove le capacità non coincidono con l'efficienza intellettiva, ma con la possibilità di costruire percorsi che permettono a chi va in scena di essere vero, come solo poesia e sentimenti possono esserlo. Questo è colui che definisco "l'attore nuovo". Solo così si crea e si pratica un teatro non della chiacchiera, ma agito, dove chi lo fa vivere mette in gioco se stesso e coinvolge il pubblico in una relazione non passiva.

Se si considera in questo modo il teatro come strumento di relazioni e luogo di educazione alle emozioni è semplice comprendere come esso divenga un mezzo eccellente di indagine e di sviluppo della sfera affettiva per il "diverso".

Il gioco teatrale attraverso l'**ascolto** di precisi per corsi consente all'"attore nuovo" e agli operatori che condividono l'esperienza di vivere la propria affettività oltre i confini familiari, entro i quali questa viene di solito compressa e ben oltre quelli paternalistici che spesso si notano nel tessuto sociale dell'utente o del semplice rapporto terapeutico.

Il gioco del teatro consente di cercare con leggerezza gesti e suoni di una comunicazione non verbale. Linguaggio sicuramente diverso da quello convenzionale e quotidiano, ma altrettanto complesso e articolato. Attraverso il gioco del teatro si ha la possibilità di lavorare con il corpo, i suoni, le parole dando voci a corpi abituati a tacere. E non credo vi sia contraddizione fra un "alta qualità artistica degli spettacoli che nascono nel contesto del percorso di laboratorio teatrale e l'utilizzo a fini pedagogici del teatro stesso" i due aspetti rinviano l'altro e sia arricchiscono vicendevolmente.

Il teatro, quando è guidato da una corretta metodologia artistica, crea indirettamente un contesto pedagogico basato sull'autoformazione e l'autoanalisi: un contesto che coinvolge tutti coloro che attraversano quella determinata esperienza, arricchendo la cura e la stima della persona, la propria salute mentale e corporea, la propria sensibilità, la propria esperienza cognitiva.

Non entro in merito nel dibattito sul concetto di "terapia/arte- terapia", ma faccio mio il pensiero di Artaud quando ci ricorda che la vita è un 'avventura inprevedibile e che quello di "normalità" e "patologia" è un concetto formale, con una certa funzione classificatoria e basta.

Nessuno è assolutamente psicotico e nessuno è assolutamente sano e soprattutto nessuno di noi è Dio e può sentirsi così onnipotente da credere di **guari-re** qualcuno.

Io so di poter aiutare uno psicotico a sviluppare le parti sane della sua personalità; non sono affatto certa di guarirlo.

Se per terapia, si intende l'aiuto che si riesce a dare alla psicotico per lenire le sue sofferenza o dare voce alla sua personalità, allora tutti i tipi di intervento si possono considerare terapeutici.

La vera riflessione diventa allora come e perché alcune "azioni" sono più efficaci e più trasformative di altre.Per me un parola chiave dell'esperienza teatrale della diversità è **integrazione** intesa come integrazione delle competenze, delle risorse, delle responsabilità, dell'integrazione fra individuo e am-



biente, tra istinto e ragione, tra le diverse funzioni della struttura psichica, tra il principio del piacere e il principio di realtà, tra le parti scisse del sé.

Nel gioco del teatro i "diversi" o meglio gli "attori nuovi"più che personaggi sono figure aperte, simboli drammatici che nutrono l'arte di verità.

Solo lo sguardo della poesia e del simbolo riesce infatti a non tradire la verità delle loro condizione e delle loro storie che sono iscritti nei loro corpi.

Corpi ai margini, corpi in cui è iscritta la crisi, corpi segnati dal dolore e dal suo attraversamento.

Corpi mutanti, un mutamento che ora è lì in scena, che gioca e danza, si esprime e costruisce relazioni, comunica e crea poesia.

Sulla scena quei corpi sono già personaggi, attori di una storia drammatica che è l'accadimento del nostro vivere tra desideri e bisogni gioie e dolori, salute e malattia vita e morte.

Margini poetici, luoghi di crisi e di confine.

Il teatro deve servire il cambiamento, deve rompere degli equilibri tra le persone che lo vivono alla ricerca di nuove sintesi

(Grazia Isoardi 2003).







MICHELA LUCENTI

Michela Lucenti inizia a studiare danza classica al Centro Studi di Danza di Loredana Rovagna. Nel 1989 viene scelta per lo spettacolo *Café Paris* di Pina Bausch che debutta al *Teatro de Recherche* di Parigi.

Nel 1990 inizia a frequentare la scuola biennale del Teatro Stabile di Genova. Contemporaneamente incontra l'ultima fase del lavoro di ricerca di Jerzy Grotowski, attraverso gli insegnamenti di Thomas Richards.

Nel 1994 iniziano i primi lavori coreografici con la compagnia di danza Chorea di Bologna. Nel 1995 affianca Moni Ovadia nel *Diario Ironico dall'esilio*, regia di Roberto Andò. A maggio dello stesso anno con Alessandro Berti fonda la compagnia *L'impasto*, con cui realizza gli spettacoli: *Occitentite*, *Skankrèr*, *Terra di burro*, *La Danza Dialettale*, *Trionfo Anonimo*, *L'Agenda di Seattle*, *Il Quartiere*, *Il ponte*.

Nel 2003 nasce il progetto Balletto Civile, un'equipe di lavoro per la produzione e la formazione, creata da Michela Lucenti per approfondire l'idea di un proprio teatro totale che privilegi il canto dal vivo e il movimento fondato sulla relazione profonda tra gli interpreti. All'interno di questa esperienza nascono gli spettacoli *I Topi* e *KetchupTroiane*.

a nostra compagnia teatrale si è costituita circa ₄tre anni fa, ma si può dire frutto di una precedente esperienza che prendeva il nome di IMPA-STO. Quest'ultima venne fondata nel '95 da me, Michela Lucenti, insieme ad Alessandro Berti. Il nostro era un teatro focalizzato sulla drammaturgia scritta appunto da noi, con un lavoro centrato essenzialmente sulla danza, sulla coreografia e sui canti. Tutto ciò con l'intento di un forte impegno da un punto di vista civile. Da circa tre anni io e Alessandro ci siamo divisi; pur tenendoci in contatto, abbiamo deciso di approfondire due campi differenti: Alessandro ha sviluppato un lavoro sulla drammaturgia, mentre io ho approfondito quello sul movimento. Buona parte degli attori che facevano parte dell' IMPASTO hanno continuato questo lavoro con me, fondando questo gruppo che si chiama Balletto Civile. Con questo nome, intendiamo sottolineare come per noi la danza ha un valore fortemente intrinseco alla società. Il nostro obiettivo è utilizzare il corpo come testimonianza di argomenti che ci interessano, ogni volta diversi; siamo un gruppo stabile, che ha al suo attivo dodici elementi di cui: sei fissi in tutte le produzioni e sei giovani in formazione o esterni che abbiamo avuto modo di incontrare sul nostro cammino. La formazione del gruppo è più attoriale, io ho fatto la scuola di recitazione dello Stabile di Genova e quasi tutte le persone che adesso stanno lavorando con noi hanno fatto scuole di recitazione; abbiamo solamente una danzatrice formata. Il nostro lavoro sul corpo, parte sempre da un'intenzione perché per noi la danza è fortemente azione. La nostra sede è nomade perché accettiamo

volentieri progetti molto lunghi in città diverse, quindi sostanzialmente la nostra anima è girovaga. Da circa due anni e mezzo abbiamo trovato una certa stabilità a Udine, con una collaborazione tra il centro servizi spettacoli e il Dipartimento di Salute Mentale (il direttore si è dimostrato persona disponibile ed illuminata, ospitandoci nel teatrino sito all'interno dell'ex Ospedale Psichiatrico). Questa è diventata la nostra oasi creativa. Adesso facciamo tante altre cose, per noi l'impegno è a 360 gradi. Quindi allargandolo a livello territoriale, senza prescindere dal lavoro in sala, abbiamo come balletto civile quattro spettacoli, di cui un balletto che ha preso il suo avvio con il titolo i TOPI (è uno spettacolo che ha girato molto); SOLAN, uno spettacolo solo con cinque uomini e questo KETCHUP-TROIANE.





Adesso siamo in fase di lavorazione sullo spettacolo nuovo; che andrà a Siracusa al *Festival di Ortigia*. I nostri testi teatrali sono una conseguenza in quanto durante le prove serali il canovaccio dello spettacolo viene montato. Ognuno dice qualcosa ispirato anche da grandi temi, come le Troiane di Euripide i

testi nascono così coralmente. Salomon è un lavoro di drammaturgia fortemente collettiva, per esempio nell'ultimo lavoro c'erano sei attori che si raccontavano e parlavano dei loro padri. Un' altro aspetto importante nel nostro spettacolo sono le canzoni, le scrivo quasi tutte io e hanno un'importanza rilevante nello spettacolo. Noi pensiamo che per far entrare un'idea in testa, sia meglio accompagnarla con della musica, questo è il nostro concetto, e in particolare è importante che le nostre cose abbiano un senso. Vivere con questo lavoro non è semplice, per adesso ci riescono, più o meno, quelli

che hanno fondato il gruppo, affiancando al lavoro spettacolare quello pedagogico (i laboratori). Invece il "grande gruppo" non ce la fa perché ha solo le entrate degli spettacoli e non facendo tourneè non può permettersi di farne una professione. Ci tengo a sottolineare che noi rifiutiamo un sacco di offerte, finchè ce lo possiamo permettere in nome della nostra filosofia di spettacolo.

Ci sarebbero molte compagnie e produzioni teatrali che richiedono la nostra collaborazione, ma noi vogliamo mantenere la nostra identità, e dovendo trovare le risorse da soli è più difficile guadagnare da vivere. Certo il nostro sogno è quello di poter un giorno aumentare il numero dei professioni sti all'interno della nostra compagnia e magari stabilirci in una città in particolare, cercando così di sensibilizzare e muovere le cose dall'interno, ci andrà del tempo per fare questo ma siamo fiduciosi e ci speriamo.







VINCENZO GAMNA

Il primo spettacolo che ho visto è stato *Genoveffa di Bramante*, che veniva presentato a puntate da una compagnia di burattinai. Questo era un teatro povero, umile e ciò non gli impediva di emanare un fascino assoluto, quasi magico. Ancora oggi, per me, il teatro *a l'è ancora col là*, *l'teatro di buratin*. Con Genoveffa è nata la mia passione per il teatro, anche se il mio primo incontro risale alla scuola materna. Spesso in occasione di una ricorrenza, o alla fine dell'anno scolastico si assisteva a piccoli spettacoli organizzati da suor Giuseppina, trame semplici di cui ricordo poco.Più nitido, invece, è il ricordo di suor Giuseppina regista. Talvolta, quando penso al teatro, al significato di essere regista, alla dedizione minuziosa che richiede, riaffiora l'immagine vivissima di lei, che appare tra le quinte traballanti, con il braccio alzato e le grandi ali bianche della cuffia monacale che oscillano, per scandire i tempi delle battute o segnalarci i cambi di scena. Grazie a suor Giuseppina ho cominciato a frequentare l'oratorio, dove si esibiva una compagnia filodrammatica che si chiamava *Fric-Filo*. Dalla mia prima scoperta della filodrammatica, non ho perso nessuno dei suoi spettacoli perché **la passione era esplosa e non c'era più la possibilità di trattenerla!** (dal volume *In cerca di un paese - I trent'anni del Progetto Cantoregi*, edito da SEB 27).

Ouando hai iniziato a fare teatro?

Ho iniziato da studente, a circa 18/20 anni ero già il regista e mi scrivevo anche i testi.

Perché hai deciso di fare teatro?

Perché me lo sono inventato io. Se voi leggete il libro c'è tutto scritto. Non ho frequentato l'accademia o dei corsi, volevo fare teatro fin da ragazzo, da studente ho creato una mia compagnia a Carignano con dei compagni, da quel momento ho cominciato a fare teatro. Successivamente mi sono trasferito a Roma per fare il regista alla RAI, perché avevo vinto un concorso come aiuto regista. Sono stato prima regista di cinema, dopo di documentari e poi alla RAI.

Che film hai diretto?

Non ho diretto dei film, ho fatto l'aiuto regista. L'ultimo film che ho girato a Cinecittà, con Claudia Cardinale, Jean Paul Belmondo e Pietro Germi (che allora faceva l'attore), si intitolava *La viaccia*, regia di Mauro Bolognini tratto da un libro di Pratesi. La storia si svolgeva a Firenze. Gli interni li abbiamo girati a Cinecittà, gli esterni a Firenze. Era il 1961. Questo è stato il mio ultimo film come aiuto regista.





Con che attori famosi hai lavorato?

Ho lavorato con Claudia Cardinale e Jean Paul Belmondo che era reduce da un film girato in Francia, diretto da Godard.

Di quali trasmissioni televisive eri il regista?

Ero regista di video e non di trasmissioni televisive e non andavo in studio. Visto che arrivavo dal cinema giravo con una cinepresa in pellicola, quindi montavo i miei servizi che potevano durare dieci minuti, un'ora o diverse puntate.

Per quali trasmissioni RAI hai lavorato?

Ero regista dei servizi di *MIXER* condotto in studio da Minoli che quando doveva presentare un



mio servizio diceva "va in onda un servizio di Vincenzo Gamna" tutti erano montati da me. Ho lavorato inoltre con Elio Ronco ed Enzo Biagi, noto giornalista televisivo. Siamo andati in Inghilterra, per girare un programma che si intitolava *Made in England*. Abbiamo preparato circa 20 ore di materiale, girato in pellicola. A Roma e a Milano le ho montate e da 20 ore di riprese sono diventate 10.

Ti piace il cinema di oggi?

Il cinema di oggi non lo conosco molto, anche se alcuni film mi interessano molto per esempio quelli del regista Ken Loach che propone delle cose utili.

Che genere di film guardi?

Il film che mi piacciono di più sono quelli tratti dai libri.

Preferisci fare cinema o teatro?

Il teatro perché c'è il contatto diretto con il pubblico, mentre invece quando sei in moviola a montare il tuo video, per parecchie ore, non sai come reagirà il pubblico.

Nel 1961 ai tempi della mia prima compagnia teatrale, fondata quando ero ancora studente, Andrea

scom-

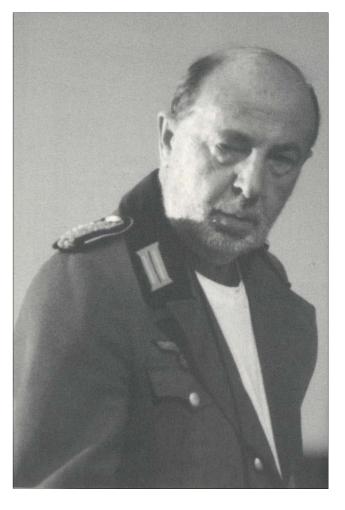
In cerca di un paese

Barbato, un giornalista famoso ormai parso, che fu tra l'altro anche il mio direttore,

mi disse di andare a Montichella in Toscana per realizzare un servizio per la sua rubrica, sulla recita dei borghigiani del posto.

Ne ho curato le riprese ed il montaggio per la messa in onda e intanto mi dicevo, ma perchè un'esperienza del genere non può nascere anche a Carignano? Certo Carignano non è un semplice borgo, ma una città piuttosto grande tuttavia ciò non mi scoraggiò ed in seguito riuscii a portare sul palco almeno un centinaio di persone che volevano recitare con me. Da li è

nata la compagnia *Cantoregi*. Lavoravo a questo progetto d'estate quando ero in ferie e preparavamo gli spettacoli. Nel mondo della psichiatria sono entrato tramite Grazia Isoardi



che ha visto un nostro spettacolo *Gocce D'Acqua* a Saluzzo. Andavo anche nelle scuole a fare teatro. Con il Liceo Classico di Carmagnola abbiamo preparato uno spettacolo che si intitolava *L'istrutto*-

sto solo a Carmagnola ma è andato in tournée a Torino con 50 studenti. È piaciuto alla Compagnia San Paolo e l'ha visto anche Furio Colombo, il giornalista, che ha deciso di farne un film per RAI International che però non ho girato io ma Koji. .Grazia è venuta a vedere questo spettacolo a Torino e si è entusiasmata del nostro lavoro e ci ha proposto, alla fine degli anni '90, di andare con lei a vedere l'ex ospedale psichiatrico. Con Koji abbiamo incontrato i pazienti e da lì è nata l'idea di Voci Erranti (2000).

ria; è andato così bene che non è rima-

Lo spettacolo più bello messo in scena in collaborazione con la psichiatria e che mi ha particolarmente gratificato è stato OMNES COLORES.



A cura di: R. Tomaselli, D. Francese, A. Mantelli



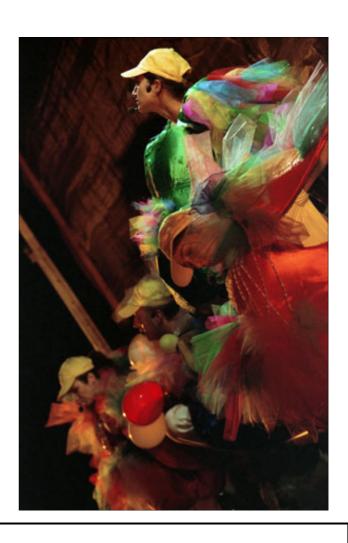
Teatro: un' idea che si perde lontano nel tempo

I teatro è una forma di espressione che comunque si perde lontano nel tempo ed ha una forma di poesia molto romantica e ben si adatta ai piccoli teatri dove l'atmosfera e il fatto di raccontare delle storie sia pure molto bene che diventano commedie, evoca della pace e delle belle serate dove l'evento teatrale, magari se presentato da attori molto bravi, ma senza pretese, ci proietta in atmosfere continue durante la rappresentazione.

Il teatro che comunque, anche se qualche volta si vede in tv, è una forma di espressione che si segue dal vivo, può anche essere un modo, se pure molto velato di ammortizzare dei momenti di vita...

Che finirà forse...?! Non sempre felici e vivendoli attraverso la rappresentazione teatrale, quindi di riflesso e filtrando di conseguenza i momenti bui dell'esistenza rendendoli un po' più accettabili. A questo proposito il teatro, così come le arti in generale, sono la più alta espressione dell'uomo, infatti rappresentando la sua sofferenza, l'uomo la sublima in nome di valori superiori.

Nel teatro ci sono stati grandi capolavori, ma il succo del discorso rimane sempre la rappresentazione di temi scottanti quali "la morte" ed in particolare il ricreare pezzi di storia antica, ma non troppo e cioè



...il teatro, così come le arti in generale, sono la più alta espressione dell'uomo...



relativa alla fine del secolo scorso con le sue atmosfere contadine fatte di attori e comparse

capaci, ma senza strafare. Come ad esempio lo spettacolo a cui ho assistito qualche tempo fa in cui venivano narrate delle fiabe a sfondo contadino mantengono inalterato nei secoli (si spera), il gusto antico e buono del teatro.





LE ORIGINI DEL TEATRO

In teatro si vuole rappresentare, nelle diverse forme, la realtà che ci circonda; vista con occhio scrutatore, curioso o maniaco, drammatico o divertente. Si entra nelle case e si narrano le vicende familiari o nobiliari o di fantasia, si raccontano delle piccole verità ingigantite, impoverite o esagerate nell'esporle al pubblico. Possono essere, recitate in dialetto, in lingua straniera, cantate, in opera lirica, per bambini, per beneficenza o in altri modi si voglia. Il teatro ha origini antichissime, è una delle prime manifestazioni culturali dell'uomo. Nelle prime civiltà infatti, il teatro è legato a questi due termini rito e mito. In occidente la storia del teatro parte dalla Grecia culla della nostra civiltà.

TEATRO GRECO

Le prime testimonianze di letteratura drammatica risalgono al VI secolo con Aristotele. Il genere teatrale fiorì in Grecia fra VI e il V secolo a.C. Nella Poetica di Aristotele si afferma che la tragedia nasce dai "cantori del Ditirambo" (il Ditirambo è un rito religioso dedicato a Dioniso), in quanto il rito religioso è una parte importante del teatro Greco. L'origine della commedia viene dai "cantori dei canti fallici", i canti fallici o Falloforie, sono riti propiziatori per la fertilità. I contenuti sono d'argomento licenzioso e cantati sempre nelle feste in onore di Dioniso. I greci consideravano il teatro un luogo dove la polis (la città) si riuniva per celebrare le antiche storie del mito, patrimonio comune della cittadinanza, quindi non si trattava soltanto di una semplice occasione di divertimento. Il testo era dunque conosciuto dallo spettatore che non conosceva come il drammaturgo l'avrebbe messo in scena, quindi lo spettatore si recava a teatro per imparare precetti religiosi e per riflettere sul mistero dell'esistenza. Il teatro era importante per l'attività morale e religiosa, si trattava di un vero e proprio rito, le rappresentazioni facevano parte delle numerose feste in onore degli Dei, in particolare di Dioniso, tali feste ricorrevano tra l'inverno e l'inizio della primavera. Il teatro era considerato uno strumento di educazione civile tant'è che Pericle ordinò alla tesoreria dello stato di rimborsare ai partecipanti il prezzo del biglietto. Nel VI secolo a.C., Tespi di Icaria introduce il dialogo tra il personaggio ed

il coro, istituendo così il ruolo dell'attore. Eschilo e Sofocle aggiunsero un secondo e un terzo attore. Al V secolo a.C. risale la prima commedia scritta con Epicarpo di Siracusa. Nello stesso periodo l'antico coro diviene parte del dramma e prese a seguire regole precise: 24 membri nella commedia 15 nella tragedia. Nel "dramma satiresco" che alcuni attori ponevano nelle loro tragedie, il coro era composto da 12 o 15 persone.

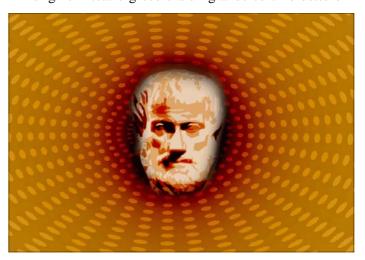
Tutti i ruoli erano interpretati da uomini perché alle donne non era concesso apparire sulla scena. Gli attori greci spesso curavano anche la scenografia, i costumi, la regia e recitavano nei loro drammi.

Gli attori tragici indossavano il chitone, una sorta di tunica dalle maniche strette decorate e cinte in vita, calzavano i coturni ed usavano maschere e parrucche.

Gli attori della commedia indossavano grotteschi costumi imbottiti, maschere ridicole e falli finti.

Con la "Commedia nuova", sul finire del IV secolo a.C., gli elementi decorativi osceni furono aboliti.

In origine il teatro greco era un grande cerchio detto or-



chestra, lo scenario era costituito da pochi elementi prestabiliti come tombe e rocce. Verso il 450 a.C. fu introdotto un fondale dipinto dietro l'orchestra detto *skenè*. Si usavano anche effetti speciali come l'*eccyclema* una piattaforma girevole e una gru per far "volare"gli Dei sulla scena. Fu alla fine del quarto secolo che il teatro divenne un'istituzione professionale con specialisti responsabili di vari aspetti.

Damir

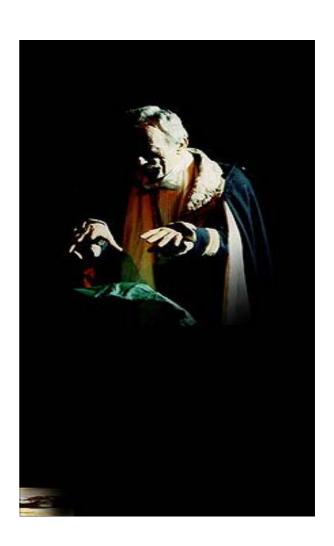


Ricordi.... di Alessandro Mantelli

IL TEATRO

Dapprima vedendo il prof. di teatro capivo molte cose. In ultimo la professoressa ci ha presentato i registi, gli attori, le attrici. Il regista giapponese con gli occhi mongoli ha preso in consegna la regia. Tante volte nel folto del bosco abbiamo ballato sulla *balera* e a un certo punto tutti con lo sguardo in su: pensavamo a Gesù Cristo, almeno io, cercando di vedere il Paradiso. In ultimo una graziosa attrice di teatro, con un foulard tra i capelli, e che ultimamente recitava ora andando in su ora andando in giù si è saduta vicino a Vivalda Aldo che gli ha parlato, che contentezza Aldo!, e tra la felicità di tutti, come fossero due fidanzati, Aldo e l'Attrice, non ci siamo intromessi nei loro discorsi.

Praticamente il regista giapponese mi ha invitato sul palco e mi ha detto: lei faccia così. Ho letto a voce alta. Il nipponico regista ci ha fatto le congratulazioni a tutti, verso le dieci. La notte avanzava, io ero in delicato colloquio con la costumista. Martelli, andiamo è già tardi! Ha detto a Bruno. Alla porta d'uscita ci siamo stretti la mano. Bruno e io; subito sono andato a dormire. Ho preso la terapia e svegliatomi al mattino presto. Caspita sono qua al *Monviso*, ho sognato *le Mille e una Notte*!



SULLE ATTIVITÀ TEATRALI

Si aspettava la maestra di ginnastica: è stato tutto il contrario. Un'attrice di Teatro ci ha parlato! Io vengo dice - così ella si espressa - dal Teatro. Dopo la presentazione Grazia ci ha chiesto, dopo le prime due o e tre lezioni, che ruolo vorremmo fare nella nostra fantasia.

Bianca, della Comunità Giardino, è piccolina e bruna ha detto: "Io voglio fare la dottoressa" ed è proprio il tipo della dottoressa. Monge Franco ha espresso il desiderio di essere un cuoco indi io, Alessandro, un capo-cuoco. Merenda Ugo: "Io voglio fare il medico" e tutti gli hanno detto che è il tipo del primario con i capelli bianchi, magrolino. C'è una greca già attempata ma ancora graziosa, che si chiama Bacher, e ha detto: "Recito la parte del Ministro delle Finanze ovvero del Ministero delle Fiunanze" (Post Scriptum).

Oltre alla professoressa del teatro che ha molta simpatia per noi, suoi allievi, ed è una simpatia reciproca tra noi e la professoressa, ci sono altre mansioni. Per esempio le statuine col sale, vendute per poco, per dire qualcosa. Un'altra attività teatrale... c'è un attore vero, secondo me questo è Bruno Crippa mi pare faccia la parte dell'ammalato, e la fa proprio bene. È un artista quel Bruno, è piccolino com'è assomiglia all'attore americano Gorge Clooney. Oggi c'è il debutto teatrale. La professoressa signora Grazia ci ha parlato non di un copione studiato a memoria per il debutto a Giugno del teatro, bensì di un riassunto o un breve commento muovendo le braccia e guardando il pubblico. Può darsi che chi è fortunato può andare a Ravenna, così si pensa. C'è un orgoglio diciamo spirituale per coloro che non vanno a Ravenna, ma recitano in teatro.

IL PERSONAGGIO

A N T O N I N A R



ANTONIN ARTAUD

"Nell' idea del mondo malato, il teatro diventa, di conseguenza strumento di guarigione possibile solo grazie a trattamenti d'urto"

Pigura dominante dell'avanguardia teatrale francese nel periodo tra le due guerre, Antonin Artaud (nato a Marsiglia nel 1896 e morto a Ivry-sur-Seine nel 1948), fin da giovane soffriva di disturbi nervosi, che l'accompagnarono per tutta l'esistenza. Dopo lunghi periodi in casa di cura, nel 1920 si stabilì a Parigi, dove fu attore di teatro e cinema. Di rilievo fu la sua interpretazione del monaco Massieu nel film *La passione di Giovanna d'Arco* di

Carl Theodor Dreyer, che proprio con questa pellicola si consacrò regista di fama internazionale, facendo in quell'occasione un uso ardito e insolito del primo piano. Fu in quel periodo (1924- 1926) che Artaud prese parte al surrealismo. Susi allontanò bito polemicamente da

questo movimento per fondare insieme a Roger Vitrac e Robert Aron il *Theatre Alfred Jarry*, che venne inaugurato nel 1927 con la sua pochade *Il ventre bruciato o la madre folle*. Un' esperienza di gestione di una sala teatrale destinata a concludersi dopo due intense stagioni di rappresentazioni: furono messi in scena testi di Gor'kij, Strindberg, Paul Claudel. Tra il 1931e il 1936 Artaud elaborò la propria teoria de "Il teatro della crudeltà" in numerosi articoli e saggi, che poi confluirono nel volume *Il*

teatro e il suo doppio (edito nel 1938), in cui l'autore giunse a sottolineare quanto il teatro occidentale fosse limitato a certe esperienze umane in relazione ad alcune problematiche psicologiche individuali e a tematiche sociali proprie di alcuni nuclei. Per Artaud gli elementi primari dell'esistenza, invece, vanno a concentrarsi nell'inconscio e nei più lontani recessi mentali, dove gli istinti di distruzione dell'uomo sono presenti e dominanti. In questa sua ori-

ginale concezione, "Il teatro della crudeltà" si pone alla ricerca di un mondo non contaminato dalla cultura occidentale, a questo proposito notevole è l'influenza esercitata su Artaud dal teatro Balinese, che lo scrittore conobbe bene durante l'esposizione coloniale del 1931. Lo

scopo ultimo e generale nel pubblico è un'esperienza simile a quella religiosa, durante la quale si può arrivare a essere in comunione con tutti e nel contempo purificarsi da quei sentimenti "bestiali", quale l'odio, attraverso la manifestazione indotta degli stessi. Nell'idea di un mondo malato, il teatro diventa di conseguenza strumento di guarigione possibile solo grazie a trattamenti d'urto. Abbandonando la parte razionale dell'uomo bisogna lavorare sui sensi e per raggiungere il fine ultimo si deve in

qualche modo costringere lo spettatore a guardarsi dentro. Una "crudeltà" chiaramente interiore, nulla di fisico: egli mirava a toccare l'istinto, stimolando l'attore a immergersi fino alle radici del proprio io e il pubblico astante a partecipare completamente da un punto di vista emotivo, in modo tale che, terminato lo spettacolo, stravolto e purgato, si allontanasse trasformato spiritualmente. Abbandonando l'idea dell'edificio-teatro tradizionale, egli proponeva di far svolgere l'azione all'interno di spazi industriali in disuso o in hangar, in modo da circondare e coinvolgere totalmente gli spettatori: arrivò anche a dotarli di sedie girevoli, che portassero a seguire l'azione a 360 gradi e in ogni direzione e luogo, senza usare alcuna scenografia. Sia per le sonorità, sia per le luci, Artaud cercò effetti inauditi per l'epoca: preferiva fasci di luce variabili nei cromatismi, suoni stridenti acuti, dissonanti nelle varie tonalità. In fondo, questi costituivano anche dei mezzi per scuotere gli spettatori, per giungere immediatamente ai loro sensi. Tentativo di realizzare il suo ideale nel teatro fu il testo I Cenci, in cui impiegò un congegno elettrico per poter far alzare e abbassare il volume a suo piacimento, creando, con la voce distorta, suoni inarticolati, guaiti, per attuare dissonanze e modulazioni. Utilizzò anche una ruota cigolante che riusciva a produrre suoni intollerabili. L'opera, una tragedia in prosa, è divisa in quattro atti, e venne allestita per la prima volta al teatro Folies-Wagram di Parigi il 6 maggio 1935. L'azione è ambientata a Roma nel 1599. A stento il conte Cenci è riuscito a non essere incarcerato, nonostante abbia commesso un delitto, grazie all'intervento del cardinale Camillo, che riesce a convincere il Papa a tramutare la detenzione in una forte multa. Tuttavia, il conte non è certamente sulla via della redenzione. Anzi appare subito come un personaggio travolto orrendamente dal Male, un' incarnazione demoniaca. Per festeggiare la propria libertà, decide infatti di dare un ricevimento nel corso del quale ha intenzione di eliminare i familiari e di torturare la figlia Beatrice, verso cui nutre turpi bramosie. Così tutti

gli invitati fuggono, quando Cenci annuncia con gaudio quasi orgiastico l'avvenuta morte in terra straniera di due dei suoi figli. Rimasto solo con



Beatrice, tenta per il momento di sedurla con estrema dolcezza.

Profondamente turbata, la giovane invita il sacerdote Orsino, che a sua volta la corteggia, a incontrarla per ordire l'uccisione del padre.

Cenci intanto si reca nella stanza della moglie Lucrezia per renderle noto di volerla imprigionare nel castello di Petrella, incolpandola di tramare un complotto ai suoi danni. In questo passaggio si nota, come Artaud abbia costruito un protagonista che considera la famiglia esclusivamente alla stregua di un insopportabile inposizione sociale. Intanto, il Papa decide di non aiutare Beatrice e i due fratelli Giacomo e Bernardo, perché interessato alla fine imminente dei Cenci in modo da acquisire i loro possedimenti. Di notte il conte compie l'attuato piano sessuale: violenta la figlia, che è fuori di se dal dolore e ormai vagheggia il suicidio. Vorrebbe però vendicarsi e si rivolge a Orsino. Il sacerdote le consiglia di uccidere il padre, in accordo con i due fratelli, utilizzando due sicari. Ma il piano fallisce durante una tremenda tempesta, mentre Cenci si sta

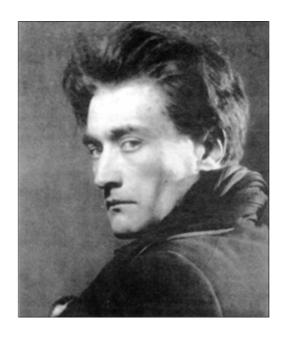


trasferendo nel castello di Petrella con i familiari rimasti. Anche la notte successiva il conte desidera soddisfare la propria libidine e possedere ancora Beatrice. Tuttavia lei riesce a prevenire le violenze paterne, aiutata dalla madre, che addormenta Cenci con un potente sonnifero. A questo punto la figlia consegna i pugnali ai sicari. Il conte viene assassinato. Immediatamente giunge al castello il cardinale Camillo, che ha l'ordine scritto dal Papa di arrestare Cenci. Scoperto l'ormai avvenuto delitto, il cardinale arresta tutti e inizia le indagini.

Mentre il sacerdote Orsino è riuscito a fuggire, sotto tortura i sicari confessano che il mandante altri non è che Beatrice. Condannata a morte la giovane si prepara all'esecuzione, terrorizzata dall'ipotesi di incontrare presto il terribile padre all'inferno. Dopo l'esito contrastato di questo testo, Artaud si recò in Messico alla ricerca di un mondo ancora primordiale, ma al proprio ritorno i problemi psichici, di cui soffriva fin da giovane, lo portarono prima in clini

ca e poi in ospedale psichiatrico, con lunghi periodi di brutali internamenti ed elettroshock, fino alla morte avvenuta nel 1948. Il pensiero di Antonin Artaud ebbe notevole rilevanza nella sperimentazione teatrale del periodo posteriore alla Seconda guerra mondiale e fece dell'autore un precursore, spesso non capito, di una forma di teatro immediato e di un linguaggio superiore alla parola, in grado di liberare l'inconscio rivolgendosi ex abrupto alla sfera sensoriale. Il suo esorcismo magico primitivo e cerimoniale, che andava a sovvertire logica e pensiero, influenzò le esperienze del Living Theatre e di Peter Book. Per comprendere bene il lavoro complessivo di Artaud, occorre partire dal fatto che lo scrittore orientò la propria ricerca artistica come inscindibile dall'esperienza esistenziale. Fino a teorizzare la costru-zione di forme teatrali capaci di utilizzare un linguaggio accessibile anche agli analfabeti, mentre l'ignoranza veniva intesa positivamente quale sapere vissuto dalla carne e conoscenza condivisa fra tutti gli esseri umani. In quest'ottica, l'arte assume il dovere sociale di dare sfogo alle angosce della propria epoca e l'artista si trasforma in un capro espiatorio salvifico, su cui fare ricadere la collera dei contemporanei.

F. M.



Di. A. Psi.

Associazione difesa ammalati psichici Fossano Saluzzo Savigliano

Sede legale corso Roma 49 Savigliano c.f. 95005710041 tel. 0172/717878 - 0172/71220



Siamo tutti esseri umani capaci di amare e di essere amati. Dalla comprensione di questa verità deriva un grande senso di autoaccettazione che ci libera da molti disturbi. *Boris Jenko*

AVANTI