

Altre  

---

visioni

##

Renzia D'Incà

# La Città del Teatro

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009  
via Zara, 58  
56024 – Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-###-#

  
Titivillus

*Indice*

## PRESENTAZIONE

Molti sono i motivi per festeggiare, con la pubblicazione di un libro, i tanti anni di attività teatrale svolta a Cascina prima dalla cooperativa *Sipario* e successivamente dalla *Fondazione Sipario Toscana*.

Questa occasione mi offre ampi motivi di riflessione su un percorso di straordinario spessore culturale che oggi, per quanto possa rappresentarsi nell'attuale modello della *Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo*, ha nella mia memoria una radice profonda in quel gruppo di artisti che, pieni di passioni, si sono trasferiti a Cascina nei primi anni '80.

L'indirizzo originario, rivolto al teatro per i giovani e le scuole, si è progressivamente sviluppato, fino a coprire un grande spettro di generi e di tendenze culturali, rivolte a interlocutori tanto differenziati quanto uniti dall'interesse comune di vivere in un territorio ricco di stimoli, di confronti culturali e di qualità artistiche e ambientali.

Certamente questo è il segno di una crescita costante: essa rappresenta veramente il risultato di sforzi incredibili, di intelligenze vivaci, di spiccate professionalità e di dedizione quasi certosina in tutti coloro che, a vario titolo, hanno lavorato perché *Sipario Toscana* e la sua *Città del Teatro* divenissero quella straordinaria realtà che sono attualmente.

Gli Enti locali hanno fatto sempre la loro parte, anche in momenti veramente difficili (come quello attuale), nei quali spesso risulta non semplice far capire a tutti i cittadini amministrati quanto sia giusto, proprio per non affondare nel buio dell'incultura, essere vicini a questa realtà. Quanto essa rappresenti un rilevante presidio culturale per l'intero Paese e quanto sia necessario destinare una quota delle nostre risorse, se vogliamo esigua, per mantenerla viva e propositiva. E ciò anche di fronte alle obiezioni di chi tende a far prevalere il criterio dell'intervento che si concretizza subito, in termini di consenso immediato rispetto alla pubblica utilità.

Noi continueremo a sostenere e difendere il principio dell'importanza della cultura come baluardo di fronte ai fenomeni di regressione che inquinano il contesto sociale del nostro Paese.

Con tale intendimento salutiamo questa occasione anche per ricordare come la pubblicazione di un libro rappresenti, per i cittadini residenti e per gli ospiti del nostro territorio, una memoria importante e un'altrettanto importante prospettiva per costruire, passo dopo passo, piccoli percorsi di civiltà.

*Moreno Franceschini*  
*Sindaco del Comune di Cascina*

Siamo onorati di partecipare alla realizzazione di questa pubblicazione che tira le fila del lavoro svolto in questi anni dalla Fondazione Sipario Toscana – Città del Teatro di Cascina, nata da un curioso incontro fra artisti e istituzioni. Soci fondatori sono infatti la Cooperativa Sipario, la Provincia di Pisa e il Comune di Cascina. A questi si è aggiunto nel 2000 il Comune di San Giuliano Terme che ha creduto nel progetto, affidando alla Fondazione la gestione del Teatro G. Rossini di Pontasserchio. Un luogo importante per i cittadini sangiulianesi, perché il teatro comunale è sempre stato un punto di riferimento, un luogo di socializzazione e di cultura. Fondato nel 1922, è stato protagonista della vita cittadina e di rappresentazioni di ogni tipo: opere, operette, prosa, e per alcuni anni è stato una sala cinematografica. Nel 1983 fu chiuso, perché inadeguato alle nuove norme sulla sicurezza e, dopo alcuni anni, nel 1995, acquisita la proprietà, l'amministrazione comunale cominciò i lavori di ristrutturazione inaugurando nel 2001 l'edificio completamente recuperato.

La scelta dell'Amministrazione sangiulianese di aderire al progetto della Città del Teatro di Cascina si è rivelata lungimirante, considerato che oggi il Teatro Rossini è vivo e vitale; infatti, è inserito in un circuito di programmazione di livello nazionale con le stagioni di prosa, il teatro scuola e tutte le altre attività come il festival *Metamorfosi*, le mattinate burattine, i laboratori per le scuole e gli adulti e non per ultime le residenze teatrali che lavorano su progetti molto interessanti alcuni dei quali destinati a recuperare il tessuto storico e la memoria del territorio. In questi anni, grazie al lavoro costante della Città del Teatro, è cresciuta costantemente la rete di collaborazioni che oltre al Comune di Cascina e alla Provincia di Pisa vede la presenza della Facoltà di Lettere dell'Ateneo pisano e di molti teatri della

provincia. Pur mantenendo la propria identità e i propri indirizzi culturali, il teatro Rossini è ormai partecipe di più ampi e qualificati progetti culturali che ne valorizzano l'identità e in questo contesto è doveroso un ringraziamento sincero al lavoro svolto dalla Città del Teatro di Cascina.

*Paolo Panatton e Ida Nicolini*  
*Sindaco e Assessore alla Cultura del Comune di San Giuliano Terme*

La Provincia di Pisa è socio fondatore, con il Comune di Cascina, della Fondazione Sipario Toscana. Una scelta che allora indicava con forza la volontà di questo territorio di raccogliere nel teatro pubblico le migliori energie ed esperienze che la fertile attività di spettacolo nel territorio andava producendo.

Nel tempo la Fondazione non solo ha sviluppato il suo progetto di attività teatrale, ma ha potenziato sempre di più una funzione di coordinamento e irradiazione in un'area territoriale vasta, in particolare per quanto riguarda l'area pisana con la gestione del Teatro "G. Rossini" di San Giuliano. Inoltre non sono mancate iniziative importanti nei settori del teatro d'impegno civile, delle nuove generazioni e della musica giovanile.

Proprio questa doppia dimensione di teatro pubblico a servizio di un'area vasta e con attenzione prevalente alle giovani generazioni, qualificano bene l'identità e la funzione della Fondazione Sipario Toscana nel contesto provinciale e regionale.

È con queste premesse che la Fondazione partecipa oggi alla costruzione del Sistema dello spettacolo in Provincia e in Regione. In particolare, il progetto regionale "Riassetto del sistema teatrale della Toscana" ha l'obiettivo della riorganizzazione del sistema toscano dello spettacolo dal vivo a partire dal rafforzamento del ruolo delle istituzioni pubbliche. Per l'area Pisana il sopra citato Progetto prevede lo sviluppo delle funzioni nazionali e regionali svolte dalla stabilità di innovazione attraverso la valorizzazione della Fondazione Sipario Toscana oltre che della Fondazione Pontedera Teatro.

La sfida che ci attende è quella di dare corpo ad un sistema coerente e coeso che affronti con coraggio la necessità di ricollocare il teatro pubblico nel contesto dell'attuale contesto socio-culturale. La storia e la vivacità culturale della Fondazione Sipario Toscana sono patrimonio sicuro che non farà mancare a questo territorio il suo prezioso contributo.

*Andrea Pieroni*  
*Presidente della Provincia di Pisa*

Due anni fa, quando assunsi la responsabilità di Presidente della Fondazione, il mandato da onorare consisteva nel tentativo di rimettere in sesto una situazione difficile, non solo dal punto di vista finanziario.

La Fondazione veniva da mesi di assenza del Consiglio e della Presidenza e il clima interno era molto pesante, anche perché da ormai troppo tempo non venivano rispettate le scadenze dei pagamenti a dipendenti, collaboratori, artisti e fornitori.

Con il contributo dei Consiglieri, del Direttore artistico, riconfermato nel suo incarico e con l'apporto determinante di un nuovo responsabile amministrativo e gestionale le cose sono pian piano migliorate, almeno quanto basta per continuare a guardare avanti pur nel momento di grave difficoltà in cui versa tutto il mondo della cultura nel nostro Paese.

In questi ultimi anni abbiamo dovuto abbattere costi e razionalizzare il lavoro, ma siamo riusciti a realizzare questo difficile compito senza distruggere il senso e l'identità artistica di un progetto culturale nato molti anni fa grazie ad una forte collaborazione istituzionale e ad un felice incontro degli operatori artistici con i cittadini e il territorio.

La situazione complessiva del Paese e, in particolare, la scure che si è abbattuta sia sulle entrate degli Enti Locali sia sui fondi che lo Stato destina allo spettacolo, rischiano purtroppo di vanificare ogni buona pratica di oculatezza progettuale. Sarebbe utopico ritenere che i Teatri, i Musei, le Biblioteche e i centri di interesse culturale possano restare al riparo di una crisi pesante che investe il nostro come altri Paesi del mondo. Insensato sarebbe però agire come se Teatri, Musei e Biblioteche fossero beni superflui, lussi di cui potersi privare.

È pertanto opportuno che le istituzioni pubbliche e gli organismi culturali facciano ciascuno la propria parte nel cercare ogni modo possibile per mantenere vivi, anche in tempo di crisi, la creatività e il confronto culturale.

Inclusa la ricerca di tutte le possibili intese territoriali e di settore affinché minori siano i costi pubblici e maggiore sia la qualità dell'offerta alle comunità territoriali.

Questa osservazione potrebbe trovare interessanti declinazioni nella provincia pisana, ricca di esperienze complementari tra loro e ognuna di grande interesse culturale. Affinché tale disegno virtuoso si affermi è indispensabile però che il Governo e i pubblici poteri non ritengano che il costo della cultura possa andare al di sotto di un limite massimo, che non dovrebbe essere inferiore almeno all'1% dei bilanci nazionale e locale. Magari pensando che, in tempo di globalizzazione e di crisi, sia sufficiente l'intratteni-

mento televisivo o l'imbonimento di un grande o piccolo fratello pseudo culturale. Ciò, oltre che alla qualità della vita, sarebbe ancor più dannoso alle stesse casse statali e locali, visto quanto la cultura rende anche sul piano puramente fiscale, dell'indotto economico e dell'impiego occupazionale: non è per noi indifferente constatare che quanto riceviamo dallo Stato, in termini di contributo annuale, lo restituiamo maggiorato con gli oneri sociali che versiamo all'erario.

*Maurizio Martini*

*Presidente della fondazione Sipario Toscana*

**PREMESSA**  
**COS'ALTRO C'E DA FARE SE NON COSTRUIRE**  
**IL PARADISO TERRESTRE?**  
**di Giuliano Scabia**

Avevo un sogno.

Negli anni Sessanta, quando da Padova sono andato a Milano (per capire la metropoli, per imbartermi nel teatro, per vagare e mettermi alla prova) ho cominciato a percepire che la società stava cambiando radicalmente – e rapidamente. Che le piazze, le parrocchie, le strade dei giochi, i luoghi caldi della chiacchiera si stavano sgretolando – a volte sparivano. Davanti al Giambellino, a Quarto Oggiaro, a Lambrate restavo smarrito: possibile che l'uomo costruisse luoghi così desolati, casermoni e strade anonime pensate solo per il correre delle auto. E tutto così brutto? È da lì che ho cominciato ad avere un sogno.

Se fanno periferie così, pensavo, dove hanno messo l'anima? Possibile che la storia italiana (europea, del mondo) finisca in quei conglomerati, in quella desolazione? Da cemento nasceva cemento – e dal cemento uscivano uomini che correvano dalla mattina alla sera e alla notte: casa ufficio, casa fabbrica, casa scuola. E i giochi? E i sogni? E i giardini? E i luoghi d'incontro? E il Paradiso Terrestre?

Sì, mi pareva che i miei con-camminanti, con-comitanti, co-abitanti l'idea del Paradiso Terrestre l'avessero persa. Soprattutto quelli che costruivano le città, che le dominavano. Che avessero perso l'anima e il Paradiso. Allora mi sono detto. Andiamo in cerca del Paradiso, e dell'anima. Facciamo come i famosi poeti cercatori. Così mi sono costruito una barca, piccola come le mie scarpe, per sognare il Paradiso.

E il sogno era così: che andando in luoghi impervi, magari davanti alla porta 17 della Fiat Mirafiori, e mostrando il sogno di Paradiso, forse gli operai, i sindacalisti, i gatti selvaggi, gli abitanti del luogo avrebbero detto: Oh, ecco cosa *veramente* ci manca, oltre a tutto il resto: il Paradiso.

Mi pareva che gli uomini non riuscissero più a incontrarsi in quelle periferie – a conoscersi corpo a corpo, a parlarsi magari con amore. Non si sa mai, l'amore.

E poi il sogno continuava così: che attraverso il teatro (un teatro aperto da tutti i lati – un teatro a partecipazione) si provasse a costruire luoghi d'incontro e conoscenza – luoghi d'amore. Come il Paradiso Terrestre, appunto. Non è un teatro il Paradiso Terrestre, con Dio spettatore unico, immenso e onnivedente?

Insomma ho provato di qua e di là, dappertutto, perfino in manicomio, a mettere semi di Paradiso Terrestre. Perché ero convinto (e sono) che l'unica cosa da fare (l'unica buona), sia costruire attimi di Paradiso Terrestre.

Quanti ne ho visti germogliare Paradisi! Durano poco, lo so, come i giardini di Adone. Ma, col loro splendore, luminando qua e là, danno segnali ad altri naviganti – e così, alla fine, alle volte, ecco apparire una costellazione di Paradisi.

Tu che leggi, lo so, dirai: Paradisi? Dove li vedi? È tutto nero, senza luce, marcio, senza speranza. No no, dico io. Aspetta, può darsi che si tu nero e senza speranza. Guarda quante lucine intorno.

Avevo un sogno e ce l'ho ancora: sogno che nascano luoghi come il portico di Atene ai tempi di Socrate, o la parrocchia di san Giuseppe a Padova, o la sezione del PCI di Canaregio a Venezia – o la piazza di Bologna, le Vasche di Torino, il Posto delle fragole sulla collina dell'ex manicomio di Trieste: luoghi di dialogo, luoghi casa, luoghi Paradiso.

Ho spesso pensato a luoghi come La Città del Teatro di Cascina, o il Centro di Pontedera, o il glorioso Costa Ovest di Pierazzini, o Armunia di Massimo Paganelli – come possibili luoghi di passaggio e sosta, di medi-

tazione, di levitazione: luoghi dove si entra e si fa qualcosa – non solo si guarda uno spettacolo, ma si abita un po', ci si spoglia, si balla, si discute. Come facevamo coi matti e non matti nel laboratorio P di Trieste.

Se fossi papa anche le chiese io le trasformerei così: in laboratori aperti, tutti celebranti, tutti in assemblea, tutti un po' ballerini. Non soltanto compiti e magari rinficosecchiti spettatori.

Mi rifarei a Dioniso più che ad altri maestri di cerimonia. A un Dioniso tutto da inventare.

In ottobre sono stato a Novafeltria per rimettere in scena *La luce di dentro*, in un teatro piccolo (200 posti), aggraziato. Mi ha colpito che in quello spazio ci passavano tutti: abitanti, assessori, studenti, filodrammatici: ci abbiamo anche mangiato: mi è sembrato la vera piazza di Novafeltria. C'è sempre qualcosa qui, mi ha detto Laura, l'assessore alla cultura. Un teatro/luogo dove la comunità passa e ripassa continuamente, si osserva e si pensa.

Chissà cos'è stata La Città del Teatro di Cascina in questi suoi anni belli e difficili. Il libro ne fa il racconto – quante cose. È un bene che ci siano luoghi così – che vanno per natura verso la comunità possibile. Verso il Paradiso?

INTRODUZIONE

IL MESSAGGIO NELLA BOTTIGLIA  
di Renzia D'Incà

*Compito del pensiero critico non è conservare il passato  
ma realizzare le speranze*  
Marx

Che ne è degli intellettuali custodi delle speranze e promesse disattese del passato e critici di un presente colpevole di aver dimenticato e soppresso tali aspirazioni?”

È opinione comune, formulata dal filosofo Jurgen Habermas, contestata da qualche studioso di Adorno, che la risposta di quest'ultimo a domande del genere, trovi la sua migliore espressione nell'immagine del “messaggio nella bottiglia”: chiunque abbia scritto quel messaggio e lo abbia inserito in una bottiglia, chiudendola e gettandola in mare, non poteva certo sapere se e quando sarebbe stata avvistata, quale marinaio l'avrebbe recuperata e se quel marinaio, una volta stappata la bottiglia ed estrattone il pezzo di carta, avrebbe voluto e saputo leggerne il testo, comprenderne il messaggio, accettarne il contenuto e farne il tipo di utilizzo auspicato dall'autore.

L'equazione è composta quasi esclusivamente da incognite e l'autore del “messaggio in bottiglia” non ha modo di risolverle.

Le speranze e promesse di cui è a conoscenza, ignote o dimenticate dalla maggioranza dei suoi contemporanei, non raggiungeranno il punto di non ritorno nell'oblio, ma avranno la sia pur minima possibilità di una seconda giovinezza.

In un momento storico in cui lo “stato delle cose” del Teatro italiano, dal punto di vista delle politiche teatrali, non della sua vitalità di proposte artistiche, è al centro di un dibattito virulento sia in ambito governativo con

tagli al FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) mai registrati così alti negli ultimi decenni, sia in ambito delle discussioni pubbliche sull’allocazione delle risorse, poche per la verità, un volume come questo, sostenuto dalla Regione Toscana sul ventennale di un progetto artistico di qualità come La Città del Teatro di Cascina, è l’occasione per riflettere sul senso di una storia che è di un gruppo di artisti ma anche su un percorso trasversale, diacronico e sincronico che accomuna molti gruppi teatrali in Toscana e in Italia, e gruppi che nascono intorno agli anni Settanta.

Scriva Adorno: non c’è pensiero che sia immune dalla sua comunicazione e basta formularlo nella falsa sede e in un senso equivocabile per minare la sua verità.

Troppo spesso sia nell’opinione pubblica che sulla stampa locale e nazionale si dichiara che le porte dei teatri, sono inaccessibili se non a persone danarose, che i teatri sono vuoti di giovani, che il teatro non serve.

Signori: il teatro è servito. Il teatro è morto! – Parola di Maggiordomo. In epoche anche recenti era stato dato per spacciato anche il Cinema italiano.

Purtuttavia il Cinema italiano non solo non è morto, vive e gode di ottima salute data la straordinaria fioritura di films come quelli di Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Saverio Costanzo, registi giovani pluripremiati, di fama già internazionale.

La campana a morto della morte del teatro è un leit motiv che accompagna da sempre, quasi rumore di fondo, il difficile percorso di un’arte che ha radici antichissime e che antropologicamente si è situata al centro della vita pubblica in quanto rito collettivo dalla sua fondazione dentro le città- polis fino alle corti inglesi e francesi e nelle sue evoluzioni del teatro borghese. Riflettere sul senso del Teatro italiano, storicizzando le esperienze più significative consolidate dagli anni Settanta ad oggi, vuol dire riflettere sul senso della necessità di queste esperienze dal punto di vista sociologico, politico e sociale oltre che artistico e culturale.

Le esperienze artistiche nate in quegli anni Settanta in Italia, frutto della contaminazione di una rivoluzione dei linguaggi, creata dai gruppi storici nati un decennio precedente con le avanguardie internazionali dell’Odin Teatret, del Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck, di Grotowski, di Eugenio Barba, dei Bread and Puppet e Peter Brook, vuol dire provare

a creare un dibattito fra persone di cultura per dare senso non autoreferenziale e soprattutto non causato per ritiro sull’Aventino in difesa della propria mera sopravvivenza, alle vitali linfe creative di artisti sia giovani che della generazione di mezzo, che in Toscana e in Italia hanno creato col loro contributo di idee un valore aggiunto alla crescita culturale del nostro Paese.

Rilanciare, con forza e in solidarietà con l’opinione pubblica, da ritrovare e riconquistare, da riportare nei luoghi dei teatri, secondo un’utopia che mette il *Teatro* (come il *Cinema*) al centro della riflessione politica e sociale, della società e delle sue contraddizioni interne, questo il compito attuale che si pone oggi chi anche attraverso questo volume vuol lanciare il proprio “messaggio in bottiglia”.

Con il pessimismo della ragione e l’ottimismo della volontà per cui, come scrive Zygmunt Bauman:

Il messaggio nella bottiglia è testimone del fatto che la frustrazione è transitoria e la speranza duratura, che le possibilità sono indistruttibili e le avversità che ne impediscono l’attuazione superabili<sup>1</sup>.

La Toscana, nel laboratorio culturale che ha prodotto il sistema dello spettacolo negli anni Settanta, ha sempre rappresentato una particolare anomalia progettuale: dall’ARTEB (Associazione dei gruppi teatrali di base che ha accomunato esperienze artistiche di varia provenienza), a Luca Ronconi a Prato, fino alle elaborazioni registiche e di pensiero di Massimo Castri<sup>2</sup>, si è prodotto un radicamento territoriale che non ha uguali nel territorio nazionale.

Esperienze quali il convegno di Casciana Terme (1976 o 1977?) fino alla nascita del Centro di Pontedera e della Città del Teatro di Cascina, hanno a loro volta prodotto spinte propulsive che, generando le compagnie e i teatri che oggi troviamo attivi, proiettano esattamente quanto del sistema dello spettacolo italiano viene oggi messo in discussione.

In questo quadro, proprio la Provincia di Pisa, assieme a pochissime altre esperienze nazionali, rappresenta una proliferazione qualitativamente significativa di esperienze artistiche capillarmente diffuse sul territorio.

È ovvia la necessità di una riflessione critica su tale modello ma essa non

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Bari 2006.

<sup>2</sup> M. Castri, *Per un teatro politico. Brecht, Piscator*, Einaudi, Torino 1973.

può essere disgiunta da una altrettanto attenta analisi del patrimonio prodotto sia in termini artistici che economici e politici<sup>3</sup>.

Cominciando dall'analizzare la questione partendo dal presente per andare a ricercare le origini culturali e politiche del fenomeno teatrale toscano e della Provincia pisana in particolare, siamo partiti dalla conta delle attuali compagnie esistenti in provincia che sono: i Sacchi di Sabbia (la Compagnia più recente nata nel 1994 all'interno del Teatro Sant'Andrea a Pisa) oggi residente sia a Sant'Andrea che al Teatro Lux, la Compagnia del Cinema Teatro Lux di Paolo Pierazzini, Dario Marconcini già fondatore del Centro Pontedera Teatro con Roberto Bacci, al Francesco di Bartolo di Buti, il Teatrino dei Fondi al Quarantana di San Miniato e al Comunale di Capannoli e Giallo Mare Minimal teatro nei teatri Comunali di Santa Croce e Santa Maria a Monte, la Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo all'interno del carcere di massima sicurezza di Volterra, di rilevanza internazionale.

Oltre ovviamente alle diverse compagnie di artisti create dai teatri stabili d'arte contemporanea di Cascina e Pontedera. Nell'attuale dibattito sulla necessità di un ricambio generazionale è singolare notare subito come, grazie alla funzione di stimolo svolta per un verso dal Teatro di Pisa e dall'altro da Cascina e Pontedera, il modello pisano abbia realizzato dagli anni Ottanta ad oggi la procreazione qualitativa e quantitativa più originale e ampia che si possa rintracciare nell'intero panorama del teatro nazionale.

Per quanto riguarda le origini culturali del fenomeno teatro in Toscana una fonte storica molto recente è quella di Renzo Boldrini regista e attore di Giallo Mare Minimal Teatro che citiamo:

Il progetto Residenze della Provincia di Pisa – scrive Boldrini – nasce da un lungo percorso istituzionale ed artistico, trova alcune importanti radici nelle politiche di decentramento teatrale che hanno posto la Toscana al centro del percorso di rinnovamento nazionale nel settore dalla fine degli anni '60 fino ai primi anni '80.

<sup>3</sup> Cfr. A. Floridia, *La Toscana sulla scena. Lo spettacolo dal vivo in Toscana: forme di consumo e struttura del mercato 1980-1998*, Franco Angeli, Milano 2000, IRPET Istituto regionale per la programmazione economica della Toscana).

Un fenomeno (...) basato sull'idea di un centro servizi regionale che potesse calare sui territori scelte operate sul mercato decentrando spettacoli nelle varie aree regionali. (...). Esperienze di *stabilità leggera* in quanto realtà strutturate come piccole e medie imprese teatrali a funzione pubblica con strutture organizzative e gestionali snelle che attuano come principio gestionale quello della *sostenibilità*<sup>4</sup>.

Una preziosa testimonianza documentale è anche quella di Andrea Mancini che in *Residenze un po' di storia* scrive

La Toscana per qualche anno è diventata un vero e proprio modello nel rapporto fra teatro e territorio, e in particolare in una eccezionale politica di decentramento<sup>5</sup>.

Il riferimento temporale di Mancini va dagli anni Cinquanta ai Settanta con uno sguardo rivolto in particolare alle tappe storico-biografiche di due grandi del palcoscenico come Vito Pandolfi e Roberto Guicciardini, fondatori di teatri storici come il Teatro dell'Oriolo a Firenze e la celebre Compagnia della Rocca e narra gli intrecci delle esperienze toscane con altre esperienze nazionali come la nascita del Piccolo a Milano ad opera di Giorgio Strehler. Ma è il 1971 esattamente, l'anno in cui la Regione, in una storica conferenza stampa di presentazione dell'iniziativa mette in atto il progetto Residenze

Da quella giornata molte cose sono successe – scrive Mancini – la fondazione di alcuni Centri teatrali tra cui l'appena inaugurato Teatro Era a Pontedera e il Politeama con la Fondazione Sipario oggi Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo mentre le due compagnie maggiormente favorite nel decentramento in Toscana, che seguì alla presentazione del progetto Residenze, furono il Gruppo della Rocca di Roberto Guicciardini e il Teatro della Convenzione di Valerio Valoriani<sup>6</sup>.

Il passo successivo di realizzazione del progetto Residenze sarebbe stato quello del recupero degli spazi storici quali i piccoli teatri sparsi per tutta la Regione anche grazie ad una azione più autonoma da parte dei funzionari alla cultura dei Comuni.

<sup>4</sup> R. Boldrini, *Territori come scena. Progetti di residenze per il teatro: idee, visioni, tracce da Toscana, Piemonte, Puglia, Lombardia, Tivillius*, Corazzano 2009, pp. 65-67.

<sup>5</sup> Ivi, p. 85.

<sup>6</sup> Ivi, p. 86.

Infatti la Regione Toscana avvia nel 1985 un Progetto integrato per la tutela monumentale, la ristrutturazione e l'uso infrastrutturale dell'edificio Teatrale in Toscana denominato FIO.

Il volume *Abitare il teatro* (Vallerini, Pisa 1990) raccoglie le testimonianze dei principali soggetti operanti nella provincia di Pisa coinvolti nell'iniziativa regionale promossa dal FIO e denominata appunto "Abitare il teatro" (anticipato a sua volta dal volume *Il teatro abbandonato*, che raccoglieva le esperienze di teatri da recuperare nell'intera Regione, circa duecentocinquanta nel solo territorio provinciale pisano).

Il progetto prevedeva obiettivi strategici come, oltre all'impegno straordinario per la fase di cantiere con il finanziamento relativo che ha portato per esempio al celebrato restauro del Teatro Verdi di Pisa, la crescita delle redditività culturali e delle ricadute economiche, reticoli programmatici fra i diversi luoghi teatrali e nuovi strumenti gestionali.

È il 1980: l'espressione "sistema teatrale pisano", si riferisce soprattutto ad un progetto di spazi per lo spettacolo, al chiuso e all'aperto, nella città e nelle sue vicinanze.

Il sistema teatrale si modella sulla esigenza della ricerca del pubblico, della moltiplicazione dell'offerta, del coinvolgimento di strati sociali e generazionali nuovi (giovani, studenti universitari) della dilatazione temporale col teatro aperto non per pochi mesi ma per l'intero anno.

Come si può evincere dalla sia pur breve ricostruzione storica e documentale sin qui riportata, solo da pochi anni, stanno nascendo riflessioni epistemologiche sul modello Toscano e italiano *tout court*, di esperienze nate intorno agli stessi anni Settanta-Ottanta, finalizzate alla elaborazione, anche in termini legislativi, di un 'sistema teatrale toscano'.

In questa prospettiva di ridefinizione e rilancio del settore, nell'ambito delle riflessioni riferite alla stabilità teatrale realizzata in Toscana e cioè, ad oggi, quella del Teatro Metastasio a Prato, del Teatro Era-Parco Grotowski a Pontedera e della Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo e nel breve periodo, approfondimenti su ipotesi legislative concrete di un nuovo assetto territoriale, compatibile con i processi di sviluppo e ideazione in corso dei rispettivi nuclei tematici e di specializzazione dei nuovi Teatri Stabili<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Per i diversi passaggi storico-legislativi regionali e pisani cfr. Mimma Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano 2001.

\*\*\*

A questo punto, chi scrive si è chiesta, seguendo una linea di ricostruzione storica degli eventi spatio-temporali in questione: in quale clima politico sono nate le importanti imprese culturali che hanno caratterizzato e caratterizzano l'unicità del modello teatrale Toscano, in quale clima cioè si muovevano quei protagonisti, che sarebbero stati i futuri depositari della costruzione delle due più importanti Fondazioni del territorio della provincia di Pisa, ossia la Fondazione Città del Teatro di Cascina e il Teatro Era-Parco Grotowski di Pontedera.

Alessandro Garzella e Roberto Bacci, direttori artistici da sempre e in continuità di ruolo da oltre un ventennio delle due istituzioni storiche della Provincia, provengono entrambi dallo stesso clima culturale e sociale, quello che ha segnato il Sessantotto e i primissimi anni Settanta nella città di Pisa.

Coetanei, Alessandro e Roberto sono stati compagni di banco nella stessa scuola per anni.

Sergio Gattai, fondatore con Adriano Sofri a Pisa, del Movimento nato dal post-Sessantotto denominato Lotta Continua, ci è sembrato testimone interessante di un periodo cruciale nella storia politico-culturale della città oltre che del nostro Paese.

Così Gattai (nome di battaglia Bombolino) interpreta e rilegge la storia di quegli anni:

Prima del '68 la politica culturale riferita al teatro era praticamente gestita dal PCI.

Erano quelli i tempi di Ignazio Delogu, degli interventi sul Contemporaneo dei teatri stabili con i loro direttori che praticamente eseguivano le indicazioni del partito nell'ambito in cui operavano. Certamente vi furono delle eccezioni, delle posizioni autonome anche se va fatto notare che a scegliere i candidati erano le forze politiche per cui veniva automatico pensare ad una deriva consenziente che favoriva la scelta.

È questa la stagione dei teatri Stabili.

Il '68 con la sua carica ribelle allentò molto questo tipo di dipendenza liberando forze creative con nuove proposte culturali. In sostanza forse correndo il rischio della semplificazione sorsero molte nuove esperienze a Pisa forse inizialmente più nel cinema che nel teatro. Pensiamo a Valentino Orsini, ai fratelli Taviani, fino a Faliero Rosati. Poi però per un certo riferimento al territorio contenuto

nella proposta teatro, si finì per scegliere da parte degli Enti Locali di destinare le risorse di cui disponevano ai progetti che facevano riferimento al territorio, quindi il teatro.

La presa esercitata dal PCI sulle proposte culturali si attenuò liberando energie portatrici di nuove e originali visioni della cultura.

Se questa visione delle cose pur generica corrisponde alla realtà occorre riflettere sul '68 subito alleato del nuovo punto di vista, ma subito dopo pericolo da cui prendere debita distanza.

Con questo intendo dire che la realizzazione dell'idea di teatro che si aveva si configurava come un'idea molto complessa che aderiva alle indicazioni ideali del '68 ma che per realizzarsi

doveva fare i conti con le mediazioni anzi compromessi con le strutture di potere esistenti sul territorio. Cosa questa che presso i militanti del '68 così facili ai giudizi sommari, risultava automatica.

Confesso che non conosco il lavoro svolto negli anni da chi ha realizzato quest'opera così importante. Sento dire che il territorio pisano è in quanto numero di teatri uno dei più dotati in Italia. Tutto questo significa grande applicazione e grande attenzione nella costruzione di una proposta culturale completa.

So che il movimento del '68 non ha avuto motivi di divergenza con la realizzazione del programma sul teatro, il problema però è stato quello di evitare le trappole che il '68 ha rappresentato con le sue semplificazioni, così perentorie, alla ricerca costante del nemico.

Semplificazioni che se percorse avrebbero condotto il programma teatro nelle secche dell'isolamento.

So che la bontà di un programma consiste nelle sue realizzazioni concrete, ma per una volta consentite che tutto l'interesse, in questa occasione di festeggiamento sia rivolta al lavoro minuto quello che lentamente ha permesso di annullare le divergenze e i compromessi divenire nuovamente mediazioni.

Ci sarà qualcuno che accoglierà questa richiesta?

Raccontare le difficoltà, la pazienza necessaria per superarle, rendersi conto degli errori e superarli correggendoli senza perdere la dignità delle proprie convinzioni.

Questo è il racconto che vorrei ascoltare convinto come sono che questa è la vera storia degli ultimi 30 anni di Teatro, a Pisa.

Una volta sentito il bisogno di riallacciarci a quel clima, a quei "vagiti di un Sessantotto" come cantava il cantautore romano Antonello Venditti, abbiamo incontrato altri protagonisti di quel periodo pisano.

A Pisa, il sessantotto inizia nel '67 – ci racconta Riccardo Di Donato -. Non solo. A Pisa il '67 non esplose a ciel sereno, inizia intorno al 1964 e anticipando di alcuni anni il movimento del '68 in Italia.

È infatti il '64 quando a Pisa, una occupazione estremamente significativa segna un solco: in febbraio il palazzo della Sapienza viene occupato dagli studenti, occupazione che segue di alcuni giorni quella di Palazzo Boileau, sede del corso di laurea in Lingue. L'episodio, oltre ad avere vasta risonanza nazionale, avrà la funzione di detonatore per il movimento studentesco che, a partire da quel momento inizia a strutturarsi giungendo ai suoi sviluppi nel '67-'68.

Nel '68, Togliatti, è invitato a tenere un discorso alla Scuola Normale. Durante il dibattito sarà criticato per le scelte compiute dal PCI da Adriano Sofri e da Cazzaniga

Da qui nascono Le Tesi della Sapienza (gennaio 67): gli studenti occupano la facoltà di chimica e fisica".

Riccardo Di Donato era allora studente alla Scuola Normale di Pisa. Giovane romano proveniente dal Movimento cattolico di cui era vice presidente nazionale (il gruppo cattolico L'Intesa, organizzazione interna all'Università, come Marco Boato e Mario Capanna) poi confluito nel PCI di Giuseppe De Felice, Di Donato fu assessore alle finanze dal '76 all'80 al Comune di Pisa. Di Donato ha attraversato la giunta del Sindaco Bulleri e poi di Lazzeri, quest'ultimo in particolare assai sensibile alle istanze che promossero la nascita di eventi teatrali.

Dietro la nascita a Pisa e nella provincia di molte realtà teatrali negli anni successivi al '68 – sostiene Di Donato – ci sono stati funzionari illuminati del Partito comunista del tempo.

Franco Serantini era un giovane anarchico.

Nel 1973 fu vittima (o caprio espiatorio), di un clima cittadino acceso, esasperato. Fu bastonato, a morte, dalla polizia a seguito di scontri fra manifestanti e forze dell'ordine durante un comizio del politico Nicolai, uomo del MSI (Movimento Sociale Italiano). Il ragazzo morì poche ore dopo, nello stesso riformatorio-carcere, da dove proveniva.

Athos Bigongiali, scrittore, ha narrato nel suo bel libro *Una città proletaria* (Sellerio) un interessante spaccato della società pisana, quella di una Pisa anarchica e proletaria, a cavallo fra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento.

Athos Bigongiali è un altro testimone e amico della Città del Teatro e dei suoi fondatori.

Giovanissimo funzionario del Comune di Pisa ci ha raccontato di quando la politica del tempo, (assessore alla cultura era Paolo Donati) appoggiò il “Carnevale della Ragione insidiata”. L’anno il 1985. Athos, ha risposto alla nostra sollecitazione con questo suo bel testo intitolato *Dreamers, forever*:

Ti ricordi?, mi ha chiesto Renzia d’Incà. Certo che mi ricordo, io gli ho risposto. E come potrei altrimenti, ho poi aggiunto. Come potrei aver dimenticato quegli anni, vissuti così intensamente, i piedi saldi sulla terra, come ci veniva insegnato dai nostri dirigenti, e la testa piena di sogni. Perché questo eravamo, militanti votati all’obbedienza, ma anche liberi cavalieri erranti di un mondo in cui, come qualcuno aveva scritto, l’obbedienza non era più una virtù. Vivevamo questa contraddizione con allegria, convinti che la storia, nel suo divenire, avrebbe provveduto a ricomporla o addirittura eliminarla. La storia era dalla nostra parte, e più la declinavamo al futuro, più ci convincevamo di esserne l’avanguardia, senza per questo perdere la nostra capacità di sognare. In questo incedere collettivo, a cui partecipavamo con grande fiducia, spesso i sogni si adeguavano al fine verso cui marciavamo. Erano sogni onnicomprensivi, e noi vi eravamo molto affezionati. Ma c’erano anche sogni che sfuggivano per la tangente, sogni riposti che risalivano a noi dalle profondità della nostra coscienza, dei nostri più privati sentimenti, dei nostri più segreti desideri: erano i sogni in cui noi sognavamo di essere sognati. I ricordi a cui Renzia d’Incà mi ha chiesto di fare appello, come contributo memoriale di quella epoca, sono tutti intessuti di questo tipo di sogni. E qui entrano in ballo, anzi in scena, gli amici ed i compagni grazie ai quali, lavorando insieme, ho potuto condividere i magici anni della rinascita del fare teatro. Qui entra in scena, accanto a tanti altri (vedi Paolo Pierazzini), il mio caro amico Sandro Garzella. I suoi inizi sono stati raccolti in questo libro e ripercorrerli, a lettura conclusa, è stato come scopercchiare il vaso che, diversamente da quello di Pandora, contiene se non tutti molti e molti beni. Beni civili, legati alla scoperta del valore della partecipazione per la tenuta della democrazia. Beni culturali, come portato di eventi e di spettacoli che producevano conoscenza, aprendo anche la strada al recupero dei luoghi del teatro. Beni umanissimi, che ci hanno aiutato a crescere, in tutti i sensi.

Qui comincia l’avventura dei miei ricordi.

Comincia con una galleria di nomi e di volti e di situazioni nei quali oso rispecchiarmi, per dare un senso al mio nome, al mio volto, alla mia personale vicenda. È una teoria di specchi fedeli, nei quali non vi è traccia dei segni del tempo. Così,

accostandomi, il riflesso che vi si staglia è ancora quello di quegli anni, e di quei sogni.

Nel mio sogno privato, che ora rendo pubblico, Sandro Garzella era Peter Pan, come è ancora. Lui e le sue Wendy e Campanellino.

Questo volume documenta la storia i mutamenti e i segni di una esperienza importante di teatro contemporaneo. I passaggi sono affidati a figure sia interne che esterne alla realtà della Città del Teatro, quelle esterne sono personalità di spicco nel panorama della cultura universitaria e teatrale italiana che hanno attraversato o per esperienza diretta o per ragioni di studio la specificità del luogo. A cominciare da Giuliano Scabia padre nobile e figura di riferimento di generazioni di studiosi e teatranti a cui è imputabile la primogenitura di un modello di teatro nato negli anni Sessanta che ha segnato generazioni di artisti in Italia e nel mondo, a Ugo Ronfani, intellettuale, scrittore e critico letterario che ha attraversato tutta la seconda metà del Novecento cogliendo i segni e i passaggi più significativi attraverso saggi e recensioni dei fenomeni e delle svolte storiche della storia dello spettacolo in Italia e all’estero, a Lucio Argano che ha studiato il modello della Città del Teatro e ne ha tratto una pubblicazione da cui saranno riportati estratti significativi, uno studio rilevante da parte del più noto studioso italiano dell’Università Bocconi di Milano di organizzazione dello spettacolo. Fino ai contributi di tante personalità del teatro che hanno voluto dedicare riflessioni e pensieri ad un’esperienza che, attraverso una continua evoluzione del proprio percorso artistico e progettuale, oggi identifica uno dei principali riferimenti del teatro contemporaneo nell’ambito dell’arte di impegno civile, con particolare riferimento alla espressione artistica del mondo giovanile, del disagio e delle marginalità.

Questo volume cerca di riflettere sulla originalità di questa storia e, nel contempo, di collocarla nel contesto culturale che l’ha prodotta.

Proprio con tale proposito questa parte introduttiva termina con una sorta di “manifesto impossibile” che gli artisti della Città del Teatro hanno scritto per rispondere a una mia provocatoria richiesta di esplicitare le proprie necessità artistiche attuali.

Manifesto a cui segue, non a caso, uno scritto emblematico che uno tra gli artisti più rappresentativi e cari al teatro di ricerca italiano, Antonio Neiwiller, ha dedicato a Kantor titolandolo *Per un teatro clandestino*.

Quasi a indicare idealmente in premessa come la tradizione si innova e come l’innovazione può mantenersi perennemente attiva.

TEATRO D'ARTE CIVILE  
*Appunti per un manifesto impossibile*  
 a cura degli artisti della Città del Teatro

*Non si può continuare a prostituire l'idea di teatro,  
 perchè il suo valore risiede esclusivamente in un rapporto magico  
 e atroce con la realtà e il pericolo*  
 Antonin Artaud

Arte e disagio, intrecciati tra loro, esprimono opere che implicano molte sfide: in esse la differenza è l'identità contrapposta alla norma, una ferita/dono che genera chiusure e mutamenti.

La diversità, oltre a rappresentare un segno di esclusione, crea talvolta modi particolarmente rari d'essere uomini, cittadini, scienziati, filosofi, medici, artisti.

Nelle raffigurazioni medievali i pazzi venivano trasportati in grandi navi verso Mattagonia, isola di un immaginario irraggiungibile che evocava i futuri manicomi di tortura.

L'avvento della cultura positivista stimolò suggestioni biologiche sulla malattia intrecciando, alle ipotesi lombrosiane, i demoni delle proporzioni e, alle suggestioni sulle deformità, i deliri sulle qualità oppositive del mostruoso/meraviglioso esplorate da molti artisti.

Nelle società d'oggi l'*alieno* è una presenza avversa che, in qualche modo, riesce ad accostare i suoi principi alternativi, le sue *bellezze*, anomale e pericolose, alla nostra vita: l'*immigrato*, divenuto condomino territoriale della nostra famiglia, giunge a mischiare la sua estraneità alle zone più intime di noi, alla supposta integrità della nostra esistenza.

È l'epoca dei virus che contagiano le reti, dei centri di segregazione, delle ronde di violenza che entrano nell'i-pod della mente.

È anche un tempo che ha quasi abolito le utopie, stimolando spesso necessità inarrestabili di alterare la realtà e gli stati della coscienza: sostanze chimiche, comportamenti estremi, psichedelia e varie forme d'ipnosi sono ormai pratiche diffuse, modi per esorcizzare i fantasmi.

In questa *con-fusione* i veri pazzi, i semplici, alcuni diversi e certe figure di bambini, o di donne, talvolta identificano particolari *creature di soglia*, capaci di attraversare le ottusità culturali e ricongiungersi ai mondi più sottili del nostro spirito e dei suoi impulsi.

Esseri magici e/o disgustosi che vivono in armonia con quella speciale qualità che il teatro talvolta manifesta, permettendo di *viaggiare attraverso le dimensioni delle necessità e delle meraviglie*, quasi negando la spettacolarità del guardare.

Fuori dal voyeurismo i segni e la poesia dei loro strani nessi spesso rivelano sensibilità incorrotte, desideri di fratellanze, bisogni di libertà e giustizia da cui affiorano lembi della vita di tutti: simboli inconsci che spesso rinnovano, o spaventano, le nostre esistenze, rese surreali dalle derive del quotidiano, dalle discordanze di realtà plurali, dall'incessante scontro tra linguaggi e significati di questa mercificazione della vita che vorrebbe ridurre tutti noi a prodotti e clienti di un mercato universale.

Gli occhi dei diversi, in questo sbandamento d'etica, esprimono utopie che, in determinate circostanze, la pazienza dell'arte comunica e dilata: nei loro sguardi, infatti, spesso si vedono affiorare nuove forme, si riescono a intuire possibilità immaginative inaspettate, percependo altri alfabeti, nuovi modi di leggere ciò che la realtà nasconde o suggerisce alla vista normale.

Baudelaire pensava che l'immaginazione agita fosse *"una facoltà quasi divina, capace di intuire i rapporti intimi e segreti delle cose, le corrispondenze e le analogie"*. I suoi *Scritti sull'arte* sono ricchi di osservazioni sul congiungimento tra colori, suoni e profumi, esperienze sinestetiche indotte dalla ricerca di nuovi sensi e nuove forme.

Le necessità interiori, spesso espresse solo percettivamente, con quell'astutezza simbolica che solo l'arte che è in ciascuno di noi può sentire, sono l'ultimo collante che dilata le potenzialità infinite dei nostri cinque sensi.

La capacità del *vedere l'oltre*, la vista dello *spirituale nell'arte* di Kandinskij, accende l'inesplorato, l'inaudito, l'irraggiungibile, attraverso la diversità di uno sguardo che oltrepassa i confini reali, trasmettendo un'energia intollerante al conforme politico e morale.

La creatività che nasce dall'impegno civile, in realtà, si nutre di selvaggio, di quel cambiamento che si trova nei luoghi in cui scintilla l'immaginazione, risvegliando una percezione differente rispetto alla visione usuale di se stessi e del reale.

Per Nietzsche è l'ebbrezza l'impulso che esprime una forza vitale: quando Dioniso vive è Apollo a dormire, mentre, se Apollo si manifesta, Dioniso rimane sotterraneo.

Il dionisiaco è un continuo ciclo "vita-morte-vita", attraverso il quale tutte le arti prendono e mutano continuamente forma e direzione.

In questo senso pare che attualmente non sia completamente chiaro il significato di arte contemporanea, né le differenze tra tradizione, ricerca e avanguardia: la *politically correct* del sistema ha forse omologato, anche nell'arte, le pietre con il vino.

Contemporanea è, ovviamente, tutta l'arte che viene prodotta oggi, prescindendo dallo stile che ha.

Tuttavia la stragrande maggioranza delle opere contemporanee sono tutt'altro che espressioni di una avanguardia realmente capace di trasmettere mondi e visioni alternative.

L'arte cortigiana è ornamentale al potere, contribuisce a conservarne i domini culturali così come l'avanguardia è sempre avversata dai potenti, vivendo ai margini del sistema istituzionale.

Non sempre così è per la ricerca artistica che, mutando la superficie dell'opera con tecniche, materiali, grammatiche diverse dal passato, resta usualmente indifferente al senso che produce sulla società.

L'arte è avanguardia quando le sue ossessioni (il graffio degli espressionisti, la rapidità futurista, il sogno del surrealismo, la negazione dada) incidono sulla visione sociale, pretendendo di trasformare con esse persone e civiltà.

È il linguaggio, ancor più dell'argomento, a rendere l'opera d'arte politicamente forte o inoffensiva.

L'avanguardia esprime idee di mondo nuove in forme inedite mentre l'arte contemporanea è oggi piena di ricercatori fasulli, di avanguardisti più reazionari degli artisti che dichiaratamente conservano il culto del passato.

Noi siamo l'epoca che vive nell'opportunismo mediatico ed economico dei manieristi legati ai canali della fruizione e del mercato, ma siamo anche il tempo, più intimo e segreto, in cui albeggiano i primordi dei nuovi fondatori: piccoli virus sani che affiorano in alcune periferie culturali in grado,

talvolta, di sperimentare esperienze d'arte partecipata, avversando la massificazione mediatica.

Tra gli effetti paradosso dell'omologazione al globale – nelle arti visive, nella musica, dal digitale al teatro – nascono spontaneamente esperienze parallele ai sistemi di potere e di mercato: una nuova mappa, che un tempo si sarebbe detta alternativa e che, in realtà, presenta alcune somiglianze curiose con altre forme storiche e altre necessità.

Con l'abissale distanza che separa le epoche, i linguaggi e le condizioni di vita, tornano in mente – ribaltate – alcune immagini di quel neorealismo italiano che, nel dopoguerra, conquistò gli interessi mondiali.

Tra quell'ieri e l'oggi colpiscono alcune analogie rese ancor più paradossali dal rovesciamento dei linguaggi espressivi adottati:

- le somiglianze tra le necessità di reagire alle nefandezze della politica e delle sue guerre, ricercando *nuovi valori condivisi* (espresse oggi come ideologie plurali) nella sfera del privato e del sociale;
- il bisogno di *un linguaggio nuovo* (il neorealismo d'allora e l'anti realismo attuale, definibile forse come visionarietà multimediale) capace di comunicare, nel contempo, mutamento e legame con le radici della cultura nazionale (oggi fortemente compromessa nell'esterofilia che nasce dal potere multinazionale);
- il *mischiare attori professionisti e persone di strada* (oggi possessori, più o meno consapevoli, di autorialità tecnologiche o esperienze performative multi disciplinari) amplificando le scintille tra attinenza/stridore, verità/finzione, arte/vita, visibile/invisibile, logico/irrazionale...;
- la dimensione di "*troppo potente, o di troppo ingiusto, ma a volte anche di troppo bello, che eccede le nostre capacità senso-motorie*" citata da Deleuze, rilevando quanto il linguaggio d'arte discenda sempre più da una *dissoctazione dei legami logico sensoriali tra uomo e mondo*, con tutte le conseguenti intuizioni di Deleuze (oggi l'intollerabile che genera necessità di alterare il reale) sulla erranza (*errance*), vegganza (*voyance*) e, appunto, l'intollerabilità esistenziale.

Come il neorealismo e il cinema di Pasolini facevano parlare sguardi, silenzi, oggetti e cose dell'uomo di strada, così una parte del teatro d'oggi pone gli esclusi al centro della propria visione, non solo e tanto per rivendicarne i mai troppo ovvi diritti di giustizia sociale, quanto per esplorare la *metafisica delle forme* ed i significati delle metafore prodotte dagli accosta-

menti oppositivi (bello/brutto, logico/illogico, giusto/ingiusto ecc...)

Sull'altro lato della medaglia, quello del conformismo culturale, l'egemonia economica invade tutti i territori, dalla politica all'arte.

Manipolazione mediatica e omologazione stanno ingoiando le possibilità degli artisti.

L'arte militante, arroccata sulla denuncia sociale, è spesso incapace di esprimersi con linguaggi forti, preda anch'essa di una glaciazione emotiva che rifrigge la cronaca con le didascalie.

Un'impotenza vuota, simile a quella dei più esausti sperimentalismi, si estende sul manicheismo dei nostri tempi: l'equivoco televisivo sui linguaggi genera opere di artisti predicatori, catechisti di una missione inaridita dalle ovvietà dei segni, dalla impotenza mediatica di significati forti che spesso non stimolano prospettive antagoniste allo stesso potere delle tecnologie.

Il *teatro d'arte civile*, ancor più di ogni avanguardia, sviluppa il suo potenziale trasformativo nell'incontro diretto col suo pubblico.

I suoi poeti, come i saltimbanchi, si esprimono solo parlando a tutti.

Usando le lingue sconosciute del difforme, la visionarietà e i misteri evocati nelle leggende antiche.

Sono domanda destinata a tutti.

Il loro teatro è un atto radicale di coraggio che nega le abilità confezionate dai registi e dagli attori per esplorare l'oggi, l'irripetibilità del rito vedere/essere visti mentre il presente sfugge.

Un atto in cui la provvisorietà ricongiunge celebranti – visitatori nella sacralità dell'incontro emozionale tra la platea e la scena.

Un atto in cui il teatro è un cannocchiale delle possibilità invisibili, ponte collettivo tra emozione e ragione.

Frammento in cui ciascuno non riconosce più la sua storia ma ricompone i simboli della leggenda universale.

Un teatro civile che, nell'anomalia, ricongiunge i valori con le forme, la realtà con l'irreale.

Un'arte più cruda che temperata.

Più occupata dai vuoti che dai pieni, dalle rette che dalle curve.

Più dai suoni che dalle parole.

Più dalle analogie che dalle storie.

Più dai simboli che dalle illustrazioni.

Più dal sincopo che dal consono, più dalla contraddizione ritmica che dalla conseguenza logica.

Un'arte pacificamente guerrigliera, nata per affermare idee di mondo rinnovate.

Un'arte contro i compartimenti culturali tra mestieranti chiusi in orticelli separati.

Un'arte di artisti e luoghi politicamente scorretti, che talvolta non temono di rimanere isolati.

Un'arte di artisti e luoghi che danno corpo alla mutazione, somigliante al divenire continuo del difforme.

### Per un teatro clandestino

*È tempo di mettersi in ascolto.*

*È tempo di fare silenzio dentro di sé.*

*È tempo di essere mobili e leggeri,*

*di alleggerirsi per mettersi in cammino.*

*È tempo di convivere con le macerie e*

*l'orrore, per trovare un senso.*

*Tra non molto, anche i mediocri lo diranno.*

*Ma io parlo di strade più impervie,*

*di impegni più rischiosi,*

*di atti meditati in solitudine.*

*L'unica morale possibile*

*è quella che puoi trovare, giorno per giorno,*

*nel tuo luogo aperto-appartato.*

*Che senso ha se tu solo ti salvi.*

*Bisogna poter contemplare,*

*ma essere anche in viaggio.*

*Bisogna essere attenti,*

*mobili,*

*spregiudicati e ispirati.*

*Un nomadismo,*

*una condizione,*

*un'avventura,*

*un processo di liberazione,*

*una fatica,*

*un dolore,  
 per comunicare tra le macerie.  
 Bisogna usare tutti i mezzi disponibili,  
 per trovare la morale profonda  
 della propria arte.  
 Luoghi visibili  
 e luoghi invisibili,  
 luoghi reali  
 e luoghi immaginari  
 popoleranno il nostro cammino.  
 Ma la merce è merce,  
 e la sua legge sarà  
 sempre pronta a cancellare  
 il lavoro di  
 chi ha trovato radici e  
 guarda lontano.  
 Il passato e il futuro  
 non esistono nell'eterno presente  
 del consumo.  
 Questo è uno degli orrori,  
 con il quale da tempo conviviamo  
 e al quale non abbiamo ancora  
 dato una risposta adeguata.  
 Bisogna liberarsi dall'oppressione  
 e riconciliarsi con il mistero.  
 Due sono le strade da percorrere,  
 due sono le forze da far coesistere.  
 La politica da sola è cieca.  
 Il mistero, che è muto,  
 da solo diventa sordo.  
 Un'arte clandestina  
 per mantenersi aperti,  
 essere in viaggio ma  
 lasciare tracce,  
 edificare luoghi,  
 unirsi a viaggiatori inquieti.  
 E se a qualcuno verrà in mente,  
 un giorno, di fare la mappa*

*di questo itinerario,  
 di ripercorrere i luoghi,  
 di esaminare le tracce,  
 mi auguro che sarà solo  
 per trovare un nuovo inizio.  
 È tempo che esca dal tempo astratto  
 del mercato, per ricostruire il tempo umano dell'espressione necessaria.  
 Bisogna inventare.  
 Una stalla può diventare  
 un tempio e  
 restare magnificamente una stalla.  
 Né un Dio  
 né un'idea,  
 potranno salvarci  
 ma solo una relazione vitale.  
 Ci vuole  
 un altro sguardo  
 per dare senso a ciò  
 che barbaramente muore ogni giorno  
 omologandosi.  
 È come dice un maestro:  
 "tutto ricordare e tutto dimenticare".*

Antonio Neiwiller dedicato a T. Kantor  
 (maggio 1993)

**Capitolo Primo:**  
**DAL TEATRO DELLE PULCI ALLA CITTÀ DEL TEATRO**

## UN VIAGGIO LUNGO TRENT'ANNI di Renzia D'Incà

Sono trascorsi vent'anni da quando un gruppo di artisti ha condiviso con la comunità territoriale di Cascina, piccolo comune nei pressi della città di Pisa in Toscana, una scommessa ambiziosa: dar vita a un modello di teatro innovativo, un'anomalia culturale capace di porre al centro l'etica di una creazione artistica attenta ai mutamenti generazionali, ai nuovi bisogni espressivi e ai conflitti sociali.

Oggi Sipario Toscana-La Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo, è una fondazione che il Ministero ai Beni e alle Attività Culturali riconosce per decreto come Teatro Stabile d'innovazione.

Il percorso è nato molti anni prima, dieci per la cronaca ma sono molti di più nel simbolico e nella narrazione di chi ne ha scritto la storia dei "dieci cento mille teatri", parafrasando quei "mille fiori", quella "fioritura dei ciliegi" che si iscrive dentro un progetto culturale cresciuto nel '68 dei movimenti studenteschi a Pisa<sup>1</sup>.

La Pisa delle tre Università, della Scuola Normale, della Scuola Sant'Anna, dell'Università Statale che ancora oggi attira molti giovani dall'Italia e dall'estero per studiare è profondamente diversa dalla Pisa di allora ma se una eredità di quella fase storica è rimasta viva e vitalissima è la Pisa dei teatri, una ricchezza unica in Italia di ben consolidate esperienze di teatro e di ricerca a carattere nazionale e internazionale.

Grazie a un finanziamento dell'Unione Europea la Fondazione Sipario ha

<sup>1</sup> La politica dei cento fiori è del 1956 e si riferisce al dissenso dentro e fuori il PCI cinese con lo scopo di far emergere allo scoperto per poterlo dibattere e combattere. L'incipit è "fioriscono cento fiori e cento scuole". Il libretto rosso di Mao vede la prima uscita nel 1966, dieci anni dopo. Lo slogan "dieci cento mille teatri" è derivato da "dieci cento mille Vietnam" che è poi applicazione della teoria dei fuochi di Che Guevara tradotta in parola d'ordine.)

ideato e realizzato in Toscana un progetto d'interesse nazionale, trasformando un'area industriale in degrado in un centro di produzione multimediale dedicato al teatro e alle arti dello spettacolo. La Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo è infatti un progetto artistico realizzato in un singolare complesso edilizio di oltre cinquemila metri quadrati: tre sale di diverse forme e dimensioni (700-200-100 spettatori), aule e laboratori per la formazione, un centro studi, un anfiteatro all'aperto, un music pub, laboratori tecnici, studi di registrazione audio e video, bar ristorante, foyer, spazi espositivi e di servizio. Sono in via di completamento una foresteria e un edificio di quattro atelier destinati alla didattica universitaria del biennio di specializzazione del Corso di Laurea in Cinema, Musica, Teatro e produzione multimediale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa. È inoltre prevista l'apertura di un hangar per mostre, concerti e installazioni multimediali. Il Teatro Rossini di Pontassierchio, nel Comune di San Giuliano Terme, costituisce un ulteriore spazio collegato alla Città del Teatro.

Le principali attività prevedono produzioni di teatro contemporaneo, cartelloni e rassegne di teatro e musica, performances, spettacoli in domenicale e programmazioni di teatro per le scuole, l'ideazione di Metamorfosi, un festival biennale sui linguaggi dello spettacolo, laboratori e incontri di formazione negli ambiti dell'educazione scolastica, della comunicazione e del disagio mentale, didattica universitaria, corsi di alta specializzazione professionale, master, convegni, cicli cinematografici, mostre, video installazioni.

È nato un luogo che vive del senso di chi lo anima, di quelle energie sottili e multiformi che lasciano tracce di identità, testimonianze artistiche, processi di lavoro, ricerche che hanno inciso sogni e necessità in tante fasce di pubblico e nella stessa architettura degli spazi agiti. Opere, progetti, proposte d'arte e stili di vita di un team artistico che, nell'epoca della negazione del teatro di gruppo, della decadenza delle ideologie e delle maestrie teatrali, è caparbiamente impegnato a non tradire la propria storia, a tramandare quella sete di valori, quella necessità di poesia e rivolta che contrasta l'uniformità culturale. Una piccola città d'arte aperta ai meticcianti, alle reti culturali, concatenata al cambiamento generazionale, al miscuglio dei linguaggi: un luogo di creazione e di pedagogia attiva orgogliosamente antagonista allo snobismo e alla massificazione culturale.

Il progetto editoriale che sta a monte di questa pubblicazione prevede la documentazione di questa esperienza, la sua storia raccolta in un volume

finalizzato a suscitare riflessioni attraverso una ricostruzione delle fasi progettuali e poetiche che ne hanno caratterizzato la realizzazione: una documentazione che, oltre a fornire immagini e materiali, rappresenta anche una riflessione critica a più voci sulle traiettorie di una tra le esperienze più originali del nostro Paese, un piccolo modello di teatro contemporaneo che sta caratterizzando una parte significativa dell'innovazione artistica italiana.

### *Sul Carro di Tespi*

Da dove comincia l'avventura, che al giorno d'oggi, si sarebbe chiamata La Città del Teatro?

Se osservata con la lente d'ingrandimento di "Google Earth" La Città del Teatro è oggi un motore propulsivo di esperienze uniche a livello nazionale. Nasce, come spesso è accaduto nella genealogia dei gruppi italiani fin dagli anni Sessanta in uno scantinato, una cantina, un garage, insomma un luogo di scarto, un po' angusto ma praticabile della casa dei padri o dei nonni.

Nasce in una congerie politica e sociale in cui c'è uno scatto della Storia che fa sì che le giovanili motivazioni personali a fare teatro si trasformino da passione in professione, come è accaduto a molti gruppi storici costituitisi negli anni Settanta. E questa è anche un po' la storia, o meglio l'antefatto, di un gruppo di giovani amici pisani, quelli che sarebbero diventati di lì a qualche anno la cooperativa Sipario stregato. Ben trent'anni fa a Pisa, un gruppo di amici, alcuni studenti universitari altri nelle professioni, si incontrano perché mossi dalla passione del teatro. Il gruppo, denominatosi "Teatro Noi" aveva la sua sede presso l'associazione culturale storica cittadina La Soffitta, tuttora esistente, che organizzava letture e incontri a carattere letterario. Il gruppo teatrale nascente in seno all'associazione ideava e allestiva spettacoli per i soci in un piccolo spazio dentro la sede di piazza...

Il primo testo per il primo spettacolo della compagnia scritto da Alessandro Garzella si intitolava *Elia Sibilius*, "una copia pura di Pirandello" commenta Garzella, che nel gruppo iniziava così la sua carriera di regista oltre che di drammaturgo. Era il '68 o forse il '69. Il testo nasceva su ispirazione dettata dal mondo poetico di Renata Giambene, nota scrittrice pisana e fondatrice con altri dell'associazione culturale ospite. Garzella ricorda che l'attore che

impersonava Elia Sibilius il protagonista, entrava dalla platea mentre il suo servitore al seguito distribuiva ananas secchi al pubblico. Seguiva un monologo in cui l'attore rivelava a poco a poco di essere un assassino. Pare che il pubblico della Soffitta fosse piuttosto sconcertato da questa messinscena che scardinava sia per i contenuti che per le dinamiche la concezione del teatro tradizionalmente conosciuto, almeno a quel pubblico della storica associazione letteraria pisana. Dopo questa prima fase scapigliata inizia la fase beat di figli dei fiori che sfocia nell'esperienza del Teatro di strada.

Eravamo considerati i fratelli poveri del Terzo Teatro che stava nascendo in quegli anni – commenta Garzella –. La Nina (Nina Quilici) correva su un velocipede (ancora visibile all'ingresso di una delle sale dell'odierna Città) altri camminavano sui trampoli. Avevamo un martello caricato con la polvere da sparo che usavamo come effetto speciale nei nostri vagabondaggi. Una volta che però un nostro attore aveva caricato con proiettili a salve, accadde che il martello sparò pallini veri e il Tognetti finì al pronto soccorso, colpito al fondoschiena.

Lasciata La Soffitta i nostri giovani apprendisti teatranti approdano all'Archi e qui cambiano nome diventando il nuovo gruppo di "Officina di lavoro teatrale". Col passaggio inizia anche una nuova fase di sperimentazione, quella del teatro politico. E qualche problemino dovevano averlo creato se, come ricorda Garzella

una sera a Pontedera gli operai della Piaggio hanno dato fuoco al palcoscenico con una tanica di benzina a causa di un testo che li aveva molto irritati e che ridicolizzava la figura di un sindacalista.

In quella fase, continua il regista "lavoravamo sui canovacci raccontando storie raccolte dalla tradizione orale dei vari paesi dei dintorni pisani". Nel frattempo e con la nascita del gruppo Officina Roberto Bacci, che avrebbe in seguito con il suo gruppo creato il Centro di ricerca e di sperimentazione teatrale di Pontedera (oggi Teatro Era-Parco Grotowski) che fin dal "Teatro Noi" apparteneva alla compagnia, si apre ad un altro percorso. A questo punto inizia la fase di lavoro sul territorio nelle frazioni di San Giuliano Terme a San Martino a Ulmiano, Orzignano, Putignano nei dintorni di Pisa. Il lavoro teatrale era condotto soprattutto con bambini e anziani. Nel 1975 il gruppo di trasferisce a Coltano, nei pressi di Livorno in una casa colonica dove si inizia a sperimentare una forma di consorzio simile

al modello di "comune". Alcuni del gruppo ci vivevano in modo stanziale, altri ci stavano tutto il giorno per fare ritorno alle proprie case la sera. La convenzione dei partecipanti a questa sperimentazione di convivenza era quella che ciascuno dovesse impiegare metà del proprio stipendio al servizio della comunità. In quella fase Garzella teneva corsi di improvvisazione teatrale. Lo spettacolo più interessante della fase del teatro Officina fu: "Ai vescovi, ai sacerdoti e a tutti gli uomini di buona volontà", ebbe molto successo tanto da girare l'Italia.

Finalmente nel 1978 nasce la cooperativa denominata Teatro delle Pulci che ha un carattere semiprofessionale. Lo spettacolo più bello di Pulci fu *Clowns, saltimbanchi, acrobati e commedianti*. Ebbe anch'esso molte repliche grazie alla distribuzione garantita dall'Archi.

Un episodio curioso della tournée di *Clowns* – racconta Garzella – capitò una volta che arrivammo tardi per la recita in una piazza perché avevamo sbagliato i tempi di percorrenza per raggiungerla. Quando arrivammo il pubblico era già seduto per vedere lo spettacolo. Sicché ci siamo ritrovati a dover montare tutto l'allestimento in pochi minuti. Quando eravamo sicuri di aver concluso l'opera il nostro attore Tognetti, contento della prova superata, si accese una sigaretta prima di entrare in scena e nel frattempo si appoggiò a una finta parete precipitando in una scarpatata.

Eravamo a Fivizzano, il paese di cui è stato Sindaco l'attuale Ministro alla Cultura Sandro Bondi.

Dal 1980 all'82 avviene un ulteriore trasferimento, stavolta tornando a Pisa in Corte Tiezzi ed è qui che si attua il passaggio dal teatro semiprofessionale al professionismo vero e proprio. È una svolta storica anche di contenuti e di genere poiché la decisione è quella di passare al Teatro Ragazzi. Il primo spettacolo è *Hansel e Gretel* con scene e costumi di Lele Luttazzi, la regia di Garzella che intanto lascia il suo lavoro al Comune di Pisa e inizia a lavorare per il Teatro Verdi come responsabile della direzione settore scuola e ricerca. In compagnia ci sono nuovi arrivi, quelli di Letizia Pardi e di Nina Quilici, due figure storiche della cooperativa e anime del gruppo.

Dall'esperienza di Corte Tiezzi abbiamo sentito fortemente l'esigenza del radicamento al territorio, racconta Garzella. È dall'incontro con Franco Viegi allora sindaco del Comune di Cascina, un comune fra Pisa e Pontedera, che parte una nuova fase progettuale che si attua col trasferimento a Cascina della compagnia.

La prima sede che il sindaco Viegi concede è uno spazio presso la nettezza urbana mentre le prove degli attori avvenivano al Teatro Nuovo, in paese. La seconda sede della compagnia fu presso la Biblioteca comunale in corso Matteotti mentre gli spettacoli erano al Teatro tenda appositamente affittato. La terza sede sempre alla biblioteca mentre il lavoro era svolto all'auditorium dell'Istituto scolastico Pesenti e infine ultima fase quella dell'ingresso all'ex fabbrica Bulleri, attuale sede della Città del Teatro.

Arrivati a Cascina nel 1983, dopo dieci anni di gestione come cooperativa Teatro delle Pulci avviene la trasformazione giuridica in Fondazione. Nasce Sipario Toscana, è il 1993. Curioso il motivo dei nomi. Lo chiediamo al regista "Perché Teatro delle Pulci? Perché ci interessava valorizzare le culture minori e poi per via del mercatino, il recupero delle cose vecchie. Decidiamo di cambiare il nome della compagnia da Teatro delle Pulci a Sipario perchè il direttore della Banca disse "con questo nome i finanziamenti non ve li do". Il nome di Sipario Stregato invece nacque perché volevamo ironizzare sul fatto che il sipario noi non lo volevamo proprio a separare il pubblico dall'artista.

A questo punto il Carro di Tespi dei teatranti di Sipario si imbarcherà verso la propria mèta più ambita: la costruzione della Città del Teatro.

Nasce quindi e siamo nel 1993, la Fondazione Sipario Toscana – La Città del Teatro, una fondazione pubblica costituita dai Comuni di Cascina, San Giuliano Terme e dalla Provincia di Pisa. Gli Enti Locali nominano i propri rappresentanti nel Consiglio di Amministrazione e orientano gli indirizzi amministrativi e progettuali delle attività. Tale configurazione permane ad oggi dal 1993, anno in cui gli Enti hanno costituito giuridicamente la Fondazione raccogliendo il patrimonio artistico e gestionale che negli anni Ottanta ha realizzato il gruppo di operatori della cooperativa teatrale Sipario stregato<sup>2</sup>.

Nel 1995 il Comune di Cascina ha concesso in comodato gratuito alla Fondazione l'uso degli spazi della Città del Teatro: 6500 metri quadri ristrutturati con intervento dell'Unione Europea e destinati alle attività di spettacolo attraverso tre sale di diverse forme e dimensioni (700, 200 e 100 spettatori), cinque aule, due laboratori, un centro studi, uffici, servizi, bar ristorante interno. I rapporti con la Regione Toscana sono da tempo regolati da una convenzione triennale che determina entità e finalizzazione degli investimenti che riconoscono alla Fondazione una priorità di sistema

nell'ambito del teatro contemporaneo toscano con particolare riferimento all'impegno civile, al mondo giovanile e al rapporto con la scuola e l'Università.

Per quanto riguarda il radicamento territoriale, l'organicità delle attività di produzione si è affermata progressivamente, radicando il "fare teatro" ad un'area geografica di metropoli diffusa che ha i suoi baricentri nei due Comuni più popolosi ed estesi che circondano la città capoluogo di provincia: Cascina è il comune più abitato della provincia di Pisa (più di 40.000 cittadini) e San Giuliano Terme uno dei più vasti per grandezza e insediamenti con la presenza di parchi come quello di Migliarino San Rossore e dei Bagni di Pisa, rinomati per le terme. La peculiarità dei processi di produzione attinenti tematiche e linguaggi che coinvolgono fasce di pubblico mirato e coerenti (emergenze sociali, rete scolastica, università), ha consentito, grazie agli approcci intermediali del produrre e alla permanenza del progetto, una identificazione del teatro come riferimento delle nuove generazioni e del teatro contemporaneo rivolto al sociale. In questo senso la stabilità e centralità produttiva, in rapporto con le scuole, il territorio e l'Università, offre processi di relazione tra artisti e spettatori che accompagnano le tappe del produrre attraverso incontri, laboratori e rappresenta un reciproco e formidabile plusvalore. Le particolarità di uno spazio realmente esclusivo. È in tal senso da sottolineare soprattutto come le modalità produttive consentono processi di coinvolgimento particolarmente intensi e diffusi che, per piccoli gruppi, permettono di rafforzare legami con pubblici differenziati per età, stili di vita, condizioni socio esistenziali, interessi ecc.

L'identità artistica dell'attuale Città del Teatro è fondata sul postulato che i metodi produttivi poggiano su due presupposti sostanziali intrecciati tra loro: il laboratorio e la scrittura scenica. Il laboratorio è spazio di ricerca e di ascolto che affianca ogni tematica di produzione coinvolgendo spesso, assieme ai professionisti della scena, anche testimoni portatori di specifiche esperienze o dimensioni di vita, definite in base anagrafica (bambini, ragazzi, adolescenti, giovani), territoriale (comunità d'interesse, immigrazione) o comportamentale (disagio psico-sociale, devianza). Oltre che uno straordinario strumento di aggregazione, è un cantiere di studio agito, un'antenna percettiva sulle urgenze e i cambiamenti del sentire in relazione agli squilibri civili, un luogo di esplorazione dei rapporti che intercorrono tra artisti e comunità, tra testimoni sociali e creatori. La scrittura scenica è

<sup>2</sup> Garzella, Cassanelli, Pardi, Diamanti, Moretti, Quilici, Pasqualetti.

il processo di composizione e montaggio dell'opera, intesa non come pura rappresentazione di un testo dato, ma come valorizzazione dei processi creativi e dell'autonomia dei diversi elementi che compongono la scena: spazio, suono, oggetti, luci, gesti, immagini, musica, tecnologia, parola. In tale percorso di composizione un particolare ruolo viene attribuito alla creatività degli attori, a cui è affidata una specifica funzione di trasmissione dell'ascolto, prendendo come esempio la ricerca sul disagio mentale si manifesta attraverso la formalizzazione di segni espressivi condivisi tra testimoni e creatori in una dimensione di consapevolezza e di reciproco ascolto.

Questa metodologia, frutto di un artigianato artistico che tende a far discendere le opere dall'ascolto delle emergenze sociali e da processi d'elaborazione collettiva particolarmente complessi, comporta un coordinamento di competenze tecniche in grado di integrare tra loro saperi professionali antichi (drammaturgia, regia, recitazione, ma anche scienze che studiano comportamenti umani) e nuove abilità (sonorizzazione, arti digitali, intermedialità).

## TEAM ARTISTICO DEL NUCELO STORICO FONDATORE DI SIPARIO

### *Alessandro Garzella*

Regista e Direttore Artistico de La Città del Teatro

Dopo aver interrotto la formazione universitaria al DAMS di Bologna fonda, assieme a Roberto Bacci, Ugo Chiti, Dario Marconcini e Marco Mattolini, l'Arteb, associazione di gruppi teatrali aderenti all'ARCI. In questo ambito è autore e regista di spettacoli e azioni teatrali di strada realizzate in luoghi di lotta e spazi sociali ed entra in contatto con la compagnia di Dario Fo e Franca Rame, che contribuisce alla sua formazione professionale.

Alla fine degli anni Settanta fonda la cooperativa *Teatro delle Pulci* ed avvia una carriera professionale come autore e regista teatrale rivolto alla ricerca sul teatropopolare.

Promuove progetti ed è regista di spettacoli di radicamento territoriale ai quali partecipano compagnie come Bread and Puppet e Odin Teatret, collaborando con Franco Passatore, Giuliano Scabia, Ferruccio Soleri, Alessandra Galante Garrone.

Nel 1980 in qualità di direttore artistico del settore scuola e ricerca del Teatro di Pisa realizza progetti teatrali, spettacoli e festivals tra i quali: La ragione insidiata, la regia di *Sogni di cartapesta* in collaborazione con Emanuele Luzzati, la regia lirica de *L'italiana in Algeri*. Dal 1986 al 1990 dirige il Festival Prima del Teatro.

Collaborando con la famiglia circense degli Zamperla è regista e autore di *Clown, saltimbanchi, acrobati e commedianti*.

Dal 1980 al 1990 è regista e autore di spettacoli tra i quali *Alice per Marisa*

*Fabbri* con Marisa Fabbri e scene di Graziano Gregori, *Pinocchio* di e con Flavio Bucci, *Peter Pan* di e con Jerry Sthur, *Alice allo specchio* con Valentina Fortunato e, per il teatro ragazzi, *Hansel e Gretel*, con la collaborazione artistica di Emanuele Luzzati, *Quelle fiabe di Guido Gozzano*.

Dal 1993 dirige la Fondazione Sipario Toscana, realizzando il Politeama, oggi La Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo.

In questo contesto svolge attività di regia, produzione e formazione in qualità di direttore artistico della Fondazione.

Dal 1992 cura un laboratorio permanente di ricerca teatrale con persone che presentano gravi disturbi mentali, elaborando una specifica metodologia di relazione definita "il gioco del sintomo" e realizzando *Buio e altro* e *Il sottile filo rosso* (video curato da Roberto Faenza), *Sintomi* (video curato da Giacomo Verde). Nel 2002 esce il libro *L'attore sociale. L'utopia formativa nell'arte teatrale* di F. Cassanelli e A. Garzella, Centro Studi Sipario Toscana, Maria Pacini Fazzi, Lucca.

Dal 1992 inizia una collaborazione artistica con Donatella Diamanti autrice dei testi di cui, per oltre un decennio, cura la regia. Cura allestimento e regia dello spettacolo oltre a *Nicola Malatesta e altre scosse*, realizzato dalla Scuola di Drammaturgia diretta da Dacia Maraini e prodotto dal Festival di Gioia de Marsi.

Insegna presso il Corso di Laurea per tecnici di riabilitazione psichiatrica della Facoltà di Medicina dell'Università di Pisa. Con la consulenza artistica di Andres Neumann fanno seguito la regia e messa in scena dello spettacolo di teatro musicale *Disperati, intellettuali, ubriacconi* con Stefano Bollani e Bobo Rondelli, *Crazy Shakespeare*, lavoro di ricerca teatrale condotto assieme ad alcuni pazienti psichiatrici, *Pregghiera bastarda*, *Fool Lear*, *Ars Amandi* e un omaggio a Pasolini *Bestemmiando preghiere*.

Nel 2005 intraprende la collaborazione artistica con Antonio Alveario su Beniamino Joppolo che porta alla messa in scena di *Una visita e L'acqua si diverte ad uccidere*. Nel 2007 unifica le due drammaturgie con *Un grido d'allarme*.

Promuove i laboratori e la regia di *Nelle mani di un pazzo* in collaborazione con Francesco Niccolini e Andrea Chesì e alla realizzazione scenica di *Mamur* di Isabella Ragonese. Collabora ai laboratori della Fondazione Emilia Bosis finalizzati alla realizzazione di *Cavalli pazzi*, opera breve per animali e persone di cui cura la scrittura scenica e la regia.

### *Fabrizio Cassanelli*

Attore, regista, formatore, pubblicitista e direttore del Centro Studi de La Città del Teatro

Dopo gli studi all'Accademia d'arte drammatica e la formazione a Parigi nella scuola di Lecoq, sull'onda del teatro politico e di ricerca che caratterizza negli anni '70 la cultura italiana, Cassanelli affianca al lavoro d'attore un'intensa attività di studio connessa al mondo dell'educazione, del disagio giovanile e della cultura popolare e il teatro di protesta.

Fondamentali sono gli incontri con artisti e studiosi come il Living Theatre, Eugenio Barba, Dario Fo, Giuliano Scabia, Marco Baliani, Alessandra Galante Garrone, Alessandro Garzella, Francesco Niccolini, Letizia Pardi, Luigi Ciotti, Andrea Canevaro, Luigi Guerra, Gianni Rodari.

Svolge ininterrottamente attività di formazione teatrale e laboratori stabili di ricerca e di produzione teatrale in contesti differenziati, quali: la scuola con corsi di formazione rivolti a educatori, operatori ed insegnanti nella prospettiva di un sistema formativo integrato; comunità di recupero per tossicodipendenti; comunità psichiatriche e il carcere, attraverso una metodologia ampia che esalta le qualità riabilitative del teatro, rivolto ad individui e a gruppi in condizione di disagio.

L'attività di regista e di attore, che si distingue alimentandosi di contenuti e di suggestioni che scaturiscono da specifici contesti sociali e relazionali, privilegiano la ricerca e la condivisione di un teatro contemporaneo d'impegno civile e rivolto alle nuove generazioni.

Attualmente Cassanelli è Direttore del Centro Studi della Fondazione Sipario Toscana che ha recentemente assunto il marchio "La Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo".

Da anni insieme agli artisti di La Città del Teatro cura laboratori di ricerca teatrale con persone gravi disturbi mentali e collabora insieme ad Alessandro Garzella all'approfondimento di una specifica metodica di intervento definita "il gioco del sintomo".

Collabora con le facoltà di scienze della formazione di Bologna, di Bolzano, il centro interdipartimentale dello spettacolo Università di Pisa e l'Università di Siena.

Le principali produzioni in veste di regista, attore e drammaturgo sono state: *Solitari in branco* di Donatella Diamanti Regia Fabrizio Cassanelli e Alessandro Garzella; *La strada all'altezza degli occhi*, di Donatella Diamanti con Fabrizio Cassanelli per la regia di Alessandro Garzella; *Cala la notte Stili*

*di vita della generazione techno*, in collaborazione con il Gruppo Abele di Torino; *Le bugie di Anna e Chiara* di Donatella Diamanti regia di Fabrizio Cassanelli; *I veri uomini sputano lontano* di Fabrizio Cassanelli e Donatella Diamanti; *Fuori di me* di Donatella Diamanti regia Fabrizio Cassanelli con Letizia Pardi; *Crazy Shakespeare. Follia e teatro dentro Shakespeare* di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli; *Coda di lupo* di Fabrizio Cassanelli, Chiara Pistoia, Francesca Pompeo; *Sette note in fuga* di Fabrizio Cassanelli, Donatella Diamanti, Letizia Pardi; *Mondo Cane (Grazie Snoopy!)* dedicato a Charles M. Schulz di Donatella Diamanti regia di Fabrizio Cassanelli; *Nostra Pelle. Bambini invisibili* Progetto Scream di Francesco Niccolini e Fabrizio Cassanelli in collaborazione con Letizia Pardi.

### Letizia Pardi

Attrice, regista e formatrice, cura la progettazione e la realizzazione delle produzioni di teatro infanzia e ragazzi delle quali è spesso anche interprete, affiancando ad esse percorsi di studio e ricerca connessi al mondo dell'educazione, della scuola e del disagio giovanile. Si occupa della formazione di giovani allievi attori.

Conduce laboratori teatrali e corsi di formazione rivolti a studenti e insegnanti in scuole di ogni ordine e grado e laboratori teatrali rivolti a utenti affetti da patologie psichiatriche. Inizia la propria attività di attrice nel 1979 entrando a far parte della compagnia toscana di ricerca Teatro Laboratorio. Assieme agli attori del gruppo incontra e studia in quell'anno con Judith Malina – Living Theatre, Iben Nagel Rasmussen, Odin Theatre.

Nel 1980 diventa socia della Cooperativa Teatro delle Pulci. Assieme ai membri del nucleo artistico della Compagnia progetta ed è interprete dei vari spettacoli realizzati in quegli anni e parallelamente continua la sua formazione studiando con Alessandra Galante Garrone, Hanna Alexandre Dunan, Ferruccio Soleri, I Fratelli Colombaioni, Marisa Fabbri, Y. Lebreton, Pietro de Vico, Aldo Taraballa, Lydia Biondi, Marieke Maree, Francesca Della Monica, Enrique Vargas.

Dal 1993 svolge il suo impegno artistico e formativo all'interno della Fondazione Sipario Toscana – La Città del Teatro curando la progettazione e la realizzazione delle produzioni di teatro infanzia e ragazzi delle quali è spesso anche interprete, affiancando ad esse percorsi di studio e ricerca connessi al mondo dell'educazione, della scuola e del disagio giovanile.

Alcune tra le esperienze più significative sono state: *Clown saltimbanchi, acrobati e commedianti, Cronaca come unica interprete* per la regia Alessandro Garzella, *Lontananze* con la regia di Alessandro Garzella, *Le figlie di Kore* con la regia di Marisa Fabbri, *Ping Pong* con la regia di Roberto Scarpa, *Cattivissima* con la regia di Giampiero Frondini, *Barber's Shop* di Alberto Severi con la regia di Alessio Pizzech.

Su testi di Donatella Diamanti è interprete di *Le bugie di Anna e Chiara, Bulle & Impossibili, Solitari in branco, Fuori di me*.

Inoltre collabora alla progettazione ed è coautrice di *Sette note in fuga, Mondo Cane, Difficile come un bambino, Nostra Pelle, Cuore Buio*. Regista di *I sognatori due* di Roberto Scarpa, *Senza fissa dimora* di Donatella Diamanti anche interprete, *Diario Segreto* anche autrice e interprete, *Mamma-trigna* anche autrice e interprete con Francesca Pompeo, *Finché non torni* di Diamanti, *Preghiera bastarda, Bestemmiano preghiere, Scene da Antigone* al Santa Maria della Scala, *Pezzi d'amore a pezzi, L'eccezione e la regola* da B. Brecht.

### Emiliana Quilici

Operatrice teatrale.

Fin dagli anni Settanta partecipa alle attività artistiche dei gruppi di base *Teatro Noi* e *Officina di lavoro teatrale* che, operando nei quartieri pisani, hanno determinato la costituzione del Teatro delle Pulci, compagnia storica impegnata in Toscana nel teatro politico e di strada.

È attrice dei principali spettacoli prodotti: *Ai vescovi, ai sacerdoti e agli uomini di buona volontà* e *Clown, saltimbanchi, acrobati e commedianti*, opere che determinano il passaggio al professionismo.

Partecipa a seminari e laboratori condotti da Augusto Boal, Alessandra Galante Garrone, i fratelli Colombaioni, lavorando come attrice e operatrice culturale in tutto il percorso artistico che ha determinato la nascita della Cooperativa Sipario ed il suo radicamento a Cascina dal 1988.

È animatrice nelle scuole e nelle attività territoriali realizzate dalla cooperativa, specializzandosi progressivamente nell'organizzazione delle iniziative culturali e nella promozione del pubblico.

Nel 1993, assieme a tutti i soci della cooperativa, entra a far parte della Fondazione Sipario Toscana, occupandosi dell'organizzazione di tutte le attività di programmazione svolte nei vari spazi gestiti dalla stessa.

Cura l'organizzazione delle attività e la promozione del pubblico scolastico, intrattenendo rapporti con i referenti dei Comuni e delle scuole aderenti; coordina in tal senso la preparazione alla fruizione degli spettacoli rivolti ai ragazzi e sovrintende alla loro accoglienza.

Dal 2001 è responsabile della programmazione della Fondazione svolgendo, in autonomia operativa, l'organizzazione dei diversi settori d'attività, con particolare riferimento all'ospitalità delle compagnie, alla gestione della logistica, alla promozione del pubblico scolastico e al coordinamento degli spazi.

### *Donatella Diamanti*

Donatella Diamanti è stata per un lungo periodo e fino al 2005 la *drammaturg* della comunità artistica di Sipario stregato. Portano infatti la sua firma tutte le drammaturgie sia del settore Teatro ragazzi che del serale nell'arco del decennio che va dal 1992 al 2002 nonché molti progetti educativi e didattici che ruotavano intorno ai temi della scuola e del mondo giovanile. La Diamanti, infatti, conseguita la laurea in Lettere, debutta in teatro proprio in seno al nucleo artistico di Sipario come drammaturga portando in scena gli spettacoli: *Non siamo quelli della via Paal*, *Una voce quasi umana*, *Le bugie di Anna e Chiara* (Premio Speciale della Giuria del Premio Internazionale Stregagatto), *Caino e Abele nell'isola della guerra*, *Bulle & impossibili*, *Ragazzi terribili*, *Solitari in branco*, *I veri uomini sputano lontano*, *Sette note in fuga*, *Mondo cane*, *La strada all'altezza degli occhi*, *Senza fissa dimora*, *Finché non torni*, *Scimmie blu*, *Indovina da chi andiamo a cena*, *La notte era a metà*, *l'estate pure*, *Fuori di me*. Ha in seguito lavorato come sceneggiatrice televisiva. In questa veste è stata dialoghista in *Un posto al sole* (Rai Tre), sceneggiatrice della miniserie *Liberi di Giocare* per Rai Uno e *head writer* a *La Squadra* (Rai Tre), *head writer* di *Medicina generale* prima e seconda serie (Rai Uno) e direttore artistico in *Medicina generale* seconda serie. Da tre anni insegna Sceneggiatura presso il CSC, Dipartimento Lombardia e da quest'anno anche presso il CSC, Dipartimento Palermo. Suoi racconti sono stati pubblicati nelle antologie *Cuori di Pietra*, *Facce di bronzo*, edite da Mondadori e in *Alle signore piace il nero*, *Storie di delitti, crimini e misfatti*, in uscita a marzo per Sperling e Kupfer. Attualmente, ancora per Sperling e Kupfer, sta lavorando al romanzo dal titolo provvisorio *La restauratrice*. Per i tipi di Fandango è in uscita *Script*

*Tease*, manuale di sopravvivenza per sceneggiatori televisivi, scritto con Mario Cristiani e Francesca Serafini. Con Mario Cristiani, Pina Mondolfo e Donatella Maiorca, firma anche la sceneggiatura del film *Viola di mare*, interpreti: Valeria Solarino, Isabella Ragonese e Ennio Fantastichini; regia di Donatella Maiorca; produzione IDF, in uscita.

### *Antonella Moretti*

È operatore culturale nel settore dell'organizzazione e del *Project Management* relativo allo spettacolo dal vivo in aziende culturali e teatri attraverso competenze in ambito di ideazione, progettazione, promozione, programmazione, produzione, distribuzione e marketing, formazione, con particolare riferimento a compiti dirigenziali di ideazione progetti, organizzazione, pianificazione e gestione di bilancio.

Si è specializzata presso la Scuola di Alto Perfezionamento Luiss Management di Roma, svolge attività di Docente di moduli Organizzativi, in Master Post-Laurea in "Teatro e comunicazione teatrale per la formazione di operatori di eventi culturali e di spettacolo".

È ideatrice e Direttrice di Eventi, Festival e Convegni, Antonella Moretti, ha iniziato la propria carriera nel 1989, accanto ad Alessandro Benvenuti, in qualità di aiuto alla regia. Nel 1993 diviene Socia della Cooperativa Artistica "Sipario", iniziando una collaborazione con la Fondazione Sipario Toscana/LacittàdelTeatro che dal '93 al 2006 la vede dapprima ricoprire il ruolo di Direzione organizzativa e Direzione marketing per la distribuzione e la vendita degli spettacoli prodotti: per diventare in seguito Vice-Direzione della Fondazione.

Nel corso degli anni di presenza a Cascina, si è occupata della gestione e del coordinamento del personale e delle attività; della programmazione dei cartelloni dei Festival e delle Stagioni Teatrali relative alla programmazione Serale e a quella del Teatro per Ragazzi e Giovani per il Teatro Politeama e per Teatro Rossini di Pontassierchio, collaborando all'ideazione di alcuni "Razza Bugiarda" rassegna di Teatro Comico D'Autore, (Direttore Artistico A. Benvenuti) ed il progetto "A.M.O.R.I., Amori Mutevoli Ovvero Rivelazioni Insospettabili", rassegna di teatro e cinema su tematiche transgender, in collaborazione con Provincia di Pisa e Gay.it di Pisa.

Per il settore di Comunicazione e Stampa si è occupata dell'ideazione e organizzazione di progetti per la promozione del pubblico, creando *brand*

*perception* e titoli, nonché presentazioni delle sezioni di proposta tra teatro, danza, cinema, performing arts. È stata inoltre referente dei rapporti con gli artisti nazionali ed internazionali come responsabile delle pubbliche relazioni nazionali.

Nel 2006 ha fondato l'Associazione Culturale FAC. TOTUM ART: "Factory di ideazione/ progetto/ realizzazione eventi per lo spettacolo e le arti", di cui è Presidente.

Dal 2006, svolge attività di Libera Professione in qualità di Consulente per la Commissione Regionale Pari Opportunità della Toscana, per cui ha ideato e realizzato la direzione del Festival "Come vi pare, purché pari": progetto sulle pari opportunità e diretto "Festival Orizzonti" per il Comune di Chiusi e Istituzione Fondazione P. Mascagni di Chiusi.

### *Simonetta Bernardini*

Simonetta Bernardini ricopre dal 2007 il ruolo di direttrice amministrativa e della gestione della *Fondazione Sipario Toscana*. L'esperienza professionale della Bernardini è molteplice nei ruoli di amministratrice e con mansioni e responsabilità amministrative e fiscali. È stata responsabile dell'Ufficio fiscale della zona di Pontedera e responsabile provinciale del settore fiscale per la Confederazione italiana agricoltori. Dal 1993 al 1997 è stata impiegata presso la federazione provinciale del Partito democratico della sinistra. Ha avuto e ricopre tuttora diversi altri incarichi presso aziende private del territorio.

## Capitolo Secondo: IL PROGETTO CULTURALE

Nel solco delle vicende complesse, di cui nell'Introduzione al volume ci siamo soffermati, di trasformazione delle politiche teatrali regionali e nazionali e del conseguente riordino delle strutture dei Teatri stabili, anche rispetto alla progettazione artistica e culturale sul territorio della provincia di Pisa, un anno di svolta è il 2002.

È allora in cantiere, infatti, un progetto politico-culturale ambizioso: quello di unificare le due Fondazioni Sipario a Cascina e Teatro di Pontedera in un unico organismo denominato "Teatro stabile di Innovazione".

Una delle ulteriori evoluzioni del sistema dei teatri in provincia di Pisa.

Nella prospettiva di fusione dei due Teatri e nell'ottica della razionalizzazione delle politiche artistiche e della gestione delle risorse umane, il Teatro di Pontedera e Il Sipario, commissionano al massimo esperto italiano di organizzazione dello spettacolo, il professor Lucio Argano<sup>1</sup>, uno studio svolto in prima persona dal professionista e dal suo team inerente alle dinamiche aziendali e rivolto ad entrambe le strutture.

I dati dell'analisi e la conseguente lettura delle prospettive di integrazione delle politiche culturali, sono raccolte in un corposo dossier che registra, secondo le più moderne tecniche di applicazione dell'analisi economica alle imprese d'arte, le potenzialità di sviluppo di entrambe le imprese culturali della Provincia, la Cascinese e la Pontederese.

La fusione non avvenne, tuttavia quel dossier prodotto da Argano e dal suo

<sup>1</sup> È attualmente Manager e Consulente Senior della ADHOC CULTURE società di consulenza direzionale e strategica nel settore delle imprese culturali e di spettacolo. È docente presso il Corso di Laurea DAMS dell'Università Roma Tre dove insegna Processo produttivo dello spettacolo e Creazione dell'impresa culturale. È membro del Comitato Scientifico dell'A.G.I.S. e della Fondazione Ater Formazione per la formazione continua in materia di spettacolo per le Regioni ed Enti locali.

staff, è di fondamentale testimonianza e testimone di un'analisi oggettiva che fotografa e permette di comprendere ciò che a tutt'oggi, a distanza di sette anni dalla indagine economico-scientifica di Lucio Argano almeno per quanto riguarda gli standard d'azienda, è l'evoluzione di un progetto di impresa culturale.

Quella che Argano fotografa, come si può leggere dagli estratti del suo report da manager e studioso dei meccanismi della macchina dello spettacolo (estratti che necessariamente abbiamo dovuto tagliare rispetto al massiccio dossier da cui il primo abstract compare in questo capitolo, un altro lo troveremo più avanti, a fondamento di un altro passaggio decisivo del volume) risulta essere una realtà consolidata e di eccellenza in Italia al punto da entrare nei parametri europei di qualità rispetto ad imprese culturali gemelle d'oltralpe.

Lo studio di Lucio Argano ci consente, a buon diritto, di sostenere che La Città del Teatro di Cascina si colloca alla stregua di un vero e proprio "modello culturale" ben oltre i confini regionali.

\*\*\*

Il secondo intervento raccolto in questo primo capitolo che ci aiuterà ad inquadrare meglio le coordinate di base di ciò che è la realtà attuale della Città del Teatro nella sue diverse tappe storico- evolutive di questi venti anni di percorso di un'impresa d'arte, dà conto del contributo del lavoro dell'architetto pisano Stefano Pupeschi, ideatore della riprogettazione dello spazio che oggi è La Città del Teatro.

Il percorso di Pupeschi narra i diversi passaggi che secondo la sua personale visione di professionista degli spazi dotato di una particolare sensibilità urbanistica rispetto al territorio in cui lo spazio architettonico è stato collocato, caratterizza la natura del suo intervento di presentazione teorico-progettuale, specie dove lo stesso Pupeschi si ritaglia uno spazio dedicato anche alla sua personale linea teorica e filosofica sulla storia del teatro dal punto di vista dell'architettura dei teatri nei secoli, argomento di cui è un profondo e appassionato conoscitore.

Il racconto dell'architetto Stefano Pupeschi narra la storia della trasfor-

mazione da lui pensata e (quasi totalmente) attuata, dell'edificio originario destinato dalla politica locale alla futura sede della Città del Teatro, secondo le tappe che abbiamo descritto nella prima parte del volume nell'intervista a Alessandro Garzella.

Si parte, dunque, da una fabbrica di assemblaggio di macchinari per la lavorazione del legno e si descrivono i successivi interventi volti alla sua riconversione in un nuovo spazio architettonico inserito e contestualizzato nel territorio in cui ha sede, attraverso lo sguardo di un architetto che reinventa un luogo artistico secondo una filosofia dello spazio originale e che ne segna fin dalla struttura dei volumi una fisionomia unica e multifunzionale.

Stefano Pupeschi ha redatto il progetto generale di ristrutturazione architettonica del complesso immobiliare e in seguito ha anche diretto la prima fase dei lavori di recupero della fabbrica Bulleri, dismessa, che il Comune di Cascina destina nel 1995 come sede della futura Città del Teatro.

Amico storico del gruppo artistico fondatore, col quale ha collaborato in qualità di scenografo nella fase di Sipario Stregato proprio nella fase "calda" del passaggio dal teatro di strada e dei primissimi tentativi di individuazione della Compagnia del Teatro Noi all'esperienza cruciale di svolta da gruppo semi-professionale al professionismo di Sipario, Pupeschi ha firmato anche la ristrutturazione dello storico Teatro Rossini di San Giuliano Terme, teatro che rientra fra i teatri che fanno parte del circuito della convenzione fra Comuni della Fondazione Sipario.

**RIFLESSIONI SULLE TRACCE DI UN MODELLO:  
LA FONDAZIONE SIPARIO TOSCANA  
di Lucio Argano<sup>2</sup>**

La sede della Fondazione è in 6500 mq di spazio dedicati a musica, teatro, danza, cinema, audiovideo, installazioni, eventi e incontri. Il Teatro Politeama<sup>3</sup> costituisce una vera infrastruttura della cultura e dello spettacolo, ricavata da un sito di archeologia industriale dopo accurati studi e riflessioni finalizzati *ad hoc*.

Il rapporto della Fondazione con questo luogo è fortissimo, non solo a livello di casa e di identità, metaforicamente dichiarato nei documenti ufficiali e nel progetto di riqualificazione architettonica, con immagini come la “Città del Teatro”, “villaggio globale”, “borgo medievale”, ma anche sul piano della funzionalità dal momento che ogni zona, area e spazio al suo interno/esterno è stato pensato ed adattato a “spazio di rappresentazione”. La proprietà del Teatro Politeama<sup>4</sup> è della Provincia di Pisa e del Comune di Cascina, che hanno concesso il comodato d’uso alla Fondazione.

I presupposti artistici su cui nasce la Fondazione sono costituiti da un insieme di influenze e l’inizio del percorso artistico è identificabile con il teatro rivolto alle nuove generazioni, la drammaturgia contemporanea, la ricerca attorno alle tematiche sociali.

<sup>2</sup> Queste note sono tratte da uno studio sull’ipotesi costitutiva del *Teatro Nazionale d’Arte per la ricerca e le nuove generazioni* da realizzarsi attraverso l’unificazione dei progetti artistici e gestionali di *Pontedera teatro* e *Sipario Toscana*; della ricerca, che risale al 2002, sono riportati alcuni brani, tralasciando passaggi contingenti o analisi riferite all’oggetto dello studio; è da ricordare infatti che il progetto di fusione tra le due esperienze, nata dalle ipotesi legislative che si erano profilate in quel periodo, non si realizzò a causa della mancata concretizzazione della legge di riforma del teatro.

<sup>3</sup> Oggi definita “*Città del Teatro e dell’immaginario contemporaneo*”.

<sup>4</sup> *Idem*.

La filosofia a cui si ispira l’agire della Fondazione è nella logica di relazione con il mondo giovanile, della sacralità dell’arte, del primato della cultura, del comunicare l’essenza di sé, dell’essere attenti ai mutamenti.

Le attività principali (*core*) della Fondazione sono la ricerca e la produzione di spettacoli ed eventi culturali, la formazione intesa come specializzazione, l’editoria, progetti ed eventi speciali.

Ulteriori attività sono la programmazione e la formazione nel significato di educazione permanente, ma anche l’attenzione all’aggregazione sociale e culturale, l’uso sociale del tempo libero, le attività comunicative attraverso *multimedialità* dei generi e *polifunzionalità* degli spazi.

L’attività di servizio è rivolta al territorio e alle associazioni e si sostanzia anche nell’intrattenimento, mentre i prodotti extra-spettacolo rientrano in ambito editoriale e audiovisivo.

Importante è la collaborazione con L’Università di Pisa (Centro Interdipartimentale di Teatro)<sup>5</sup> nella realizzazione di master post laurea su tre moduli specializzanti (dramaturgo, educatore teatrale, organizzatore teatrale).

#### *La missione*

La missione della Fondazione Sipario Toscana vede come scopo fondamentale dell’organizzazione il fare arte, educare, formare/formarsi in rapporto al nuovo mondo in divenire, rivendicare l’indipendenza della creatività collocandola, senza eccessive schizofrenie, all’interno di un tragitto d’impresa.

L’approccio praticato è dare spazio e centralità al momento produttivo, creando un luogo fondato sulla stabilità delle relazioni formative con le nuove generazioni e sull’elaborazione dell’ascolto dei segnali di disagio espressi dalla nostra società.

La volontà della crescita e dello sviluppo qualitativo dei processi produttivi

<sup>5</sup> Oggi il rapporto con l’Università di Pisa si è ulteriormente sviluppato e articolato: attraverso una convenzione hanno sede stabile presso la Città del Teatro seminari e laboratori del Corso di Laurea specialistica in Cinema, teatro e produzione multimediale della Facoltà di Lettere e Filosofia che, annualmente, definisce un piano di attività comuni concordate tra il Presidente del Corso di laurea e il Direttore artistico della Fondazione; inoltre nel Corso di Laurea per Tecnici di riabilitazione psichiatrica della Facoltà di Medicina dell’Università di Pisa si svolge una docenza di Alessandro Garzella attraverso la frequentazione da parte degli studenti dei laboratori di sperimentazione sul “gioco del sintomo” e l’applicazione del linguaggio teatrale in contesti di disagio.

è ravvisata nella metodologia laboratoriale, nell'attenzione di porre ulteriormente al centro della produttività l'attività di ricerca.

L'altro intento risiede nel voler coniugare la produzione artistica e il servizio culturale al territorio.

Il loro<sup>6</sup> valore aggiunto è il radicalismo, essere luogo "contro" in cui si attua la pratica della messa in discussione. Il darsi un obiettivo progettuale dove dentro c'è sempre la sfida, la scommessa (ad esempio nella scelte voluta di proporre un festival senza nomi di richiamo). Ed in questo c'è comunanza di spirito e fratellanza con altre strutture italiane di "frontiera" come il Kismet Teatro Opera di Bari ed i Cantieri Culturali di Koreja a Lecce.

Si è rilevato che tra i valori forti di Sipario Toscana vada evidenziata l'indipendenza e l'autonomia sia delle scelte artistiche sia della linea di condotta progettuale, che hanno portato la Fondazione ad affrontare anche lo scontro con le sollecitazioni e le possibili ingerenze dei decisori politici, a vario livello, senza accontentarsi di una legittimazione istituzionale.

La Fondazione ritiene importante creare nuovo pubblico di spettatori non solo grazie alle novità della produzione, ma anche articolando la programmazione, non solo come servizio, ma anche come importantissimo momento e processo culturale.

In tale senso negli anni si è creato un cartellone multidisciplinare che ha dato la percezione del Politeama<sup>7</sup> come luogo delle novità, della tendenza, come luogo che rompe l'omologazione.

### *Le politiche*

La Fondazione pone attenzione e cura a tre livelli di politiche aziendali: politiche progettuali-artistiche, politiche organizzativo-gestionali, politiche istituzionali, che risultano ben chiari all'intera organizzazione ed ai suoi componenti.

È capitato che l'impatto delle istituzioni e le loro logiche interne ed esterne al sistema di governo della Fondazione rischi di appiattire l'aspetto progettuale ed artistico della Fondazione e sollecitano in modo preponderante la funzione di servizio. Ma sono proprio le linee chiare di politica verso le istituzioni della Fondazione che consentono di fornire alle sollecitazioni

territoriali veri e propri tragitti di progetto, anche per assicurare il giusto senso di risposta.

La politica progettuale cerca di assolvere l'esigenza artistica di rilanciare il versante della ricerca, dello studio e laboratorio.

L'immagine della Fondazione è percepita come un luogo molto affidabile, che fa molte cose, tra cui diverse di estremo valore. Un luogo che addirittura rischia di rimanere con le spalle schiacciate dal peso delle attività ma che può, talvolta, stupire, prendere il volo.

L'immagine descrive in modo parziale l'identità e la missione dell'organizzazione, proprio la zona della creazione artistica, del lavoro con gli attori, con il disagio sociale è quella che meno traspare. L'artigianato e la "poesia dei ferri del mestiere" sono aspetti su cui viene investita energia e convinzione e che dovrebbe risaltare maggiormente.

Il valore artistico della Fondazione Sipario Toscana è riscontrabile nell'aver creato un proprio modello di teatro, in particolare rivolto alle nuove generazioni ma non solo, di averne esaltato, tra le altre, la caratteristica dell'ascolto. Valore artistico e fattore critico di successo è possedere una idea affettiva di teatro condivisa e numerose potenzialità per approdare ad una poetica nuova, tra cui la capacità crescente di sapersi rapportare con il teatro senza porre limiti all'interazione, senza porre ostacoli o creare barriere, senza distinzione tra cultura alta e bassa.

Forte è il loro atteggiamento aperto nel cogliere gli stimoli dell'innovazione e il saperli confluire in attività non disperdendone il valore. La loro bravura risiede proprio nella capacità di raccogliere le idee e proposte e saperle trasformare in progetti ed iniziative e nel capitalizzare tutto ciò nell'ambito della produzione artistica.

Valore artistico è nella interdisciplinarietà, nella multiculturalità, nella valutazione ed applicazione dei linguaggi multimediali e delle nuove tecnologie. Così come il valore artistico è dato da una capacità di programmazione e di un sistema d'offerta di qualità del contenitore Teatro Politeama<sup>8</sup> ricco, articolato, polivalente, (teatro di prosa, teatro ragazzi, teatro di ricerca, musica, danza, cinema, audiovisivi, mostre, ecc... ma anche discoteca, ristorazione, luogo per convegni, attività più commerciali come fiere ed esposizioni promozionali di prodotti) l'ampia rosa pluralistica dei beneficiari reali e potenziali (per età, cultura, esperienza, provenienza, ambito di appartenenza) costituisce opportunità di accrescimento del valore sociale.

<sup>6</sup> Riferito agli operatori della Fondazione.

<sup>7</sup> Oggi "Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo".

<sup>8</sup> *Idem.*

Considerevole apporto proviene anche dalla formazione, che per gamma di interventi, attenzione ai temi delle competenze da “manutenzionare”, sviluppare ex novo, affinare e perfezionare, qualità nella progettazione ed erogazione, rappresenta un ulteriore fattore critico di successo.

Un fattore critico di successo importantissimo, che produce valore economico, valore sociale ed anche valore simbolico, è la capacità di assicurare con qualità comportamento strategico ed organizzativo pariteticamente all'azione artistica, consentendo alla Fondazione di puntare ad essere azienda culturale davvero efficiente.

I punti di forza strategici riguardano la presenza di una visione sul lungo termine, la lettura dell'ambiente e della fenomenologia socio-culturale, l'approccio all'analisi degli scenari, e la straordinaria capacità di intercettare fatti, bisogni, idee su cui impostare una azione di ricerca artistica, con coraggio nell'osare, nell'ardire e nel proporre esponendosi ad un rischio pieno. Quel rischio culturale che non è una minaccia da temere ma una opportunità assoluta ed inderogabile da tentare.

In termini di valore sociale per il territorio, ma anche per l'intera Regione Toscana, c'è l'aver realizzato il Teatro Politeama<sup>9</sup> con la concezione di un grande polo infrastrutturale delle arti, flessibile, polifunzionale, di straordinaria modernità, con piena vocazione pluridisciplinare, dove si coniugano luogo di incontro, progetto, servizio ed anche spazi di intrattenimento e convivialità.

Il recupero di un sito di archeologia industriale mediante un progetto di riqualificazione e rigenerazione che conserva elementi della memoria dei luoghi e della loro storia produttiva e delle persone che hanno “abitato” prima quegli spazi e li trasforma in nuove opportunità e funzioni è un importante segno che produce valore simbolico.

Straordinario è anche il valore simbolico che la Fondazione sa allocare a questa infrastruttura costruendo un senso ed una immagine di essa forte, quando parla di un villaggio/piccolo agglomerato urbano a disposizione degli artisti e dei differenti pubblici in quanto abitanti stanziali, ospiti e visitatori. Rispetto a chi ci lavora dentro l'obiettivo di renderlo *ambiente ideale* ed *ecosistema* per la pratica artistica è aderente ai principi che hanno ispirato moltissime esperienze internazionali innovative nell'impiego degli spazi culturali e rafforza il valore simbolico ma anche quello sociale.

Per questo il Teatro Politeama<sup>10</sup> arricchisce il territorio come un vero e proprio *asset* di aggregazione della intera collettività ed è una officina/fucina delle idee e delle progettualità a disposizione di tutti. Il fatto inoltre che la Fondazione da un lato abbia saputo far confluire intorno a questo progetto una pluralità di forze istituzionali e dall'altra abbia mostrato di saper reperire e gestire con oculatezza le risorse economiche per la realizzazione del Teatro (circa 7 miliardi di lire) è indice di valore economico rispetto all'infrastruttura ed alle sue dotazioni come bene collettivo e rispetto alla capacità di governo da parte di Sipario Toscana di un investimento importante ed insidioso, come la storia della costruzione di contenitori di spettacolo insegna.

<sup>9</sup> *Idem*

<sup>10</sup> *Idem*

## IL DISEGNO ARCHITETTONICO di Stefano Pupeschi

Costruire una scena è come realizzare una metafora.

Partendo quindi dalle tre dimensioni dell'architettura, a cui sono profondamente legato, non ho potuto e non potrò fare altro mai che pensare alla scena come ad un quadro prospettico, ad un piano visivo rigidamente bidimensionale.

Gioco forza, durante questa esperienza di lavoro sulla scena, ho allenato il mio modo di vedere, di pensare all'analogia, la mia tecnica progettuale, all'uso del fuori scala e dei cambi di scala, ai passaggi da macrocosmo a microcosmo e viceversa.

Quando con gli artisti di Sipario feci il primo sopralluogo di questo complesso abbandonato si presentò subito ai miei occhi la visione trasfigurante di un centro, un borgo, un pezzo di città lungo un asse produttore di insediamenti di varia natura (religiosa, agricola, produttiva). Questa infatti è la realtà storica del corso dell'Arno e delle strade che lo fiancheggiano (conventi, ville e borghi, fornaci). Il problema dell'inserimento dell'idea e della pratica teatrale in questa visione di tipo urbano è stato l'asse centrale che ha retto l'analisi dell'esistente e la successiva elaborazione progettuale.

La struttura del complesso è costituita da una serie di pieni e di vuoti architettonici a base rettangolare di varie dimensioni e differenti altezze; anonimi, privi di decori, quasi sempre assemblati ortogonalmente secondo le esigenze di espansione della fabbrica negli anni di attività, differenziati formalmente solo nel sistema di copertura e nelle finestrate.

Pensare l'analogia fra la struttura di questo complesso e la struttura urbana tradizionale ci ha favorito nel trovare le soluzioni progettuali atte a trasformarla e vivificarla per assolvere alle nuove funzioni del fare teatro secondo antichi principi.

Si trattava in definitiva di creare un nuovo luogo teatrale e più esattamente un insieme unitario di luoghi teatrali o teatralizzabili connessi a luoghi di lavoro, di ricreazione, si trattava quindi di creare luoghi abitabili.

Il riferimento urbanistico, politico, alla agorà greca e quello compositivo, riflessivo, ai complessi conventuali hanno accompagnato le nostre ipotesi, verifiche e scelte progettuali; ci hanno portati a definire i tipi architettonici per noi necessari alla trasformazione delle funzionalità, della distribuzione, dell'uso e della nuova vivibilità dell'intero complesso.

Quelli che chiameremo oggetti architettonici simbolici hanno la funzione di legare i volumi esistenti tra loro, secondo un nuovo sistema distributivo, svolgendo il compito di risolvere il rapporto tra l'interno e l'esterno dei corpi di fabbrica (oggi rigidamente funzionale solo al carico/scarico di merci e materiali) e la finalità di vivificare gli spazi all'aperto emancipandoli dai luoghi di risulta, a luoghi di sosta, riunione, percorso, uso spettacolare per le espressioni, manifestazioni della produzione culturale contemporanea dello spettacolo.

L'idea guida del progetto è stata quella di organizzare, sia dentro che fuori, dei luoghi scenici differenziati, tecnologicamente dotati per partecipare alla creatività teatrale-spettacolare e alla sua organizzazione. Quindi un ambiente complesso, ma nel suo insieme unitario nell'intenzione, che avesse le possibilità dello svolgimento della rappresentazione almeno nelle sue forme storicamente acquisite (dando per scontato che la forma teatrale non ha avuto evoluzione nel tempo).

- la forma greca con lo spazio circolare originario in cui avviene l'azione e il pubblico raccolto intorno; struttura spaziale aperta ed unitaria, da cui deriverà, con la variante del palco rialzato centrale, la struttura del teatro inglese elisabettiano;
- la forma medioevale con la sua struttura itinerante caratterizzata storicamente da un percorso drammatico costituito da elementi simbolici che organizzavano luoghi scenici e dello spostamento delle azioni in un ambito fisico unitario che poteva essere la chiesa, la piazza, la strada, i cortili, il mercato; la città intera è teatralizzata dallo svolgimento della narrazione dell'evento; permane anche in questa forma drammatica l'unità scenica che avvolge attori e pubblico; questa forma appartiene ancora oggi alla cultura della comunità;
- la forma rinascimentale, con la consapevolezza che irrigidisce le varie modalità medioevali di spettacolo organizzandole lungo l'asse visuale centrale di simmetria, occupato dall'occhio del principe; gli allestimenti

teatrali del Cinquecento nei saloni, nelle piazze, nei giardini, sono i prototipi (derivati dallo studio dei teatri romani) della forma teatrale barocca che, portando a termine la riappropriazione della forma romana, sancisce definitivamente la rinascita dell'edificio teatro, organizzato rigidamente sulla divisione interna tra il luogo dell'attore e il luogo del pubblico, strutturando il palcoscenico come luogo della meraviglia, trasformandolo in una macchina per il grande spettacolo lirico e per il dramma naturalistico borghese dell'Ottocento;

– durante questo ultimo percorso (dal Seicento al Novecento) l'idea di teatro si realizza principalmente sull'illusione scenica, per cui si assiste solo ad un processo di specializzazione tecnica della "torre scenica". Aumenta sempre di più, sia fisicamente che intellettualmente, la divisione fra attori e pubblico, tra scena e sala, riducendo l'esperienza teatrale ad un vago sogno notturno.

Al contrario questa possibilità di realizzare le forme teatrali storiche nei vari luoghi del complesso conduce l'intero progetto verso una vivibilità creativa, senza la trappola della polivalenza o dei tecnicismi, verso un luogo teatrale che muta con gli spettacoli, per mezzo dei quali avviene la relazione tra pubblico e attore. Questa è la ricerca del Novecento che ha seguito in modo parallelo la produzione del teatro istituzionale.

Il progetto di Cascina voleva in definitiva essere una palestra dove i diversi modi di affrontare il rapporto attore/pubblico, produzione/fruizione potessero svilupparsi nei luoghi del progetto secondo la libera scelta della forma drammatica.

Per queste ragioni i luoghi teatrali del complesso avrebbero dovuto essere luoghi aperti alla sinterizzazione e manifestazione del grado di conoscenza della vita, che la comunità stessa ha; luoghi non irrigiditi da una forma teatrale stabilita.

Il progetto voleva anche essere un confronto tra le varie professioni dello spettacolo, andando a condividere il comune interesse della qualità artistica nel luogo della convivenza con l'intento di ricreare il luogo teatrale deputato alla trasformazione, allo svelamento, all'accrescimento.

Era lontano dalla mia idea il proporre un edificio-teatro come termine del percorso, edificio che regolarmente finirà per assimilarsi alla dominante sala barocca dove attore e pubblico irrimediabilmente si fronteggiano.

I termini del progetto si definiscono anche a partire da questa considera-

zione: il teatro è un luogo più che uno spazio o un edificio. Da ciò deriva che anche lo spazio delimitato dall'azione teatrale deve avere le qualità del luogo, del luogo dove si fa teatro. Per luogo intendiamo l'ambito spaziale idealmente e/o materialmente delimitato, l'insieme dei punti dello spazio che soddisfa determinate condizioni e che gode di una stessa proprietà: il luogo è una parte di spazio che ha coscienza del tempo.

Possiamo dire che lo spazio è fisico e il luogo è pubblico

Il rapporto che scaturisce tra teatro e territorio è proprio la fondazione o ri-fondazione del luogo dell'azione teatrale, della scena; quel luogo che è il degno supporto scenico, il veicolo che, con le proprietà che gli competono, comprende interamente il percorso dell'espressione umana finalizzata alla rappresentazione della vita.

Esso è supporto, veicolo e ambiente delle due categorie umane molto spesso opposte nell'esperienza teatrale: attori e spettatori.

La finalità del luogo come teatro è il possibile riconoscimento di stare dalla stessa parte, di non essere opposti, di stare nello stesso luogo in cui azione e partecipazione all'azione si fondono, si uniscono; è la possibile risoluzione della dualità iniziale oltrepassandola nella comprensione unitaria dell'evento scenico. È il teatro in quanto tale, sia come azione sia come luogo, che ha in sé la potenzialità di risolvere le dicotomie: è il teatro che si assume l'onere della dualità per poter realizzare l'esperienza unitaria, l'unità.

La Città del Teatro, luogo edificato, insediamento del fare teatro, nel delimitare lo spazio caratterizzato in cui è posto, è costituita principalmente da una forma interna che ne esalta la funzionalità, le possibilità espressive, le capacità e da una forma esterna che la relaziona al proprio ambiente territoriale. La dualità attore/spettatore in questo contesto di scala si concretizza nella dualità interno|esterno.

La Città del Teatro si realizzerà completamente se saprà essere tempio e scuola dell'espressione simultaneamente a centro di teatralizzazione dell'ambiente in cui vive e del territorio su cui insiste, mettendo in atto la propria vocazione di fondatrice di luoghi.

Il teatro, ieri come oggi, rappresenta il luogo dell'avvenimento della propria presa di coscienza, del riconoscimento del senso comune, dell'apprendimento della conoscenza della vita: il teatro come luogo di in formazione per la formazione interiore dell'uomo nella sua realizzazione individuale e collettiva, nella sua ricerca di integralità.

Se è questa la natura del teatro, la Città del Teatro sarà più esattamente un

insieme, un ittrio di vari luoghi teatrali e teatralizzabili, supporti scenici di ogni possibile rappresentazione drammatica; ambiente complesso ma nel suo insieme unitario nell'intenzione, che ha possibilità rappresentative comprendenti strutture formali storicamente acquisite e sperimentazioni di nuove modalità. Questa possibilità conduce ad una abitabilità del luogo centrata sulla vivibilità creativa, dove i diversi modi di affrontare il rapporto interno/esterno – interiore/esteriore – attore/spettatore – individuo/collettività – teatro/territorio – produzione/fruizione possono svilupparsi secondo la libera scelta della forma drammatica.

La Città del Teatro, se pur chiusa nel suo perimetro, sarà aperta al processo di sintesi e di manifestazione del grado di coscienza e conoscenza della vita posseduto dalla comunità stessa nella sua interezza.

Il luogo teatrale, per sua propria natura, è il luogo deputato alla trasformazione, allo svelamento, all'accrescimento, alla rivelazione, esprime in sintesi il carattere illusorio della manifestazione della vita. Ne è il simbolo, è l'immagine del mondo e l'attore è il simbolo del sé, è l'immagine della personalità. La maschera del teatro antico e rituale ne rappresenta l'estrema esattezza simbolica.

Nel luogo teatrale si uniscono l'esperienza del vedere e quella dell'udire nell'esperienza più universale del "sentire", dell'imparare a conoscere; il luogo teatrale diventa così il luogo del capire perché dall'unione delle due esperienze sensibili si produce la possibilità di intuizione dell'illusorietà del manifesto simultaneamente alla verità del non manifesto.

### *Mundino Macis*

Mundino Macis ha collaborato al progetto realizzativo della Città del Teatro curando gli allestimenti e le scenografie degli spettacoli prodotti. Nel 1993-95 lavora per la Fondazione Sipario Toscana ricoprendo il ruolo di direttore tecnico negli allestimenti fieristici e sul territorio nazionale e internazionale. Da 1993 e fino al 2005 si è occupato dell'allestimento teatrale e messinscene di tutte le produzioni artistiche della Fondazione Sipario Toscana ricoprendo dal 2001 e fino al 2006 la Direzione tecnica.

## Capitolo Terzo: IL MODELLO ARTISTICO

Sempre e ai fini del quadro editoriale del volume e nella dinamica di fondo che lo ha caratterizzato rispetto all'ideazione strutturale, quella di proporre per ogni suo capitolo uno sguardo esterno d'autorevolezza non autoreferenziale, corredato ad un intervento di chi, nel progetto d'impresa culturale e artistica è stato ed è protagonista, il primo intervento di questo capitolo è stato affidato a Ugo Ronfani, una firma storica del giornalismo italiano.

Nella supervisione di un progetto di percorso artistico lungo quanto un trentennio, Ronfani ha accettato di studiare e commentare i materiali quali le drammaturgie, diversi materiali cartacei, critiche comparse sui quotidiani, video, supporti sonori al fine di trarne un resoconto che è lettura critica della carta d'identità di un luogo e di un progetto d'arte nella sua evoluzione ideale e temporale. Ronfani inquadra la realtà del progetto artistico della Città del Teatro dentro una collocazione di esperienze a livello europeo con le quali trova affinità e analogie contribuendo quindi al riconoscimento di qualità di un progetto che va oltre le frontiere nazionali.

Ugo Ronfani rappresenta una delle più autorevoli firme di storico dello spettacolo teatrale di tradizione in Italia, avendo attraversato in qualità di testimone delle esperienze artistiche del nostro Paese e anche d'oltralpe (in particolare in Francia dove ha diretto l'Istituto italiano di cultura a Parigi negli anni fra i Sessanta e i Settanta) dei fenomeni duraturi e di qualità di invenzione artistica e di radicamento territoriale.

Già vicedirettore de «Il Giorno» e corrispondente da Parigi dove ha vissuto quindici anni, Ronfani è un critico teatrale di specchiata militanza.

Al centro del dibattito che impegnava le proprie migliori energie nella ricostruzione culturale del Paese uscito dalla guerra, Ronfani ha sostenuto e documentato con passione e intelligenza critica la nascita dell'avventura del Piccolo di Giorgio Strehler e Paolo Grassi a Milano, la sua città e ha militato in prima persona attraverso i suoi interventi sulla stampa nazio-

nale i principali eventi teatrali che hanno segnato le tappe più significative della storia del teatro nel nostro Paese dal dopoguerra ad oggi.

La passione etica e civile sempre lo hanno accompagnato. È anche stato fra l'altro presidente della Associazione critici teatrali negli anni Novanta in Italia, provando a dare un più largo respiro alla categoria oramai soppiantata dai media italiani, almeno quelli cartacei e dunque dall'imperversare degli spazi televisivi sulla stampa a discapito degli spazi di riflessione critica su teatro, cinema e altre arti, cosa che ha decretato la morte della Terza pagina. La grande esperienza nel campo dello spettacolo e la notorietà della sua firma, lo hanno condotto alla creazione nel 1988 della rivista di teatro «Hystrio», attualmente una delle principali pubblicazioni editoriali di settore in Italia.

Per il prestigio e l'autorevolezza, per essere un testimone storico d'eccellenza delle esperienze sia come luoghi teatrali che come risorse umane e come capacità di ideazione e creazione artistica e culturale in Italia e in Europa, Ugo Ronfani è un testimone di rara coerenza per fornire uno sguardo d'insieme della storia della creazione artistica degli artisti che hanno segnato le tappe storiche de la Città del Teatro.

\*\*\*

È Alessandro Garzella in qualità di direttore artistico da due generazioni, dalla primogenitura artistica degli anni '68-'69, insieme anima, mente e motore propulsivo di una esperienza d'arte lunga quarant'anni, a siglare il secondo intervento dedicato al Modello artistico.

Il timone della direzione della Città del Teatro è sempre saldo nelle sue mani nel corso dei diversi passaggi che hanno portato all'attuale configurazione giuridica del processo di insediamento territoriale. La coerenza del percorso intellettuale e artistico, la passione etica e civile, l'impegno assiduo verso una meta che non è mera utopia ma possibile ricerca di un "migliore dei mondi possibile", sono da Garzella stesso illustrate nel suo intervento che è insieme manifesto di poetica di teatro d'arte civile, riflessione e autorappresentazione allo specchio sul percorso che affonda le radici nel passato ma con l'occhio e lo sguardo ben proiettati sul futuro.

**CITTÀ DEL TEATRO DI CASCINA:  
LA MAIEUTICA DELL'ASCOLTO  
NEL TEATRO DEL TEMPO PRESENTE  
di Ugo Ronfani**

Considero non inutile, a correggere il rischio dell'autoreferenzialità, aggiungere alle testimonianze dirette di chi ha dato corpo e sostanza ad un progetto ormai più che ventennale come quello della Città del Teatro di Cascina, anche riflessioni e giudizi esterni, come previsto per questo volume. Che, in un periodo in cui troppo poco si parla della rifondazione dalla società teatrale, rende conto, in qualche modo storicizzandola, di un'impresa che non è esagerato definire pionieristica. E che si tratti – come si ricava dalla lettura del volume – di un già ampio consuntivo aperto a prospettive e sviluppi futuri non fa che rendere più preziosa, nella sua unicità, l'esperienza di Cascina che adesso – ed era tempo – esce dal ristretto ambito del suo territorio per proporsi come un nuovo modello della comunicazione teatrale.

Pare a me che la Città del Teatro di Cascina abbia impostato in tutti questi anni un vero e proprio "discorso del metodo" sul fare teatro per e nella società. Rovesciando – direi – i termini del problema: non più imponendo a chi partecipa alla cerimonia teatrale modelli di pensiero e di comportamento definiti e dominanti, come per troppo tempo è stato, ma attingendo dal corpo sociale, senza irrigidimenti dogmatici, la sostanza del pensare e del fare, gli stimoli cognitivi e le emozioni della catarsi. Sembra – detto così – di dare importanza esorbitante al ventennale lavoro dei "pionieri" di Cascina; e invece si rifletta sull'approccio affatto nuovo con cui, in un territorio in cui l'attività teatrale oscillava fra il teatro di tradizione del Verdi di Pisa e un certo elitarismo della drammaturgia d'avanguardia di Pontedera, una volta ottenuto dalla Provvidenza, nelle vesti di un sindaco illuminato,

di trasformare in un centro dello spettacolo una fabbrica dismessa altrimenti condannata a diventare un supermercato in più, il manipolo di questi “pionieri” ha affrontato risoluto, fra l’indifferenza e l’ostilità di non pochi, l’intendimento di opporre al diffuso, orwelliano appiattimento massmediologico il salutare reagente di un nuovo immaginario contemporaneo.

Erano nati – ricorda Alessandro Garzella, leader del gruppo storico della Città del Teatro – dal ceppo del teatro popolare di strada che fino agli anni Ottanta, senz’altro statuto se non quello della sua natura libertaria, estraneo al manierismo ripetitivo dei vecchi precetti, ambiva attingere dai nuovi ceti sociali le suggestioni e i contenuti del discorso teatrale. Veniva così recuperato, come un insieme di urgenze espressive, lo spirito delle origini della Commedia dell’Arte; il pubblico si manifestava con la richiesta di venire interpretato nelle domande e nelle risposte del suo essere corpo attivo nella società e da oggetto di canoni drammaturgici prestabiliti diventava soggetto di una cultura attiva del teatro. Nella sua forma più autentica, e a prescindere dalla retorica delle ideologie costituite, il teatro popolare (ri)nasceva in tal modo con una sua carica di autenticità che – sia pure negata o trascurata dagli apparati istituzionali – circolava come sangue nuovo nel corpo del vecchio teatro. Le spinte rigenerative, non ancora bloccate nella loro burocratizzazione, dei Centres Dramatiques Regionaux in Francia e dei Teatri Stabili in Italia, dei modelli originari del Théâtre Nationale Populaire di Vilar e del Piccolo di Milano, delle nuove strutture dei teatri pubblici nella Germania Federale, dell’Off teatrale, vivaio di nuove drammaturgie, di Londra e di altre capitali europee, dei Festival innovativi come quelli di Avignone o di Nancy, delle ricognizioni nei “deserti teatrali” come quella di De Berardinis nel Sud italiano sono nate tutte, a vario titolo, dal generale fenomeno di uno statuto democratico acquisito dal teatro nel dopoguerra. Fu, nel suo insieme, un’ampia spinta ascensionale che veniva dagli esclusi, lo storico superamento del teatro come appannaggio di una cultura elitaria.

Questa coscienza che il teatro, per ritrovare il suo rigoglio, doveva affondare le radici nell’*humus* delle sue origini popolari, senza vincoli di forma o pregiudiziali ideologiche, animò fin dall’inizio (e fu, prima di tutto, un fatto generazionale) i promotori della Città del Teatro. La concessione, sperimentale, degli oltre cinquemila metri quadrati della fabbrica dismessa attivò gli entusiasmi, si ricavarono via via dal complesso tre sale di varie dimensioni in grado di rispondere alle attese di una popolazione di 40 mila abitanti, si articolavano le varie attività in un centro studi, laboratori per la formazione,

laboratori tecnici, un anfiteatro all’aperto, studi di registrazione audio e video, spazi espositivi e quant’altro rispondeva alla polifunzionalità dell’insieme. Superata negli anni questa fase fondativa, ottenuti dopo le inevitabili attese il riconoscimento a Teatro Stabile di innovazione da parte del ministero per le Attività Culturali e i primi finanziamenti da parte dell’Unione Europea e degli Enti locali, stabiliti collegamenti operativi con realtà teatrali di territorio come a Pontasserchio nel comune di San Giuliano e avviati rapporti didattici di specializzazione nelle arti dello Spettacolo con l’Università di Pisa, la Città del Teatro è andata assumendo via via una propria identità, sia nel fare che nel progettare linee di sviluppo tuttora in corso: e se abbiamo tutti tardato a renderci conto dei contributi per vari aspetti preziosi che dal suo lavoro veniva all’insieme del teatro italiano, le ragioni vanno ascritte sia all’impegno esclusivo nello sperimentare e nel fare che animava i “pionieri” di Cascina, forse così portati a considerare secondaria la diffusione delle proprie idee, sia la purtroppo diffusa indifferenza per quanto di nuovo viene elaborato nella nostra società teatrale. Ma adesso – e questo volume concorre sicuramente ad attestare non superficialmente la realtà di interesse nazionale rappresentata dalla Città del Teatro – si può avere non soltanto un quadro d’insieme delle attività svolte ma anche, ed è quanto più conta, il coerente disegno delle idee che hanno supportato queste attività.

Colpisce subito, a consuntivo degli spettacoli in cartellone e dei festival programmati nel tempo, il deliberato proposito di dare spazio, accanto ad alcuni eventi di oggettivo richiamo, a quanto è andato producendo nel ventennio il teatro di sperimentazione e di ricerca, facendo dunque affidamento sulla capacità di un pubblico “nuovo”, poco avvezzo al teatro di tradizione, di accostarsi, accettandole, alle forme più innovative dello spettacolo. Era un rischio calcolato, ad evitare che il pubblico che andava formandosi nel comprensorio di Cascina indulgesse a fruire del teatro del passato. Gli attori e le compagnie che figurano nel nutrito elenco delle ospitalità disegnano, nell’insieme, una mappa davvero ampia del nuovo teatro. Troviamo i nomi di Moscato e di Martone, di Delbono e di Paolo Rossi, della Curino e di Paolini, della Costa e di Emma Dante, della Maglietta e di Remondi e Caporossi. Si sono esibiti per la Città del Teatro attori la cui fama s’affida all’impegno culturale e civile come Fo, la Pozzi, la Piccolo, la Fabbri o la Guarnieri e compagnie alla punta della libera ricerca come quelle di Scaldati, Barberio Corsetti, Quelli di Grock, la Raffaello Sanzio. Chi terrà conto della carica innovativa degli spettacoli ospitati negli anni dalla Città del Teatro – e di cui il volume dà conto – sicuramente apprez-

zerà. È come se, in un certo senso, i responsabili della Città del Teatro avessero inteso fare preventivamente tabula rasa di imbarazzanti e superflui aspetti del teatro del passato, per alimentare invece nel loro pubblico la coscienza del nuovo. Di questa ricerca del nuovo abbiamo avuto momenti di notevole rilevanza, come ad esempio il progetto di far conoscere meglio il teatro espressionista e surreale, di eversive anticipazioni e dalle radici mediterranee, del siciliano Beniamino Joppolo.

Credo anzi si possa affermare che il progetto di ricerca e di produzione ideato intorno a Joppolo da Antonio Alveario e Alessandro Garzella, con la consulenza di Anna Barsotti, sia stato il punto di non ritorno nel determinare una svolta radicale nel lavoro della Città del Teatro. Joppolo non è stato e non poteva essere profeta in patria nel contesto di un teatro italiano che dopo la guerra, non senza fatica, si liberava dalle pastoie ottocentesche, matabolizzava la lezione pirandelliana e s'affacciava alla regia critica. Ma l'*abumanesimo* di Joppolo trovò, grazie al sodalizio con il francese Jacques Audibert, accoglienza presso le avanguardie d'Oltralpe: fu la Francia a far conoscere nel dopoguerra un testo dirompente contro il potere come *I carabinieri* che poi circolò nei paesi tedeschi, fu portato al Festival di Spoleto da Rossellini e divenne un film con Luc Godard. E prima ancora, nel '43, non fu per caso che un giovane Strehler alle prime armi curò alla Casa Littoria di Novara la regia (cui chi scrive queste note ebbe la ventura di assistere) di un atto unico di Joppolo, *Il cammino*: sulle rovine della guerra il nuovo teatro già preparava le avanguardie postbelliche. Riprendere il discorso su Joppolo fu per la Città del Teatro di Cascina rivendicare l'originalità, evidenziare i segni inconfondibili di un'avanguardia mediterranea, proporre che l'autore siciliano non fosse ingiustamente dimenticato in un panorama teatrale allora dominato dal teatro delle idee di Sartre e dall'assurdo di Ionesco, Beckett, Pinter. Per fare della sua scrittura scenica in bilico fra l'onirico e il visionario – ha scritto Garzella – “uno strumento sovversivo generatore di libertà e conoscenza”.

Dove la novità progettuale della Città del Teatro si è meglio manifestata è stato nella produzione in proprio di eventi teatrali. Che è cominciata, con giudiziosa gradualità, nel settore degli spettatori più giovani. Non la produzione di un teatro “per ragazzi” elaborato verticisticamente dagli adulti, con intendimenti educativi e didattici tanto volenterosi quanto in fin dei conti inefficaci, ma avviando *ab imo* quello che sarebbe diventato – come si è detto – un “discorso del metodo” che non è inesatto definire come una fondamentale, costante attenzione all'ascolto. Di un metodo

maieutico, ancora assai poco praticato, si è trattato: riconoscere ai ragazzi il diritto di inventare, senza soverchianti interferenze normative, un proprio modo di esprimersi attraverso la comunicazione teatrale, applicando anche in questo campo la pedagogia della partecipazione attiva, anzi creativa da parte del soggetto. Una sollecitazione a “rappresentarsi” non più tramite i consueti simulacri della finzione teatrale, ma in presa diretta con il proprio essere e il proprio sentire, nella lingua e con i gesti della personale realtà esistenziale. Fin da quelle prime sperimentazioni nell'ambito dei giovanissimi, questa volontà di muovere dall'urgenza di esprimersi, di tramutare in soggetto l'oggetto del discorso teatrale, ha enunciato un metodo applicabile anche al pubblico adulto: viene in mente l'anticipazione utopica di Marguerite Duras che nel clima acceso del Maggio '68 si era provata, in Francia, a costruire il nuovo teatro (ma non era l'originario procedere della Commedia dell'Arte?) partendo, sulla scena, da stati emotivi e canovacci per poi costruire la *pièce* insieme agli attori e ai tecnici.

Questo metodo – abbiamo detto – maieutico, basato sul dovere di attingere contenuti e forme espressive del fare teatro “ascoltando” lo spettatore fruitore, così invitato ad una sorta di autorappresentazione delle proprie idee e delle proprie emozioni, si è manifestato nel concreto in un capovolgimento quanto mai fertile, perseguito con convinto impegno, del processo della creazione teatrale: che nella sua finale elaborazione tornava a un destinatario – il pubblico che l'aveva sollecitato – nelle forme di una partecipazione attiva, per ciò stesso consustanziale ai risultati. I testi “nati sul campo” e pubblicati a cura della Fondazione documentano questo lavoro appunto metodico, e *in progress*, compiuto via via dagli addetti: ed è d'obbligo ricordare fra gli altri, nelle varie fasi della iniziale raccolta dei materiali, della loro elaborazione testuale, della messa in scena e della interpretazione, nonché della loro verifica presso i ragazzi e gli insegnanti, i nomi di Alessandro Garzella, Donatella Diamanti, Letizia Pardi, Fabrizio Cassanelli e degli attori che hanno dato voce ai tropismi emersi nelle fasi ricognitive dell'ascolto. Un testo come *Non siamo mica quelli della via Paal* muove da un classico dell'infanzia, ripercorso come mediatore di slanci, emozioni e speranze dei ragazzi, per dare corpo alle loro problematiche attuali. “Caino e Abele nell'isola della guerra” attinge all'immaginario fiabesco per proporre un ideale pacifismo che è andato intrecciandosi, in un lavoro a posteriori con insegnanti e alunni, ai principi di Amnesty International. *Mondo Cane (Grazie Snoopy)* tenta una fusione fra i due linguaggi del fumetto e del teatro, inedito esperimento che utilizza la rappresentazione dei *comics* con cui il bam-

bino usa rappresentare figurativamente il suo mondo: per stimolare l'amore per gli animali e far conoscere gli obiettivi della Lega anti vivisezione. Un altro spettacolo come *Difficile come un bambino*, che ha al centro l'esigenza di vigilare sullo sviluppo psicofisico dell'infanzia, intende mostrare, fra le distrazioni degli adulti che lo vogliono omologato e consenziente, la complessità della originaria creatività infantile, concludendo in prospettiva rovesciata che sono invece gli adulti ad essere "confusi e difficili". Nell'intrigante *Le bugie di Anna e Chiara* si dà conto invece al femminile, sui toni di un comicità in grottesco, delle quotidiane, innocue menzogne di cui è fatto il lessico familiare fra una madre e una figlia. Ed ecco ancora in *Solitari in branco* la tematica, su cui si è cominciato a riflettere non più in termini patologici o punitivi, del disagio esistenziale degli adolescenti, come desunto non dai giudizi precostituiti degli adulti ma dai ragazzi problematicamente impegnati a cercare un senso alla loro vita; ecco con *Diario segreto*, nell'intreccio di due personaggi, un ragazzo e una ragazza, le pulsioni della crescita attraverso le emozioni, i desideri, le attese e i sogni dell'adolescenza come sono scoperti e confessati nel diario come rifugio, confidente specchio nel quale cercarsi e trovarsi. Ecco, in *Sette note in fuga*, un altro ardito esperimento educativo che, muovendo da quel linguaggio universale del gioco che è proprio dell'infanzia, affida a due danzatrici il compito di costruire iconicamente (come si suppone faccia il bambino) il mondo dei suoni.

Dalla stessa linea di partenza – un metodo maieutico che, come abbiamo cercato di dire, muove dall'intenzione di rispondere ai bisogni di espressione dello spettatore del tempo presente – è proseguito il lavoro del gruppo di Cascina riservato al pubblico adulto. E così, alla fine del 2003, con *Bestemiando preghiere* – definito "un'azione di poesia e di rivolta costruita con materiali, immagini e corpi ispirati alla vita e alla morte di un poeta" – Alessandro Garzella e i suoi collaboratori, sul filo della tensione emozionale per la scomparsa di Pasolini (il quale, affermando di "amare la vita ferocemente, disperatamente", aveva presagito la propria fine) hanno immaginato una "liturgia teatrale fra il sacro e il profano" che – si leggeva nelle note a margine sullo spettacolo – ambiva fare del regista "una forza ispiratrice ed aggregante" e dell'attore "uno sciamano", come nel teatro di Leo De Bernardinis.

Shakespeare, invece, si è prestato a più di una ricerca di espressione scenica a partire dai suoi drammi più noti. Con *Crazy Shakespeare* tre fra i suoi testi più noti, *Lear*, *Giulietta e Romeo* e *Otello*, sono serviti ad animare un laboratorio con persone affette da disturbi mentali condotto insieme all'Unità operativa psichiatrica di San Frediano a Settimo, badando a tra-

sformare per quanto possibile le grandi passioni scespiriane in tropismi esistenziali. In *Fool Lear*, invece, Ciro Lenti e l'infaticabile Garzella si sono liberamente ispirati a Shakespeare per allestire una favola scenica e musicale dove la vicenda del vecchio sovrano spossato dalle figlie ingrato è riproposta fra ritmo e musica, ballo e canto, "come un gioco generazionale tra generosità ed egoismo", dove la Storia è riconducibile alla storia di ogni uomo esposto alle tempeste della vita.

Si è già detto che nelle fasi iniziali il lavoro della Città del Teatro ha dovuto fare i conti con il corpo opaco di una cultura teatrale che, dopo i propositi di rifondazione del dopoguerra, aveva affievolito i suoi slanci di rinnovamento, e nell'ultimo quarto del Novecento tendeva a vivere di rendita sul passato o ad immobilizzarsi nella gestione dell'esistente. È così capitato che oggi, un po' tutti, nell'abbracciare nel suo insieme la ventennale attività del gruppo di Cascina, siamo indotti a riconoscere finalmente, della sua avventurosa esperienza, tutta la sua importanza. E a compiacerci perché, oltre a presentare un'unità e una coerenza progettuali di rilievo, maturata non come troppo spesso accade con l'applicazione di modelli estranei alla naturale specificità del teatro, questo lungo periodo di attività è stata sorretta da un'attenzione costante, assidua, alle richieste del territorio che abbiamo cercato di puntualizzare, e che è il modo più autentico per dare connotazioni di autenticità e di necessità allo specifico teatrale.

I risultati raggiunti, la credibilità acquisita con il tempo nei settori meno pigri della nostra società teatrale e i riconoscimenti alla fine pervenuti dalle istituzioni, Unione europea compresa, ci rassicurano che sta per cominciare, per la Città del Teatro, una nuova fase di attività i cui progetti e i cui obiettivi, in armonia con le consolidate linee di sviluppo, danno affidamento di appartenere alla sfera del possibile e del concreto. La Città del Teatro di Cascina – si vuol dire – ha costruito il suo zoccolo duro non con astratte elucubrazioni teoriche ma con gli operosi venti anni della sua storia. E coi vincoli di intesa e di condivisione che sono andati formandosi fra promotori, nuovi adepti, educatori, sociologi dello spettacolo e un pubblico di territorio che – si ribadisce – ha avuto in sorte di diventare soggetto attivo nell'elaborazione di un teatro che appartiene, come sempre dovrebbe essere, alla sua umana coscienza.

Resta ancora lunga la strada da percorrere per dare voce e spazio allo spettatore – persona (perché – ce ne siamo accorti? – il lavoro compiuto a Cascina ha sempre avuto una matrice personalistica). Ma è indubitatamente questa la strada giusta per restituire alla cerimonia teatrale ("alla festa teatrale",

diceva Jean Vilar) tutta la sua rigenerante potenzialità. Dopo l'impegno umanistico che aveva animato sul sorgere, nel nostro Paese, il teatro pubblico (il quale ha oggi forse il dovere di non cedere alla tentazione di una involuzione burocratica), l'impegno di dedicarsi prima di tutto, nel mutato contesto sociale e culturale che stiamo vivendo, all'ascolto dell'uomo che sulla scena ha sempre cercato di manifestare attese, speranze e desideri del suo essere più profondo, non può che rassicurarci sul futuro del teatro. Ci conforta perciò constatare che i responsabili della Città del Teatro testimoniano, nelle pagine di questo volume, della loro volontà di proseguire sulla strada intrapresa, prospettando nuove linee progettuali che tengono conto, ampliandole, delle esperienze fondative dei loro primi vent'anni.

Gli ampliamenti delle strutture in corso, o annunciati, favoriranno sicuramente l'approfondimento del lavoro di ascolto, di rappresentazione e di comunicazione che è stato e deve restare il tratto originale più prezioso della Città del Teatro. Il potenziamento degli strumenti tecnici, dai laboratori agli studi di registrazione, favorirà – lo speriamo – una più robusta comunicazione delle iniziative, che abbia ragione delle colpevoli distrazioni di un teatro addormentato sulle proprie abitudini. Sarà più articolata – anche questo speriamo – l'informazione sulle attività del gruppo attraverso l'allargamento degli spazi espositivi, mentre l'attivazione del Centro studi potrà dare forma sistematica alle esperienze via via elaborate. Ma è – pensiamo – dal coordinamento dei rapporti fra il Centro studi e l'Università di Pisa, che disporrà di quattro atelier destinati alla didattica per il biennio del corso di specializzazione, che si otterrà l'elaborazione di materiali destinati a meglio definire la natura, oggi in nuce, di "politecnico delle Arti dello Spettacolo" di Cascina.

La foresteria, in via di completamento, se adeguatamente utilizzata sarà l'occasione per infittire la presenza e gli scambi di quanti siano interessati ad approfondire, nelle fasi della creazione e della produzione di spettacoli, il metodo maieutico già sperimentato. Pensiamo, per analogia, a quanto si è verificato a Villeneuve-les-Avignons, che ha ospitato ed ospita drammaturghi, musicisti, registi, scenografi disposti a lavorare per adeguati periodi, in collegialità di intenti, nel clima stimolante del Festival avignonesse. Contribuendo – ci risulta – a dare concreto sviluppo alla multimedialità dei progetti, in direzione di un Teatro Totale rispondente ai tempi. Oltre a favorire il confronto e la circolazione delle idee e delle metodiche, intensificare i rapporti con il nucleo operante a Cascina potrà contribuire – pensiamo – alla presa di coscienza di obiettivi di concreta adesione alle "realità" epocali da

parte dell'insieme del teatro italiano: il "nuovo sangue" – abbiamo detto – di cui ha bisogno. Si tratterà di coinvolgere, in particolare, educatori e sociologi, che finora hanno parlato della cerimonia teatrale nella sua astratta liturgia, e che invece possono e debbono essere associati nella scoperta dei nuovi contenuti e dei nuovi linguaggi. Ed è qui evidente – discorso di non secondaria importanza – che in tal modo, innovando nella ricerca della peculiarità dei nuovi contenuti e dei nuovi linguaggi, sarà favorito quel processo di integrazione multiculturale e multietnica dal quale dipenderà in tanta parte la futura armonica convivenza fra popolazioni autoctone e flussi immigratori. Non è inoltre indulgere in un eccessivo ottimismo sperare che lo studio, oggi ineludibile in regime di multimedialità, delle interconnessioni fra i vari linguaggi possa conferire al teatro, riaccostato alle "realità" del tempo presente, un ruolo positivamente attivo nell'aiutare il mezzo televisivo ad uscire dalla popperiana infanzia delle origini. I progetti finora realizzati a Cascina per il pubblico giovane, più influenzabile da una televisione "cattiva maestra", hanno avviato in questa direzione, nel campo dell'educazione, un processo di riflessione autocritica che auspichiamo continui anche con la produzione teatrale per un pubblico adulto. Non va dimenticato, in proposito, che il confortevole aumento degli spettatori che in questa congiuntura si è accostato al teatro è senza alcun dubbio la conseguenza della inadeguatezza qualitativa del mezzo televisivo, che favorisce la scoperta delle prerogative dello spettacolo dal vivo.

È in questo ambito, delle virtù catartiche del teatro rispetto alle altre arti dello spettacolo, che è anche augurabile lo sviluppo delle attività della fondazione di Cascina nelle tre direzioni, ben presenti nei progetti: il trasferimento sulla scena dei programmi scolastici, che potrebbe avere effetti sicuramente positivi animandoli con il lievito della pedagogia attiva; l'attenzione ai disabili e ai malati di mente e una drammaturgia per le carceri che vuole esprimersi travalicando il cosiddetto "muro dei giusti".

Troviamo in metafora, per concludere, il senso e la necessità del lavoro svolto dalla Città del Teatro nel testo, risalente al 2003, *Difficile come un bambino*: dove la scena rappresenta una sorta di cantiere con assi di legno, mattoni di legno, vari oggetti di legno e dove i due attori si sfidano a "costruire il teatro" come se le parole e i gesti fossero i materiali di un lavoro di falegnameria. Metafora, nella sua concretezza, del discorso su una "maieutica dell'ascolto" cui abbiamo cercato di partecipare e che riafferma finalmente la centralità dello spettatore.

*Difficile come fare teatro.* Ma necessario.

## I MESSAGGERI DEL TEMPO di Alessandro Garzella

Il Caso – e non un caso – ha fatto nascere il nostro teatro in una fabbrica smessa.

Per quella generazione di artisti che ha combattuto (e in gran parte perso) le battaglie culturali svolte tra il vecchio e il nuovo millennio, l'arte è un atto spirituale di natura politica, un paradosso esistenziale e sociale, una sorta di errore genetico provocato da un provvidenziale corto circuito tra gioia e dolore, tra realtà e mistero, tra immaginazione e lavoro.

«La Città del Teatro e dell'immaginario contemporaneo», venuta al mondo per risarcire gli esclusi e castigare i parrucconi (in gran rispolvero di questi tempi), appartiene a quelle esperienze culturali di identità eversiva che, ascoltando le emergenze sociali dei territori e coinvolgendo le istituzioni, hanno provato a congiungere la ricerca artistica alla vita.

Con la testa piena di valori e le mani sporche di sogni pensavamo che la nostra diversità fosse un inesauribile cantiere di poesia e rivolta: fantasticavamo su comunità di persone e gruppi d'artisti destinati a incontrarsi e scontrarsi, mischiandosi gli uni agli altri fin quasi a perdere l'origine dei rispettivi bisogni. Quelli del conformismo, dell'opulenza, del consenso, del consumo contrapposti a quelli della grazia, delle fantasie dei matti, della bellezza dei bambini, della diversità culturali tra razze e popoli, delle inquietudini dei tossici, del perdersi tra le domande sui misteri universali.

Sognavamo artisti e territori che volevano unire Gramsci e De Chirico in una traiettoria sola.

Questa, in estrema sintesi, l'origine della nostra storia.

Anche nel pezzo d'utopia che ha generato la realtà di un teatro d'arte civile, tra il santuario e la fortezza, che ancora oggi prova a resistere alle intemperie della volgarità.

### *Teatro d'arte civile*

Ho sempre pensato al teatro come a un cantiere di linguaggi, un luogo antagonista, un crocevia tra virtualità e presenza, un posto in cui si pongono domande scomode sulla trasformazione delle idee e le forme.

Il punto d'incontro per un appuntamento che fa richieste a cui non si risponde. Un luogo di preghiere blasfeme, di goffaggini, di smarrimenti nei respiri. Un luogo in cui tutta l'inadeguatezza umana al suo presente possa vibrare di emozioni. Un luogo che imbarazza e, a volte, lascia omerosi. Un luogo contro. Specie al potere e agli intellettuali, sempre più asseragliati nei palazzotti dei potenti. Un luogo altro. In bilico tra il rito e la rappresentazione. Un luogo che include l'invisibilità dell'estromesso e scarta l'ovvietà dell'evidenza sostanziale.

Ricordo un'immagine dell'entroterra siciliana alla fine degli anni novanta: assieme a Luca Fagioli e Paolo Migone stavamo andando a Buccheri per svolgere un laboratorio teatrale e alcuni spettacoli per conto dell'ETI. Proprio in mezzo alle zagare e all'esplosione primaverile della campagna più isolata e dolce scorgemmo, in un viottolo, un contadino in groppa a un mulo che, usando uno dei primi cellulari, comunicava con chissà quale parte del mondo. Mi venne in mente Lévi-Strauss e il suo racconto di quando, andando a lavorare nella sala americana della New York Public Library, sotto le arcate neoclassiche e fra pareti rivestite di vecchio rovere, trovò al suo fianco un indiano col capo coronato di penne che prendeva appunti con una stilografica della Parker.

Anche lui, più che dei grattacieli americani o delle zagare siciliane, era colpito dal continuo contatto di tante differenze, senza che fosse chiaro quale diversità, tra le molte figure in movimento costante, rappresentasse una testimonianza significativa.

In tutto ciò l'escluso dalla scala sociale è quasi un estraneo all'universo dai valori, un essere avulso alle funzioni primarie del consumo.

Costretto a prodursi come natura, come pure bisogno esistenziale, rappresenta una presenza tanto concreta quanto irreali, un soggetto senza mondo, un individuo alieno.

L'escluso è la forma più elitaria e clandestina dell'esistenza.

Indisponibile al principio di prestazione la sua attività è gioco. Il gioco è un'intrusione sempre più inutile per una realtà estranea al piacere di vivere, di possedersi, di star bene; esso contrasta le leggi dell'economia che fanno della vita una merce.

Merce è la politica, l'etica, il lavoro. Merce è l'infanzia, la scuola, un'emozione, il primo amore.

Merce è l'utilità della cosa più inutile del mondo: il teatro, figlio mitico nato da un amore illegittimo tra bellezza e follia. Messaggero di uno spazio tempo diverso, sconfinato, che riduce l'intervallo tra luce e ombra, tra pieno e vuoto, tra moto e stasi.

Il teatro degli esclusi ha l'obbligo di assumersi una doppia responsabilità: farsi carico di un compito etico, che comincia dal pretendere l'abbandono del pietismo e dell'ovvietà, e un ancor più grande dovere artistico, riferito allo stile e alla cifra formale.

La diversità è un segno sostanziale che implica rimandi simbolici precisi, specie nelle forme che assume la sua rappresentazione.

Gli esclusi, messaggeri di un tempo universale, all'apparenza usano lingue misteriose. Araldi di segni che contengono le conoscenze del domani nelle loro forme è racchiusa la metafisica, l'idea del cambiamento, l'effigie del tempo arcaico e ultramoderno che trascorre e si rinnova. Che da precario si fa infinito, ciclico, eterno.

La scomparsa di un'evidenza simbolica, ovvero dei significati mitici che intercorrono tra i segni di comunicazione, è una mancanza che scolora la nostra epoca luccicante.

Tra le armonie/disarmonie dell'universo nulla si crea oltre la mutazione.

Questo è il motivo per cui gli esclusi dalla conformità sociale, messaggeri del tempo della trasformazione, sono i principali compagni di cammino degli artisti.

Spesso assumono sembianze particolari: matti, bambini, straccioni, stranieri, ma anche bellissime fanciulle o semplici cristi nascosti in apparenze strane.

Gli artisti, artigiani di mestieri sacri che leggevano le strade tra le stelle, attraverso i loro sguardi esplorano la confusione dei nostri tempi cercando di non smarrirsi nelle vertigini della mutazione: nella alterazione delle loro forme si nasconde l'enigma di tutto ciò che perennemente si trasforma e si rinnova, variando i profili del mondo e della specie.

Nei loro occhi è scritta la saggezza inconsueta dei diversi.

Nei loro occhi è scritta la funzione dei riti e l'utopia.

Nei loro occhi è scritta la possibilità che il futuro sia migliore.

### *Il pentolone della mia ricerca*

Senza teatro si perde densità, si spreca la nostra bellezza, si consumano vanamente le proporzioni del senso, si disperdono le coordinate delle migliori intuizioni.

Certi artisti dovrebbero smetterla con la ricerca estetica, peraltro sempre più astrusa e brutta, ponendosi qualche domanda etica.

Magari cercando di trasmettere senso e stile della propria follia.

Il mio incontro con la follia è nato da esigenze pratiche, molto lontane da qualsiasi presunzione artistica, da qualunque intento riabilitativo o da presupposti filantropico pietisti.

Tuttavia considero questa esperienza una tra le occasioni più straordinarie che la vita mi ha offerto.

Non sono un teorico della mente e non voglio addentrarmi in tematiche complesse che non conosco.

Sono un artigiano del teatro che, da sempre, ha l'ossessione di giocare coi canoni dell'arte, pensando che nella nostra epoca la polarizzazione dei saperi abbia mischiato normalità e difforme.

Senza coinvolgere Jung o Freud ho intuito che molte pratiche di lavoro, tra analisi clinica e creazione artistica, sono confinanti: resistenze, difese, ripetizioni, transfert e libere associazioni di mondi interni che in teatro, non stando distesi su un lettino, agiscono carnalmente nello spazio, nella gratuità espressiva di un gioco drammatico.

Queste possibilità vengono frequentate in rituali ripetitivi, che da anni definiscono la nostra dimensione di "laboratorio teatrale".

Attraverso l'induzione immaginativa di stati alterati di coscienza, ovviamente già abbondantemente presenti nei malati mentali, si può agevolmente fruire di ciò che necessità al teatro: l'imprevedibilità del Caso che si rivela a noi stessi mentre ci agisce nell'inconsapevolezza del atto teatrale.

In questa esperienza ho intravisto, se non proprio appreso, modi che lasciano fruire i sintomi psicotici di tutti noi con una lievità e crudezza che talvolta possono ricordare l'arte.

L'apparente crudeltà di questa pratica artistica è associabile ai principi generali dell'omeopatia: assumere dosi infinitesimali di un veleno, simile a ciò che comunemente definiamo malattia, dinamizzarne l'energia attraverso una centrifugazione del composto e lasciare che alcune molecole essenziali si aggregino tra loro in altro modo.

Questa esperienza ci ha fatto intuire alcune pratiche alchemiche, modalità

di spostamento tra mondi, di mutazione tra ruoli, di contagio di mali, controllando accuratamente, attraverso un terzo occhio di vigilanza percettiva che deve sempre essere ben acceso, la positività etico/estetica dei risultati raggiunti.

Giocando con il dramma, attraverso la finzione, l'invenzione e l'inganno, si possono indurre doppiezze e mutamenti provvisori che, nella fragilità dello spazio tempo teatrale, talvolta lasciano perfino percepire la possibilità di dare corpo a para esistenze semi reali.

Il fascino e l'esilità di questa comunanza tra fisiopatologia e arte sta nella precarietà dell'atto creativo, nella instabilità del risultato espressivo.

Sta di fatto però che, nella nostra esperienza, la parola sintomo, sebbene avesse in primo luogo un significato extra artistico, oggi è una pratica sperimentale la cui valenza va oltre il training e l'attività di formazione, prefigurando un sistema di ricerca riproducibile.

La relazione tra gli attori e le persone sofferenti di psicosi – in quella strana modalità dell'improvvisazione a cui abbiamo messo il nome di “*gioco del sintomo*” – è molto simile al legame che intercorre tra i bambini che si fanno il verso.

In quel reciproco sfottersi c'è uno sdoppiarsi per scacciare il demonio della differenza, affermando, con il ricalco dell'uno sull'altro, la simultaneità di quegli istinti che talvolta invadono la mente di tutti noi, fino a sovrapporre i contorni di normalità e follia.

Questo gioco da matti ai veri matti (solo alcuni: quelli a cui il teatro non fa male) può donare una sorta di diritto di cittadinanza ai fantasmi della propria follia ed agli attori può offrire una palestra d'autenticità inquietante: la ritualizzazione delle sostanze vagamente dionisiache che la pazzia diffonde, suscitando spaesamenti, curiosità e stupori che nessun teatro riuscirà mai a “recitare” così.

Attori e non attori, nella dolce brutalità che si assapora quando non si capisce più se ciò che accade è verità o finzione, rendono sempre più esplicite (anche a se stessi) le psicosi della propria esistenza, svelando realmente come ad ogni gioia corrisponda un dolore e viceversa. E come in tutti noi vi sia la stessa beffa del destino che deforma le nostre identità fino a renderci sconosciuti gli uni agli altri. Pur avendo tutti un corpo fatto con le stesse essenze, le medesime voglie e le stesse paure.

Questo modo di giocare con le patologie è per noi la maniera che dà senso e forma a una nostra idea di teatro.

Un modo in cui, nello spazio malato della scena, persone e attori possono

fare come se la tragedia avesse un piccolo spazio per la farsa o la commedia potesse ridere storto, magari supponendo vibrazioni forti e vive. Un teatro d'arte civile che cerca di produrre cultura e creatività.

*Resistere, resistere, resistere.*

L'arte è una minaccia all'uniformità: genera bellezza, coesione sociale, coscienza critica, ricerca di una felicità ambientale.

Cultura e arte sono lemmi scomparsi dal linguaggio della politica, sempre più indulgente ai potentati immorali della volgarità.

Oggi si riaffaccia l'Italietta del Ministero del turismo e della cultura, quella dei premi letterari ai bacucchi, dei riconoscimenti innocui, del buonismo amatoriale, dell'ingerenza bancaria su ciò che ha diritto di cittadinanza.

Il teatro d'arte è sotto attacco per la sua natura antagonista al mercato: l'arte è ancora oggi quel nemico etico estetico che fece dire al ministro nazista Joseph Goebbels “Quando sento parlare di cultura metto mano alla pistola”.

Resistere, resistere, resistere.

Molti critici, specie quelli d'avanguardia (notoriamente assoldati al nulla), in buona compagnia con i peggiori assessori (assatanati dalla voglia di fare i direttori artistici dei minculpop locali) stanno attaccando furiosamente la stabilità teatrale, buttando a piene mani bambino e acqua sporca (come costume italico insegna).

Riferendosi a quella ventina di parrucconi che si sono barricati negli stabili pubblici e che continuano a rincuocere gli avanzi del peggior teatro, critici ed assessori, in nome di una liberazione dalla tirannide degli artisti, cercano di intromettere un'ingerenza personale sui progetti.

Questa storia assomiglia vagamente all'intrusione della politica sulla giustizia.

Assessori e critici, sinistramente a braccetto, agognano una sorta di immunità culturale.

Cioè il permesso di mirare, come meglio credono, al cervello di noi tutti. I primi per appoggiare i figliocci, i secondi per ridurre a consenso personale le poche risorse racimolate in bilancio.

Questa azione, che caratterizzerà il dibattito sui teatri nei prossimi anni, cercherà di cancellare quel lavoro che, tra chiari e scuri, molti teatri, sul

solco di Paolo Grassi e Jacques Copeau, hanno radicato alle comunità territoriali, riuscendo a garantire qualità culturale e resistenza.

Questi teatri rappresentano dei presidi particolarmente invidiati al potere: essi hanno praticato l'incontro, assicurando agli artisti luoghi di libertà espressiva e a fasce non indifferenti di spettatori qualitativamente esigenti una partecipazione attiva ai processi della creazione.

Nonostante tutte le demagogie sulle necessità di dare spazio all'innovazione solo questi avamposti hanno dato spazio agli artisti più giovani, costruendo sistemi comunicanti il più possibile aperti.

**Capitolo Quarto:  
FORMAZIONE, NUOVE GENERAZIONI  
E RADICAMENTO TERRITORIALE**

Il settore del Teatro Ragazzi è l'esperienza storica su cui si è formata la compagnia di Sipario, il nucleo storico degli artisti dell'attuale Città del Teatro. Non solo, il settore Teatro Ragazzi ha segnato nel 1980 il passaggio dall'amatorialità semiprofessionale al professionismo vero e proprio grazie all'insediamento nel Comune di Cascina che ospita il gruppo in cambio di attività teatrali dedicate ai ragazzi e alle scuole.

Se per un ventennio, dal 1980, la prevalente attività del gruppo storico è stata concentrata sul settore Teatro Ragazzi fino ad essere riconosciuta a livello nazionale come uno dei principali poli di produzione ( e con tutte le attività collegate relative alla formazione degli insegnanti) a tutt'oggi, pur nell'evoluzione delle linee artistiche che hanno aperto da alcuni anni al serale e alle produzioni per un pubblico adulto, il Teatro Ragazzi continua ad essere uno dei campi di ricerca e produzione degli artisti della Città del Teatro.

Il moderno teatro per Ragazzi è nato negli anni Sessanta e si è sviluppato nel decennio successivo. Nasce in Italia in un contesto di rinnovamento pedagogico dove la scuola era intesa non solo come luogo di produzione in stretto rapporto con il cambiamento della società e dei modelli culturali. Si individua nel bambino sia uno spettatore attivo e sensibile che è al di fuori di tutte le rigide convenzioni del teatro ufficiale sia un attore che si esprime liberamente facendo uscire da sé tutte le proprie potenzialità. È la fase dell'animazione teatrale dove nella scuola che cambia il teatro ragazzi si fonde con il teatro per i ragazzi.

A Torino nascono le esperienze di Franco Passatore, Remo Ristagno e Sergio Liberovici. Il teatro ragazzi in Italia esce dalla scuola e diventa autonomo e vede non a caso spesso l'attività di alcuni operatori provenienti dalla ricerca che decidono di rivolgersi esclusivamente ai ragazzi.

Decine di compagnie negli anni Settanta nascono proprio sull'onda della nascita del Teatro Ragazzi. (Marco Baliani, Raffaello Sanzio)

È molto importante quindi segnalare la centralità di questo capitolo in quanto ricostruisce il senso di una identità di una Compagnia, quella di Sipario stregato appunto, ma anche una identità più diffusa che è quella di numerose compagnie anche molto celebrate che proprio dal Teatro ragazzi hanno fatto i loro primi passi nel rinnovamento dei linguaggi e nella ricerca di diversi destinatari.

In questo senso e all'interno di un discorso di continuità, il ruolo di Donatella Diamanti, adesso sceneggiatrice per la televisione e il cinema ma fino al 2005 drammaturga di Sipario fin dallo spettacolo *Non siamo mica quelli della via Paal*, è stato essenziale per lo sviluppo del settore-traino del Teatro Ragazzi così come più in generale rispetto all'evoluzione del progetto artistico. L'apporto della Diamanti è stato anche importato nella fase di passaggio delicato fra la fase di Sipario Teatro Ragazzi e il lancio del periodo che ha inaugurato la stagione del serale. In questo momento di transizione la Diamanti è stata protagonista delle trasformazioni in atto sempre nella sua qualità di drammaturga.

La Diamanti in un percorso storicizzato lungo un ventennio, aveva anche assunto all'interno del Teatro Politeama, il ruolo di dramaturg, funzione poco conosciuta e anomala nell'ambito delle strutture artistiche dell'attuale assetto delle compagnie del Teatro italiano che troviamo in altre realtà teatrali e culturali come quelle tedesche e anglosassoni: una sorta di funzione di supervisione artistica sui progetti culturali e di sviluppo di progetto d'arte.

Il primo intervento del capitolo è incentrato sul contributo in forma di intervista a Giorgio Testa, psicologo, pedagogista e formatore, collaboratore dell'E.T.I. (Ente teatrale italiano).

Nella sua veste di esperto psico-pedagogista, Giorgio Testa è una storica amicizia del nucleo artistico di Sipario.

Gentilmente ha recuperato dal suo fitto archivio i taccuini dei suoi molti seminari tenuti a Cascina con insegnanti e allievi nel corso di vari decenni in cui, su sollecitazione e invito degli artisti di Sipario, ha intrecciato il suo personale percorso di ricerca e le sua competenza con le loro. Dalle sue memorie seminariali Giorgio Testa ha scelto alcuni passi fra i più significativi che abbiamo letto e commentato insieme e che appaiono come una testimonianza di notevole interesse in un volume di documentazione che vuole restituire la verità storica di un percorso nel riconoscimento reciproco intellettuale e metodologico.

Il secondo intervento del capitolo è a cura del Direttore del Centro Studi della Città del Teatro Fabrizio Cassanelli. Attore, regista e formatore con Alessandro Garzella e Letizia Pardi ne costituisce l'attuale nucleo artistico. Cassanelli affianca al lavoro d'attore e regista differenti attività di teatro sociale connesse al mondo dell'educazione, dell'Università, della cultura popolare, delle carceri, del disagio psichiatrico e del teatro rivolto ai ragazzi. Il suo lavoro teatrale riflette da sempre sul rapporto tra l'arte teatrale, la mente, il gioco, il mondo dell'infanzia, del disagio e dei più deboli. Il contributo artistico e ideativo di Cassanelli è di particolare interesse in quanto, rivolgendosi al mondo dell'educazione, offre, attraverso un approccio che tiene conto sia di aspetti didattici che metodologici, una visione essenziale, ma completa, della pluralità e duttilità che una esperienza teatrale può includere. Una delle particolari innovazioni che Fabrizio Cassanelli attraverso una sua specifica metodica propone con forza, è la possibilità per il teatro di presentarsi agli artisti, agli operatori e ai formatori come un'alternativa alla trasmissione tradizionale del sapere. Egli insiste sulla portata formante e trasformante propria del teatro, capace di instaurare una dialettica di confronto e di crescita che coinvolge la globalità psicofisica dell'individuo. A patto che l'approccio sia scientifico e si alimenti di tecniche attive e proteiformi in grado di non scindere gli aspetti cognitivi da quelli emotivi e artistici tenendoli uniti in unica visione di insieme.

STORIA DI UN PERCORSO COMUNE  
CHE ATTRAVERSA L'INFANZIA E IL SOCIALE

*Intervista a Giorgio Testa*  
di Renzia D'Inca

*Raccontaci del tuo incontro con gli artisti di Sipario*

L'inizio di quello che ora è La Città del Teatro è, per me, il piccolo appartamento sul corso di Cascina sopra la leggendaria pasticceria Lemmi, dove aveva sede, nei primi anni Ottanta, il Teatro delle Pulci, compagnia storica del Teatro Ragazzi il cui lavoro avevo avuto modo di conoscere ed apprezzare a Roma all'interno di una rassegna organizzata dall'ETI. Alessandro Garzella che della compagnia era fondatore e animatore, già da allora intrecciava ricerca artistica e impegno formativo nei confronti degli insegnanti, giustamente ritenuti alleati e interlocutori chiave sia in quanto mediatori ineludibili del pubblico cui il suo teatro si rivolgeva, sia in quanto ossatura culturale di base di un territorio. Io a mia volta, come psico-pedagogo, stavo sperimentando da qualche anno modalità "attive" di formazione dell'adulto e contemporaneamente avevo ripreso a interessarmi (era stato oggetto anche della mia tesi di laurea) della funzione del teatro nella pratica educativa. L'incontro era inevitabile, ma non era scontato che durasse per più di vent'anni; consultando il mio archivio ho trovato documentazione di diciannove visite, in alcuni anni più fitte, in altri più diradate, ogni tanto un anno sabbatico, ma in ogni caso mai la collaborazione si è interrotta, pur attraversando, Alessandro e la sua compagnia, mutamenti di nome e composizione, luoghi, temi di ricerca, contesti istituzionali. Tra seminari lunghi, interventi concentrati, partecipazioni straordinarie, il mio lavoro di formatore con insegnanti, ma non solo, ha trovato a Cascina un terreno fertile di sperimentazione, in un clima di cooperazione formida-

bile (non ricordo un solo momento di conflitto o tensione o disagio!) di cui vorrei, in questa occasione, esprimere la mia gratitudine. Per scelta metodologica il mio lavoro è stato sempre accompagnato da scritti che tentavano di restituire al gruppo gli stadi della ricerca, come prova della possibilità di un imparare assieme che non passi necessariamente attraverso "la lezione" e come traccia sedimentata di un processo.

*Puoi darci qualche esempio di laboratorio che reputi fondante del percorso?*

Fra i documenti che ho rivisitato in occasione di questo nostro dialogo, ho raccolto una piccola antologia, nella speranza che possa costituire una testimonianza più viva di una commemorazione.

Il primo seminario si intitolava *La voce del personaggio* e risale al periodo fra febbraio e aprile del 1985. Il seminario si è tenuto a Cascina nell'ambito di una rassegna di Teatro Ragazzi organizzata dal Teatro delle Pulci con la collaborazione dell'E.T.I. (Ente Italiano Teatrale) il cui impianto prevedeva una serie di iniziative volte all'aggiornamento degli insegnanti. Il lavoro ha avuto la durata di sette incontri.

Il seminario aveva lo scopo di *attivare* nel gruppo degli insegnanti una *ricerca* sul valore della voce nello spettacolo teatrale. Coerentemente a questo, pertanto, il primo incontro è stato volto soprattutto a far emergere, nel gruppo, un orizzonte di problemi attorno alla questione-voce sui quali avviare il lavoro.

Come base di partenza del sapere del gruppo avevamo assunto il possesso corrente della lingua.

Abbiamo usato il termine *voce* in frasi comunissime anche enunciando il significato di molti altri termini che all'impiego della voce si riferiscono. Abbiamo poi raccolto un campione di frasi in cui fosse presente il termine voce e una lista di verbi che indicano azioni che si compiono con la voce.

Un secondo seminario risalente al Marzo 1986 e si intitolava: *Madri e matrigne: modelli e suggestioni dal Teatro Ragazzi*

Il seminario (che si è tenuto a Cascina dal 3 al 8 marzo del 1986) era previsto nell'ambito delle iniziative di Teatro Ragazzi organizzate dal Sipario Stregato e traeva spunto dallo spettacolo del Teatro delle Pulci *Madri* dove con grande ardore e originalità veniva messo in scena, per un pubblico di bambini, il mito di Medea e più in generale il tema dei sentimenti di paura nei confronti della figura materna.

Nell'aprile 1986 è stata la volta di *Zoomalia: animali parlanti...* Anche

questo seminario accompagnava un filone tematico della rassegna organizzata da Sipario Stregato. L'obiettivo che stava alla base dell'iniziativa era quello di fornire agli insegnanti momenti di aggiornamento che permettessero loro di inserire la pratica del portare a teatro gli allievi in un più vasto quadro di consapevolezza culturale e pedagogica. Si trattava cioè da un lato di chiarire sempre meglio il senso e la portata del fenomeno teatrale nei suoi aspetti fondamentali, dall'altro di acquisire tali chiarezze attraverso un metodo di ricerca che costituisse di per sé una forma di aggiornamento sul piano della didattica. E dunque non passaggio di ricette, ma esperienza didattica vissuta il cui trasferimento nella scuola è affidato alla creatività di ognuno.

Tema di ricerca era l'animale parlante, in quanto "figura" fondamentale dell'immaginazione umana concretizzata in una quantità sterminata di storie destinate ai bambini e ai ragazzi (non solo, naturalmente, ma oggi in prevalenza). Basta un colpo d'occhio per rendersi conto di quanto fiabe, racconti scritti, romanzi, spettacoli, fumetti, cartoni animati, film, spot pubblicitari siano pieni di personaggi animali, di animali che parlano. Orientarsi in questa foresta rigogliosa, tracciarvi qualche sentiero su cui incamminarsi, farsi un'idea complessiva della sua mappa era lo scopo del nostro seminario.

Proseguendo in senso cronologico nel Gennaio 1987 è stata la volta di *Dramma e visione*.

"Visioni" era il nucleo tematico intorno al quale a partire da quell'anno Sipario stregato strutturava un programma triennale che intende fare della produzione, della distribuzione di spettacoli, e del lavoro di promozione culturale (seminari di formazione, iniziative editoriali, ecc.ecc.) altrettanti momenti di una ricerca teatrale policentrica. Perché "visioni" e di che genere di "visioni" si trattava? per due motivi essenziali a) perché "teatro" non può darsi che come oggetto da vedere; ragionare, quindi, su che genere di "visione" provoca e su come tale "visione" venga predisposta da chi la produce equivale ad affrontare la radice stessa del fenomeno b) perché il trionfo del cinema e della televisione obbliga il teatro ad una riconsiderazione approfondita di ciò che di specifico e proprio esso ha (se ha) da far vedere e sulle sue modalità specifiche (se ci sono) di far vedere.

Nel novembre 1987 è la volta del tema *Psicoanalisi e formazione dell'attore*.

L'esperienza, condotta con il gruppo di giovani attori de "Il fanciullo divino", è stata un *unicum* e in un certo modo, un esperimento. Si trattava

innanzitutto di provare la funzionalità di strumenti metodologici calibrati su un destinatario educatore una volta trasferiti in un gruppo tutto diverso per attese, professionalità, competenze e in secondo luogo occorreva individuare un'area di indagine che rendesse congrua e utile la presenza di uno psicopedagogo in un corso di formazione per attori. E così che ho scelto di promuovere un'esperienza teorica e pratica sul contributo che la psicoanalisi può dare a lavoro dell'attore soprattutto in direzione dell'uso del linguaggio verbale, decidendo nel contempo di utilizzare tecniche pedagogiche provenienti dalla ricerca didattica intorno alla creatività e i suoi blocchi,

Al novembre 2002 risale il corso di formazione "L'attore sociale", un percorso di formazione professionale promosso dalla Regione Toscana che ha formato quindici giovani donne. Riprendendo dai miei appunti proprio sul tema della definizione del cosiddetto "Attore sociale" scrivevo: "l'attore sociale sarà un operatore che ha acquisito consapevolezza delle proprie attitudini e aspirazioni, avrà appreso tecniche di comunicazione, capacità progettuali e modalità operative necessarie per condurre percorsi socio-educativi in contesti individuati (pubblici e privati). L'Attore sociale opera sempre con gruppi e non con singoli, a tu per tu, come per esempio un infermiere o uno psicoanalista o un barbiere – ecco un'altra somiglianza con l'attore-attore... un attore ha sempre un pubblico (plurale, fatto di più persone, appunto: un gruppo) come riferimento e per quanto asociale possa essere non può mai essere attore di uno spettatore alla volta!

Il mestiere dell'Attore sociale consiste nel condurre percorsi socio-educativi in contesti individuati (pubblici e privati) trattasi, allora, di un signore che si assume la responsabilità di portare (vedi *condurre*) un gruppo (vedi *socio-*) da una situazione di partenza a una di arrivo (vedi *percorso*) dove all'arrivo il gruppo e quindi tutti i suoi componenti è migliore che alla partenza, vale a dire: più buono, più colto, più consapevole o, detto in modo meno preoccupante: meno cattivo, meno ignorante, meno ignaro (vedi *-educativo*, se le parole si prendono sul serio, come è giusto).

L'Attore sociale avrà inoltre acquisito competenze tecniche nel campo della creazione d'impresa individuale e di gruppo e sarà dunque capace di valutare l'opportunità di diventare "imprenditore di se stesso".

## UN LUOGO DI VALORIZZAZIONE SOCIALE DELL'INFANZIA di Fabrizio Cassanelli

Giocare al teatro significa imparare che tutto ciò che esiste ha la possibilità di una alternativa e che dunque la realtà assoluta non esiste, ne esistono tante quante sono gli esseri umani e per questo tutte simili e allo stesso tempo diverse.

Da molti anni lavoro alla Città del Teatro e credo di aver portato un mio specifico contributo al progetto artistico complessivo, tutt'altro che settoriale o ristretto, attraverso una *vocazione – specializzazione* su un teatro che parla ai “diversi”, ai *minori* e in particolare all'infanzia, un percorso di lavoro che seppur indirizzato si è intrecciato e alimentato di tutte le ricchezze e talvolta dei conflitti di tutti i miei compagni di lavoro passati e presenti.

In questo contesto cercherò di illustrare sinteticamente quale è oggi la visione di Sipario in relazione allo specifico infanzia precisando che quanto esprimerò è il frutto di un processo creato in molti anni e di una storia teatrale ricca, entusiasmante, talvolta faticosissima che ha fatto della complessità uno stile e della durata un metodo.

Vorrei allora partire con affermare che nel mondo contemporaneo l'infanzia ha ottenuto nella coscienza collettiva, non solo l'idea del rispetto e della cura, ma anche quello dei suoi diritti fondamentali che è uno degli aspetti più significativi dell'infanzia del nostro tempo.

È infatti relativamente recente la nascita di associazioni, movimenti e organizzazioni, internazionali e non, impegnate a diffondere e difendere in ogni parte del mondo il riconoscimento dell'infanzia e dei suoi diritti.

Sia la *dichiarazione di Ginevra del 1924 sui diritti del fanciullo*, sia la *Convenzione internazionale sui diritti dell'infanzia*, approvata dall'assemblea generale delle Nazioni Unite il 20 Novembre 1989, sanciscono i diritti/bisogni primari e secondari dei bambini.

Insomma come osservano acutamente molti studiosi e pedagoghi “Da un'età in cui il bambino era visto come un essere sostanzialmente passivo e bisognoso, si è progressivamente passati a un'idea di bambino soggetto di diritto, attribuendo così all'infanzia un ruolo e un peso socialmente nuovo.”

Tuttavia tutte queste conquiste rischiano una pericolosa dimenticanza e di essere rimesse in discussione per il semplice fatto che nel mondo contemporaneo globalizzato si fanno sempre spazio vecchie e nuove minacce, talune arcaiche come la violenza e lo sfruttamento dei minori, altre più ambigue come i condizionamenti legati ai mezzi di comunicazione di massa, con in testa la televisione, rispetto cui il bambino e l'adulto *si dissetano alla stessa fonte*, fatto incontestabile e che determina la fine della distinzione tra adulti e bambini, insomma mezzi di comunicazione di massa omologanti, facili da fruire, senza sforzi educativi, tendenti a eliminare le fatiche dell'apprendere attraverso il fare e l'agire e senza costringere ad approfondimenti e scelte di natura intellettuale o etica.

Insomma si tratta di vere e proprie minacce per la mente, e di conseguenza per le conoscenze e per l'educazione tanto da trovarci di fronte a una accelerazione anomala dell'identità infantile che perde le sue caratteristiche distintive divenendo imitazione e caricatura di una identità adulta, propensa all'omologazione e al consumo consenziente e acritico.

In sostanza il nostro tempo con le sue tecnologie di potere vi è la tendenza ad eliminare la differenziazione dell'infanzia rispetto all'adulto e l'allenamento ad un uso più mobile della mente.

Ovviamente questa condizione è indotta da ciniche strategie merceologiche che pongono l'infanzia in una situazione di precarietà psicologica, facendogli perdere quella carica di riferimento simbolico, di trasformazione e d'immaginario che trasformano l'infanzia da identità viva e naturalmente plurale a identità addomesticata e univoca propensa al consumo acritico: *bambini sempre più preziosi per un gigantesco settore di mercato*.

La conquista dell'infanzia da parte delle merci a scapito di competenze e cultura è ormai disseminata ovunque e di essa se ne propaga l'immagine fastosa, strumentalizzandola oltre ogni limite.

È mia convinzione che mai come oggi, l'infanzia rischi di perdere per sempre la sua dimensione reale, per essere inaridita bloccandone i caratteri sovversivi di cui è ed era portatrice.

È a questo punto che riemerge il tema del diritto, quel diritto, per esempio, dell'infanzia ad essere se stessa (non triste caricatura di se stessa), il

diritto dell'infanzia al gioco, alla ricerca, alla scoperta e alla creatività elementi costitutivi di un progetto educativo naturale.

Penso da sempre e con me gli artisti di Sipario che l'immaginario infantile necessita delle arti e specialmente di quelle arti che come il teatro, realizzano ipotesi di realtà dissimili, che provano a trasformare e inventare nuovi modi di essere, che utilizzano il corpo intero e la relazione interpersonale, quelle arti che sovvertono e talvolta turbano e proprio per questo assomigliano all'infanzia.

In tal senso alla Città del Teatro si è sempre ritenuto (non senza difficoltà nella difesa di tali prerogative) che il teatro sia l'arte che per eccellenza possa di più aiutare l'uomo a contrastare una civiltà focalizzata oramai sulla rimozione della conoscenza nella quale l'immaginazione, il pensiero e le arti vengono imbrigliate e inaridite dal mito tecnologico.

In questo senso il Gioco Teatrale arcaico, misterioso e *antitecnologico* è in sintonia con quel gioco attivo e creativo che ha sempre rappresentato l'esperienza più caratteristica dell'infanzia e che la alimenta e la fortifica amplificandone la personalità e l'esperienza.

Questi sono il gioco e il teatro che ci piacciono, in grado di ribaltare il primato della razionalità sugli affetti, per comprendere meglio il presente, per poterlo governare e giudicare criticamente.

In questo sfondo seppur sintetico la nostra ipotesi è che l'esperienza del fare teatro rivolto ai ragazzi sia un atto d'arte non riducibile o semplificabile né tanto meno appiattito su inadeguati tentativi di banali imitazioni tecnologico – televisive, ma sia l'ipotesi di un teatro maturo che contribuisce davvero alla formazione dell'individuo (adulto o bambino che siano) e alla realizzazione di nuovi processi sociali che recuperino da una parte la centralità della persona e dall'altra per non subire passivamente le pressioni sistemiche della società.

## Capitolo Quinto: VERSO UN MODELLO IDEALE

A SCUOLA D'UTOPIA.  
INFANZIE E ADOLESCENZE INFRANTE  
di Luigi Ciotti<sup>11</sup>

Sento la responsabilità di condividere una riflessione che parte da un interrogativo: è possibile una scuola d'utopia? Voi capite che è una domanda che ci obbliga a confrontarci con la dimensione più profonda dell'essere umano, in altre parole la sua tensione verso l'altro, verso il sogno, verso la speranza, verso l'infinito. Utopia, voi me lo insegnate, non significa solo “*nessun luogo*” ma anche, soprattutto, un luogo *altro* in cui è possibile il cambiamento. In questa prospettiva costruire scuole d'utopia diventa pratica, concretezza, quotidianità che vale la pena realizzare perché ciascuno di noi, a partire dai bambini, possa credere che è possibile cambiare, inseguire la speranza, realizzare se stessi, crescere, vivere nel pieno senso della parola. Una scuola d'utopia deve aiutare chi cresce a non pensare alla fuga come alla soluzione ideale per i suoi problemi, ma deve nutrire il sogno di un futuro nuovo, praticabile, percorribile e realizzabile. Per utopia non intendiamo quindi fuga, evasione o illusione ma, più profondamente, tensione, e perché la nostra realtà possa essere immaginata diversamente siamo chiamati, tutti, a costruire questi percorsi, tutti noi anche il mondo dell'arte, della musica, dello spettacolo, del teatro, del teatro sociale.

Vorrei, a questo punto, aggiungere un'altra riflessione. Troppe volte, parlando dei tanti, troppi bambini che abitano la miseria, la povertà, la marginalità, li chiamiamo “i poveri”. Dobbiamo dire di più, dobbiamo dire che “i poveri” sono resi tali dai nostri egoismi, dalle nostre ricchezze, da politiche sbagliate, dalle ingiustizie. Ebbene oggi questi bambini hanno solo due possibilità: o morire dentro la propria miseria o illudersi che quella miseria

<sup>11</sup> Mettere data e contesto intervento.

non esista e fuggire con la fantasia pensando a Ronaldo, alle telenovelas, ai principi e alle principesse che possono nascere da una qualsiasi favola oppure dalla storia. Allora io dico che fomentare queste illusioni sapendo di illudere è un gioco vile che forza il dramma della miseria, che l'addormenta, che dà per scontato, che deresponsabilizza, che crea fuga. Oggi, nel compleanno di Gianni Rodari, vorrei ricordare una sua stupenda frase: *“è difficile fare le cose difficili cioè regalare una rosa al cieco, cantare al sordo, liberare gli schiavi che si credono liberi”* e augurarmi e auguraci che quell'invito di Rodari, quella fantasia a cavallo della ragione, si realizzi, permettendoci di legare il sogno alla realtà, per far sì che nessuno più giochi quel gioco vile e illusorio che rafforza il dramma, che addormenta, che dà per scontato, che deresponsabilizza. Voi capite allora che, se è difficile parlare di utopia a chi vive in una condizione in cui è schiacciato e reso povero, è, forse, ugualmente difficile educare all'utopia una generazione che è schiava senza saperlo. Molti giovani oggi vivono questa condizione, credono di essere liberi e non si rendono a volte conto dei troppi condizionamenti di cui siamo soggetti, una cappa di un orizzonte culturale sottile ci opprime e ci spinge a credere che ciò che conta veramente sia il potere, il denaro, l'immagine, l'apparire, la forza e non quella dimensione più profonda che aiuta a vivere, a crescere, che è l'essere ora. Dobbiamo rifiutare i sogni intesi come facili illusioni, come fuga, e intendere invece il sogno come utopia, come il pensiero che esista la possibilità di cambiare, e quindi di costruire una scuola di utopia contro l'inganno dell'illusione di oggi, di questo orizzonte culturale, di questi giochi dove si vince denaro facilmente. In questo senso credo che la parola utopia presupponga un atteggiamento più vero e più attento, da parte nostra, rispetto al futuro e alle idee che i giovani ci propongono. I giovani sono grandi ricercatori di nuovi modelli di partecipazione sociale, non condividono alcune nostre scelte ma aprono oggi nuove strade come le abbiamo aperte noi ieri, tocca a noi cogliere questo nuovo, tocca a noi riconoscere questo patrimonio di intelligenza, di intuizioni meravigliose che i nostri ragazzi, ricercatori di nuove strade, di partecipazione, hanno. L'illusione e il sogno spesso sono di tipo individuale, ci coinvolgono singolarmente, la scuola di utopia, proprio perché scuola, è insieme di compagni, è classe, è gruppo in cui, insieme, si sogna, non per fuggire da soli ma per creare premesse di cambiamento comune insieme. Scuola intesa quindi come luogo, opportunità e spazio in cui si prova a dare parola alle proprie fatiche e alle proprie speranze perché convinti che il mondo possa essere cambiato poco a poco, a volte lentamente, a volte

con fatica, a volte con rabbia. I segnali emersi dalla marcia Perugia – Assisi sono indicazioni importanti di una denuncia seria, attenta, ci dicono che cambiare è possibile anche se a volte ci sembra di essere impotenti. Scuola di utopia diventa così scuola di sogno e scuola di giustizia perché da questa fame e da questa sete nasca la speranza.

## IL RUOLO DELLA CULTURA PER LO SVILUPPO DEL TERRITORIO

di Lucio Argano<sup>12</sup>

Il concetto di “capitale territoriale” definisce l’insieme degli elementi materiali e immateriali che compongono il territorio.

La rilevazione di questi elementi è necessaria alla identificazione successiva degli stessi come aree di forza di una località o come debolezze. (Figura 5)

La nozione di capitale territoriale permette di avere non una definizione che staticizza il contenuto di una realtà territoriale, ma una visione di un territorio come insieme complesso e dinamico suscettibile di modificazione nello spazio e nel tempo.

Il capitale territoriale è un insieme di componenti fatto di persone, di attività, di ambiente, di conoscenze, di esperienze, di patrimonio, ecc. Sono tutti elementi che attendono alla specificità e unicità di una località così come lo erano le risorse intangibili di una azienda.

L’asse temporale serve a segnalare che un territorio è caratterizzato dalla sua storia, dal suo passato, nel senso che si rivolge ad esso per mettere in luce le sue caratteristiche di unicità nella progettazione delle strategie future.

È un guardare al passato nell’ottica di “nutrimento” per le decisioni a venire, è uno stimolo di senso per le scelte future perché le contestualizza. Le componenti interne riguardano gli individui e le istituzioni presenti e i loro rapporti di interazione. I rapporti con il mondo esterno sono fatti di scambi, reti e relazioni con platee differenti.

<sup>12</sup> Lucio Argano, sempre nell’ambito dello studio citato precedentemente, approfondisce il modello della Fondazione riferendosi al ruolo che in generale la cultura svolge sui territori. Si riportano alcuni stralci delle riflessioni che ancora presentano spunti di straordinaria attualità.

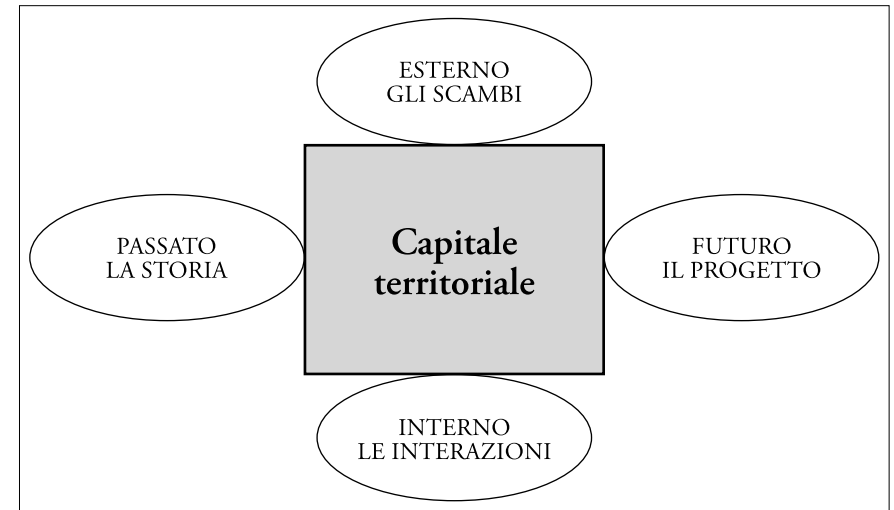


Figura n. 5 – Il Capitale territoriale. fonte: Rural europe

### *Le risorse culturali*

La descrizione che lo studioso Franco Bianchini (2002) fornisce delle risorse culturali è una declinazione contenutistica di una delle tre categorie della definizione del termine cultura, ossia cultura come stile di vita.

Sono risorse culturali:

- il patrimonio storico, artistico e antropologico, che comprende i dialetti, le feste locali e la gastronomia;
- le arti visive, lo spettacolo e le industrie culturali;
- le percezioni del territorio, sia locali che esterne, nelle forme espresse nella letteratura, nella musica, nei film, nelle arti visive, nella mitologia, nelle ricerche storiche, nelle guide turistiche, nei *reportages* su stampa, radio e TV, nelle barzellette e nella saggezza popolare;
- il repertorio di prodotti e capacità produttive locali dell’artigianato, nell’industria e nei servizi;
- l’ambiente naturale e costruito, comprendente il patrimonio architettonico, il paesaggio e la topografia del territorio, i parchi e gli spazi pubblici;
- la varietà e la qualità dei negozi e delle infrastrutture e attività ricreative, della ristorazione e del divertimento;

- le tradizioni locali di vita associativa e di sociabilità, comprendenti eventi come carnevali, sagre e festival;
- gli *hobbies* dei residenti;
- le forme di espressione culturale, comunicazione e organizzazione delle culture giovanili, delle minoranze etniche e di altre *communities of interest presenti sul territorio*.

Un altro aspetto da prendere in considerazione nell’analisi della dimensione culturale è la funzione d’uso che i fruitori di una espressione culturale danno alla stessa. Il bisogno da soddisfare del pubblico non sempre coincide con la funzione d’uso pensata da chi crea cultura.

Il momento culturale può essere considerato con finalità, in alcuni casi sovrapponibili, di:

- apprendimento,
- formazione,
- informazione,
- intrattenimento, svago,
- socializzazione.

Capire il diverso utilizzo che viene fatto dell’esperienza culturale e il significato che il fruitore gli attribuisce serve ad approfondire il bagaglio conoscitivo di cui si parlava in ambito di politiche attive per il territorio.

Infatti il prodotto culturale come il prodotto territorio non può, come qualsiasi normale prodotto, essere costruito nella sua essenza; il punto di partenza anche in questo caso non è la costruzione, ma la comprensione approfondita di una realtà già formata e non modificabile nel suo fondamento.

Tornando al nuovo orientamento, nato in ambito comunitario, per cui si utilizzano le risorse culturali per le politiche di sviluppo locale, si deve aggiungere che il percorso migliore non è caratterizzato dallo sfruttamento della cultura, ma dalla tendenza a considerare la produzione culturale come processo creativo, vivente e dinamico, come atteggiamento mentale e approccio generale.

Delle risorse culturali di un territorio devono essere compresi e considerati non solo i fattori critici positivi, su cui eventualmente si elaboreranno progetti di messa in luce e valorizzazione, ma anche i punti di debolezza interni e le minacce dell’ambiente esterno a livello sistemico. Il fatto di avere consapevolezza della presenza di elementi deboli è già di per se fattore potenziale di successo perché presume l’adozione di politiche che sanino il gap o che tengano comunque conto della carenza.

Un esempio di Analisi Swot (Strength, Weakness, Opportunities, Threats) sulle risorse culturali di un territorio (Tavola 1):

Punti di forza	Punti di debolezza	Opportunità	Minacce
Presenza diffusa di un ricco patrimonio culturale.	Difficoltà ad elaborare strategie culturali complessive e a carattere economico.	Diffusione delle nuove tecnologie.	Diminuzione progressiva dell’investimento pubblico nel settore culturale.
Presenza di numerosi musei ed ecomusei su tutto il territorio.	Tendenza al particolarismo e all’individualismo dei vari gruppi e attori culturali.	Politiche di sostegno agli scambi culturali e alla cooperazione tra territori.	Scelte individualistiche che aumentano i costi gestionali ed i rischi degli eventi culturali.
Attività di spettacolo Riconosciuta.	Modesta politica culturale verso mercati esterni.	Politiche di difesa delle minoranze linguistiche e delle identità locali.	Progressiva perdita di attrattività, aumento della concorrenzialità in assenza di interventi mirati, incisivi e coordinati.
Cultura Enogastronomica.	Alcuni musei e teatri si presentano sotto tono e non sono in rete con l’offerta dell’area.	Incremento dell’investimento privato in attività culturali di qualità.	
Forte componente privata nella struttura culturale.	Politiche di ingresso gratuito: scelta politica culturale ma perdita di entrate per maggiore qualità dei servizi.	Politiche di sostegno alla creazione di reti.	
Qualità e quantità associazionismo.			
Identità viva, forte e strutturata.			
Tradizione di scambi e confronti culturali con altre realtà culturali.			
Diffuso plurilinguismo.	Carenza di attività didattica.		

Tavola 1. Esempio di SWOT analisi – fonte: Piano di sviluppo socio-economico della Val Pellice 2000/2004. Nostra elaborazione.

*La creazione di valore*

Gli organismi di spettacolo, specie quelli consolidati in modo specifico su un territorio con le loro infrastrutture fisiche ed immateriali, sono produttori di plus valore che si può riassumere in quattro elementi sostanziali:

- il valore artistico e culturale;
- il valore simbolico;
- il valore sociale;
- il valore economico.

Il valore artistico e culturale è dato dalle componenti artistiche, dall'identità dell'organismo, dalla filosofia di fondo culturale, dalle esperienze stratificate nel tempo

Il valore simbolico si manifesta in diversi modi che vanno dal sistema valoriale che caratterizza l'organizzazione in quanto tale al fattore "spazio" inteso come luogo o luoghi anche mitico dove si esplicita l'attività di spettacolo fino all'insieme dei tratti e dei segni della comunicazione con la quale l'organizzazione si rapporta all'esterno.

Il valore sociale è sostanzialmente dato dal produrre "valore" per la collettività e riconoscerne i "valori".

Entrambi i casi sono presenti e manifesti quando vengono attivati progetti ed iniziative che hanno funzione di servizio per la collettività o sue determinate categorie, come il pubblico dei giovani e giovanissimi o per soggetti svantaggiati e per la valorizzazione del territorio stesso.

Una componente straordinaria del valore sociale è data dal capitale relazionale delle organizzazioni di spettacolo, dalla sua articolazione, ramificazione e dalla capacità di attivare a sua volta nuove interconnessioni.

Il valore economico, infine, è quello che deriva dall'esercizio gestionale, dalla capacità di generare forme e fonti di finanziamento, dalla capacità di creare impatti economici diretti, indiretti ed indotti sul territorio stesso.

Considerando che il valore di cui si parla è espresso da organismi che svolgono di fatto ed indipendentemente dalla loro forma giuridica, una funzione "pubblica", ne consegue che tale valore costituisce, assieme alle stesse organizzazioni, alle loro strutture di capitale umano, alle attività di per se stesse, una ricchezza straordinaria in termini di risorse intangibili per i territori, oltre a rappresentare dei centri di accumulazione di insondabili opportunità di conoscenza e formazione.

**SCENARI DI REGIA CONTEMPORANEA:  
UN CANTIERE IN MOVIMENTO  
di Melanie Gliozzi**

La Città del Teatro, attraverso un accordo di programma con l'Università di Pisa che coinvolge la Facoltà di Lettere e Filosofia – Corso di laurea Cinema, Musica, Teatro/ Cinema, Teatro e Produzione multimediale e la Facoltà di Medicina – Corso di laurea in Tecniche di riabilitazione psichiatrica, finalizzata alcune attività all'integrazione delle competenze teoriche con le pratiche artistiche della scena.

Il progetto *Scenari di regia contemporanea* – assieme ad altre esperienze di sperimentazione e pratica laboratoriale poste in relazione alla ricerca svolta dalla Città del Teatro sul disagio mentale come *Figure della devianza*, la cui performance conclusiva si è avvalsa della collaborazione artistica di Babilonia Teatri e Daniele Segre – nasce nel 2006.

Inizialmente l'idea del progetto era di sviluppare una riflessione critica e di approfondimento intorno ad alcuni appuntamenti della Città del Teatro, attraverso la collaborazione scientifica di alcuni docenti e dottorandi del corso di laurea.

Conferenze e incontri con gli artisti ospitati dal teatro sono stati il nucleo vivo che ha accompagnato il progetto, principalmente rivolto a studenti, ma occasione di arricchimento anche per il pubblico, che ha potuto assistere, dopo lo spettacolo, ad animate conversazioni teatrali che ricordano i vecchi cineforum sui film d'autore, moderate ora da studiosi, ora da critici, o da operatori del settore.

Fra gli altri, oltre gli artisti della Città del Teatro, sono stati ospiti del progetto Alessandro Benvenuti, Giancarlo Cauteruccio, Ascanio Celestini, Ugo Chiti, Emma Dante, Pippo Delbono, Enzo Moscato, Isabella Ragonese, Alfonso Santagata, Franco Scaldati, Toni Servillo, e Societas Raffaello Sanzio.

Negli anni l'esperienza si è focalizzata sempre più sulla costruzione di un piccolo osservatorio di scrittura critica sul teatro. Da quest'anno è stato inaugurato in tal senso un viaggio attraverso lo sguardo dello spettatore, ad opera di Altre Velocità, giovane redazione delle arti sceniche molto attiva sul territorio del contemporaneo, nelle sue più svariate declinazioni.

Il numero ristretto di partecipanti permette allo stage di offrire una reale esperienza di approccio alla scrittura in relazione alla visione di un evento teatrale, con la possibilità di integrare le informazioni attraverso lezioni e incontri progettati di anno in anno in base agli artisti coinvolti nelle attività della Città del Teatro. È importante lasciare agli studenti degli spazi autonomi di riflessione e di espressione in cui sia possibile affinare e mettere in pratica le competenze teoriche acquisite nel corso della formazione universitaria, sviluppando un proprio sguardo critico e imparando a leggere "gli spiazamenti" senza temerli.

Alla fine di ogni anno, così come le esperienze pratiche si concretizzano con la produzione di studi e performance finali aperte al pubblico, la documentazione critica prodotta dai partecipanti a Scenari (recensioni, interviste e altro) trova ospitalità sul sito della Città del Teatro e può essere consultata liberamente.

L'intensificazione della collaborazione fra il Teatro, luogo di produzione, programmazione e formazione e l'Università, momento fondante nello sviluppo delle identità professionali, favorisce la contaminazione di metodologie e progettualità differenti e di conseguenza migliora la dinamicità delle pratiche di ricerca in ambito culturale.

*Scenari di regia contemporanea* è nato in questa traccia progettuale transdisciplinare che la Città del Teatro ha intrapreso da tempo; è stata e può crescere come occasione di dialogo fra le molteplici forme della creazione artistica e la parola scritta dai giovani in formazione, il cui sguardo sul teatro è ancora per certi versi ingenuo e non strutturato.

Il progetto ha come responsabile scientifico la prof.ssa Anna Barsotti, docente di Istituzioni, Analisi e Metodologia e critica dello spettacolo del corso di laurea in Cinema Musica Teatro /Cinema Teatro e Produzione Multimediale. La collaborazione e il coordinamento delle attività sono curati da Carlo Titomanlio (dottorando in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo) e dalla sottoscritta come operatrice teatrale.

## INVENZIONE E TOPOGRAFIE DEL TEATRO-CITTÀ di Cristina Valenti

*Bisogna che vi sia una attività alla ricerca di un teatro  
e non un teatro alla ricerca di un'attività.*

Peter Brook

Quando si arriva alla Città del Teatro di Cascina, in primo luogo si entra in uno spazio. E, poiché non se ne riconoscono immediatamente i connotati teatrali, se ne cercano le tracce in un percorso labirintico: per scoprire che il teatro non lo si troverà all'uscita, ma lungo il percorso stesso. Il teatro è il labirinto.

E, come in ogni labirinto che si rispetti, molteplici sono le direzioni che si possono prendere e differenti i tragitti da percorrere, per immergersi in traiettorie che consentono esplorazioni diverse.

Realtà e metafora insieme, il dedalo della Città del Teatro, è un complesso di passaggi fra i quali il viaggiatore accorto potrà orientarsi purché dotato di una bussola puntata verso la storia di una generazione teatrale che, a partire dagli anni Settanta, ha reinventato al tempo stesso la scena e i suoi contesti: edifici, spazi, territori.

I passaggi di questa storia sono i differenti percorsi del teatro-città: lo studio e la pedagogia, il laboratorio e le sale di lavoro, la relazione e l'accoglienza, l'ospitalità e le produzioni, ma anche il perimetro di tutto questo, visibile e invisibile, a tracciare una geografia provvisoriamente separata (come lo è il teatro per sua natura), eppure aperta al territorio più ampio, da contaminare e da cui farsi contaminare, da alimentare e di cui alimentarsi.

Ma se la nostra guida di viaggio fosse rivolta a un ventenne, dovremmo par-

tire da tutt'altra premessa. La storia, anche quella del teatro – dovremmo spiegarli – non esiste in sé. Esistono accadimenti ed esperienze, che non è detto diventino storia. Allo stesso modo, non è detto che gli esiti storici siano direttamente riconducibili agli accadimenti e alle esperienze che li hanno generati. Lo sono se ne esiste il racconto. Perché i fatti, una volta consegnati alla storia, appaiono dotati di una sorta di assolutezza. Come i monumenti. Ma la Città del Teatro non è una città monumento: al contrario, le molteplici attività di cui vive rinnovano quotidianamente i progetti e le intenzioni di chi l'ha ideata e continua ad organizzarne attività e funzioni. Perciò sarà più facile spiegare al nostro ventenne che, esattamente come un organismo vivente, la Città del Teatro esiste in quanto è stata concepita e generata in un momento storico molto preciso, ma poteva anche non esistere: il suo atto di fondazione ha dato concretezza a una vasta ondata di ricerca che stava esplorando la possibilità di aprire nuovi spazi e sperimentare nuovi modelli organizzativi e gestionali, ma che solo in pochi casi ha dato luogo a realizzazioni concrete sul piano dell'edilizia teatrale (realizzata ex novo o recuperata al teatro).

Solo qualche decennio fa l'idea stessa di un complesso edilizio multifunzionale sviluppato su una vasta area non apparteneva affatto alla geografia teatrale. E quindi i ventenni delle generazioni precedenti non ne avevano alcuna esperienza. La geografia teatrale era rappresentata da edifici storici, luoghi destinati al teatro e privi di funzione al di fuori dell'evento di rappresentazione. L'idea di un teatro-città era di là da venire. Il teatro era bensì *parte* della città e delle sue funzioni istituzionali, sociali e culturali. La svolta si è avuta, per l'appunto, negli anni Settanta, quando si sono affacciati sulla scena del teatro non ufficiale i protagonisti di un'avventura di gruppo che, nel dar corso a un radicale rinnovamento delle forme espressive, hanno affermato la necessità di spazi teatrali alternativi in cui riconoscersi.

Di fatto, il panorama che hanno trovato presentava già qualche apertura, in quanto il monolitismo teatrale era stato infranto non solo idealmente dalla generazione precedente, che, non a caso, ha legato il suo nome alle "cantine" (in particolare romane), ossia a spazi non teatrali dove poter realizzare un teatro altrimenti non previsto. Spazi che si chiamavano Teatro Laboratorio, Le Muse, Orsoline 15, La Ringhiera, La Fede, Beat 72, aperti e animati da artisti quali Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Quartucci, Giancarlo Nanni, Giuliano Vasilicò, Memè Perlini, Mario Ricci... Ma, a ben vedere, tutta la storia del Novecento teatrale è stata segnata

dalla ricerca di soluzioni alternative all'edificio-monumento, che rendessero lo spazio teatrale coerente all'esperienza artistica e «non preventivo rispetto alla rappresentazione». Fabrizio Cruciani, cui dobbiamo questa espressione, analizza le esperienze degli uomini di teatro che nel Novecento hanno rifondato la scena come «strumento linguistico ed espressivo» (da Appia a Craig, da Mejerchol'd a Copeau) o come spazio mobile e "totale" (il teatro progettato da Gropius per Piscator ne è l'esempio più noto), fino ai progetti del secondo dopoguerra per teatri sferici, flessibili, polivalenti. Tuttavia, le fuoriuscite dagli edifici storici non avevano disegnato, fino agli anni Settanta, un territorio parallelo a quello del teatro ufficiale, ma piuttosto una costellazione di esperimenti che apparteneva alla vicenda delle avanguardie e alle esperienze dei singoli artisti, i quali avevano trovato rifugio in luoghi non teatrali per inventare spazi corrispondenti alle proprie visioni, ma anche per affermare un proprio diritto di esistenza al di fuori della geografia istituzionale e della sua organizzazione. «I pochi spettatori erano dei fedeli delle cantine; i rari critici erano o passavano per profeti o erano messi alla gogna» ha scritto Giuseppe Bartolucci, che ha definito quella stagione «una ventata di rinnovamento non soltanto estetico ma anche produttivo [...] sulla base di un'estrema soggettività, di una profonda ribellione individualistica».

È stato a partire dagli anni Settanta che la necessità di spazi diversi si è fatta diligente, sostenuta e affermata da un movimento teatrale che proveniva e in gran parte coincideva col movimento politico giovanile, che cercò e impose un originale radicamento nei territori, per un'azione culturale a largo raggio, individuando nel teatro una delle forme privilegiate di espressione e di liberazione della creatività. Gli spazi alternativi si moltiplicarono, come i gruppi teatrali, e si usò definirli "sedi": come per i gruppi politici. Nella denominazione, se ci si pensa, era implicita un'idea di relazionalità condivisa: luoghi di aggregazione in cui sviluppare attività non solo teatrali con un pubblico anagraficamente e culturalmente affine.

Da quel vasto movimento è nata una cultura teatrale, ormai storicizzata come "cultura di gruppo", che, oltre a esprimersi attraverso una serie di pratiche di ricerca che appartengono oggi alla tradizione del Nuovo Teatro, ha affermato in particolare una visione dello spazio teatrale inteso come spazio dell'azione (non solo rappresentativa) e delle relazioni, in stretta connessione con l'operare concreto e differenziato dei diversi nuclei artistici. Tale visione, per quanto vastamente affermata e condivisa, solo in rari casi si è concretizzata in progetti architettonici. Alla geografia culturale e

sociale dei gruppi teatrali non è corrisposta una geografia architettonica degli spazi. Se non in pochi casi.

La Città del Teatro è uno di questi, almeno in Italia. E si inserisce in una rete ideale di luoghi inventati o recuperati al teatro che annoverano esempi riconducibili tutti, in qualche modo, all'esperienza della "generazione dei gruppi": i Cantieri Teatrali Koreja a Lecce, il Teatro Kismet Opera a Bari, il Teatro al Parco - Teatro delle Briciole a Parma, e anche i successivi Teatri di Vita a Bologna, il Teatro India a Roma (non a caso voluto e inaugurato da Mario Martone, durante la sua direzione dello Stabile) e il nuovo Teatro Era a Pontedera. E a livello internazionale si ricorderanno gli spazi ormai storici degli artisti che quella stessa generazione ha eletto a propri maestri: Les Bouffes du Nord di Peter Brook e La Cartoucherie de Vincennes di Ariane Mnouchkine a Parigi, il teatro dell'Odin Teatret a Holstebro, il Performing Garage di Richard Schechner a New York, ma anche lo spazio del Bread and Puppet nel Vermont. (La storia continua e, soprattutto in Europa, il panorama attuale dei teatri tecnologicamente innovativi e artisticamente flessibili è assai vasto: dalla Royal Shakespeare Company di Stratford-upon-Avon al Burgtheater di Vienna. Fra gli spazi più ricchi di suggestioni sul piano concettuale e architettonico vogliamo ricordare almeno il Centre Chorégraphique National di Montpellier, la Casa della Musica di Porto e il museo d'arte contemporanea Louisiana alle porte di Copenhagen).

Perché a Cascina è stato possibile realizzare un modello di spazio teatrale antesignano in questo senso (e destinato a rimanere raro)? E perché in questa forma?

Torniamo alla premessa. La forma è quella di un labirinto organizzato. Molte direzioni possibili, tutte necessarie a un armonioso e coerente disegno d'insieme. Ma l'esplorazione di quello stesso ambiente può addentrarsi in due differenti topografie dello spazio, l'una visibile e l'altra invisibile. La prima corrisponde ai luoghi fisici, a loro volta definiti dalle attività che li hanno motivati e ne sono all'origine. Le tre sale teatro di diverse dimensioni (per 100, 200 e 700 spettatori), cui vanno aggiunti l'anfiteatro all'aperto e l'hangar, poi i relativi spazi di accesso, che non sono solo semplici luoghi di servizio per l'accoglienza temporanea del pubblico, ma concorrono alla realizzazione dell'idea di teatro che permea tutti i 6500 metri quadrati della Città del Teatro, e che si fonda essenzialmente sulla relazione. L'evento di rappresentazione viene così a definirsi, non solo

idealmente ma spazialmente, come il fulcro di una costellazione di attività che lo precedono e lo accompagnano: attività professionali e laboratoriali, formative e didattiche, di intrattenimento e di incontro. Tutti gli ambienti fisici che perimetrano e connettono i luoghi di spettacolo nascono dall'operare e sono finalizzati al lavoro interno (di organizzazione, programmazione e produzione) ma anche al lavoro rivolto all'esterno (di relazione e ospitalità): i due laboratori scenotecnici, lo studio di registrazione audio e video, gli uffici, le sette aule-laboratorio, il centro studi e, organicamente connessi a tutto il resto, il bar ristorante e il music pub, senza dimenticare la foresteria in via di completamento.

La seconda topografia è una topografia invisibile, che non si snoda nello spazio ma nella storia, e si sviluppa mettendo in relazione biografie e teatro. Georges Banu, studioso di Peter Brook e testimone della grande impresa delle Bouffes du Nord, ha affermato che per scrivere la storia del teatro – che per sua natura coincide con l'esperienza e vive unicamente nel presente – occorre farlo sotto forma di romanzo, il che richiede di aver partecipato al presente del teatro. Questo vale, a nostro parere, anche per chi intenda raccontare la storia di uno spazio teatrale che non è stato pensato solo come luogo di rappresentazione, ma come sistema di relazioni: artistiche, pedagogiche, culturali. Un progetto che, prima di realizzarsi concretamente nell'opera architettonica che abbiamo sotto gli occhi, ha vissuto nel presente dell'ideazione, della strategia economico-organizzativa, della tessitura dei rapporti politici. Per restituire questa storia al presente, rispettandone la coniugazione temporale che le è propria, occorre perciò ripercorrerla – secondo l'indicazione di Banu – in forma di racconto, facendoci guidare dalle parole di un testimone-protagonista.

Il racconto che segue deriva da una lunga conversazione con Alessandro Garzella, che alla fine degli anni Settanta ha fondato la Cooperativa Teatro delle Pulci, segnando il primo passo di una serie di trasformazioni che avrebbero portato all'attuale Fondazione Sipario Toscana, dove, insieme a Garzella, sono ancora presenti due soci fondatori della cooperativa originaria: Letizia Pardi ed Emiliana Quilici.

Ho iniziato a fare teatro, nel '66/67, fondando un gruppo che si chiamava Teatro Noi, assieme a Roberto Bacci, con cui ero stato compagno di classe fin dalle elementari. Eravamo una compagnia beat. L'innamoramento per la politica da parte mia è stato immediato. Nel 1969, assieme a Roberto Bacci, Alessandro Benvenuti, Dario Marconcini e alcuni altri,

abbiamo fondato ARTEB, un'associazione di gruppi teatrali toscani. Facevamo spettacoli di protesta, nelle fabbriche e in spazi sociali, assieme al Canzoniere Pisano, con Alfredo Bandelli, Carlo Silvestrini, Pino Masi. Per me la radice popolare era inestirpabile, così come il riferimento politico. Io ero di Potere Operaio, eravamo il gruppo della contestazione globale. E su questo nacquero direzioni diverse. Alla fine degli anni '70, quando già lavoravo al Teatro Municipale Verdi di Pisa, ho fondato una cooperativa, il Teatro delle Pulci, che aveva sede in un cascinale a Coltano, nella periferia di Pisa, dove attualmente c'è un campo Rom. Metà del mio stipendio lo versavo nella cooperativa. Il cascinale era un po' in piccolo quello che è ora la Città del Teatro. C'erano molte stanze. Lavoravamo alla costruzione degli oggetti. C'era un pullman extraurbano e molte persone venivano da Pisa per seguire i nostri corsi. Ospitammo anche il Bread and Puppet con *Storie di Natale*.

Tre dei fondatori del Teatro delle Pulci sono ancora presenti: io, mia moglie Nina [Emiliana Quilici], che faceva il clown, e Letizia [Pardi]. C'era una dimensione familistica forte. È una radice che è rimasta, trasformandosi. Facevamo parate. Ricordo una parata in mezzo al fango, Nina che si rotolava fra gli spruzzi nel numero del "carro armato"... Fummo invitati al carnevale di Siena, un po' per sbaglio, assieme all'Odin Teatret, al Teatro di Pontedera, al Teatro Tascabile di Bergamo. Noi eravamo eretici rispetto al Terzo Teatro perché molto popolari. Io adoravo il Teatro Circo. In compagnia avevamo un membro della famiglia d'arte circense Zamperla: Armando Zamperla. Eravamo una compagnia di giro che rappresentava l'anima più popolare del teatro di gruppo.

A chiamarci a Cascina è stato il sindaco, che ci conosceva come Teatro delle Pulci e ci diede uno spazio nella sede della nettezza urbana. Un hangar piccolino, un capannone. Lavoravamo molto nelle scuole. Nel capannone della nettezza urbana ci siamo stati 2/3 anni: dall'87, quando siamo venuti a Cascina, al '91. Poi, nel '91, siamo entrati nella sede attuale occupandola. È andata così. Io insistevo col sindaco per entrare in questo spazio, dove però doveva venire un supermercato. Allora andai a parlare con i proprietari di questo luogo, che era la Coop. Chiesi perché il progetto era fermo da anni e mi spiegarono che questo luogo per loro era diventato obsoleto, perché avevano bisogno di un ipermercato, non di un supermercato. Così ci pensai un po' e tornai da loro con una proposta: scusate, ma se io lo occupassi? Voi ci date due anni di tempo per farlo diventare un luogo di cultura. A ripensarci, non so cos'abbiano potuto pensare!... Ci chiama-

vamo Teatro delle Pulci. A Cascina non c'era più niente. Stava chiudendo anche il cinema a luci rosse! In più, che nascesse un nuovo teatro a Cascina era un'assurdità, impensabile. In mezzo a due colossi: fra il Teatro Verdi di Pisa e il Centro di Pontedera! Ma io ero convinto che ci fosse uno spazio vuoto. L'avevo chiarissimo. Il Teatro Verdi rappresentava la tradizione, Pontedera la parte nobile del teatro di gruppo, noi eravamo la parte popolare e politica, con una vocazione al radicamento territoriale.

Intanto io mi ero licenziato dal Teatro Verdi di Pisa. Questi grandi rischi li ho sempre presi! Al Verdi lavoravo a contratto, ero pagato molto bene e avevo la possibilità di fare due regie liriche l'anno, poi facevo regie di prosa e dirigevo il settore scuola. Questo doppio percorso, fra ricerca e tradizione, mi ha comunque permesso di fare incontri importanti. Ricordo in particolare un'esperienza con Marisa Fabbri, per una regia di *Alice nel paese delle meraviglie* nell'84; poi un lavoro con Emanuele Luzzati: un percorso nella storia del teatro con i materiali delle Attrezzerie Rancati che si chiamava *Sogni di cartapesta*. Inoltre ho realizzato delle vicinanze. Con Carmelo Bene, ad esempio, che al Verdi era ospite fisso e che per me è sempre stato un mito, e con Roberto De Simone, una grande presenza. Ma ancora prima sono stato a bottega con Dario Fo per circa otto mesi; poi ho rubato da Kantor. Sono stato all'ultimo mese di prove di *Wielopole-Wielopole*. Io e Alfonso Santagata: io ero regolarmente ammesso, anche se dovevo far finta di non esserci, e lui era abusivo. Così, accanto alla militanza nel teatro di gruppo, avevo questo legame con il teatro alto e con i grandi maestri, molto diversi l'uno dall'altro, per me inarrivabili, che però erano i miei grandi miti. Quindi, dotato com'ero di un io invasivo fortissimo, devo aver fatto una sintesi... che adesso non saprei ricostruire, se non per dire che il teatro di parola è stato sempre per me un riferimento molto forte. Io sono arrivato faticosamente alla scrittura scenica. Invece la pratica del laboratorio l'ho sempre avuta molto forte. Però dal lavoro laboratoriale nasceva il testo, non la scrittura scenica, che era una cosa molto diversa. Il momento in cui forse se ho fatto una sintesi è stato a partire dal '93, quando ho iniziato a lavorare nella psichiatria.

I fatti seguenti sono rimasti nelle cronache di Cascina... Il giorno prima di occupare, tutta la compagnia è andata dal maresciallo dei carabinieri, dalla Democrazia Cristiana, dal Partito Comunista, dal Partito Socialista, per spiegare che cosa volevamo fare. E così abbiamo occupato e abbiamo iniziato a lavorare. Qui c'erano tanti capannoni industriali in degrado, coi

vetri rotti, i piccioni dentro. Noi cominciammo a pulire. Era bellissimo. Ricordo il primo festival che facemmo qui dentro, quasi subito, ancor prima di costruire la sala piccola. La parte visiva era straordinaria. Erano bellissimi gli spazi. Ecco, la cosa bella era l'invasione artistica di spazi in degrado, che avevano una loro memoria industriale e venivano interpretati diversamente dai rispettivi approcci artistici: e questo rendeva gli spazi fortissimi e gli spettacoli fortissimi. Grandi titoli non me li ricordo, era l'aria che si respirava che era bellissima.

Abbiamo iniziato a organizzare le nostre attività quando lo spazio era ancora nudo, spoglio, fatiscente, però siamo diventati paradossalmente il salotto teatrale di Pisa, forse interpretandone alcune necessità. Tanto è vero che ci siamo radicati qui con facilità. Abbiamo iniziato subito a lavorare con le scuole. "Domenica a teatro", che è stata una delle prime rassegne che abbiamo fatto, era frequentatissima, si dovevano mandar via le persone. E ancora oggi è così: si fanno due repliche.

Quando siamo venuti a Cascina ci chiamavamo Sipario. (Negli anni abbiamo avuto varie declinazioni di Sipario. Inizialmente Sipario stregato, poi Sipario Toscana).

Il Teatro delle Pulci, che era già cooperativa, si trasformò nella cooperativa Sipario e ci portammo dietro il contributo statale (avevamo già il riconoscimento di Centro Teatrale), col patto che il Comune di Cascina ci desse un contributo di pari valore, che noi avremmo aumentato di una terza parte analoga. E avvenne davvero così. A questi si sono uniti i contributi della Provincia e della Regione.

Questa cittadina, che non aveva niente, ci ha subito ospitato e amato. Con la politica si è realizzata una complicità virtuosa; il sindaco, persona di un'intelligenza straordinaria, anche se molto distante da noi per certi versi, ha subito capito intellettualmente il nostro progetto e la necessità di caratterizzare questo teatro sull'anomalia, sull'alterità, sulla differenza. E ha capito le potenzialità di un progetto che metteva insieme il teatro ragazzi e la sperimentazione, i pupazzi con le grandi visioni, i grandi incontri. Negli anni, abbiamo fatto incontri importanti, che abbiamo portato a Cascina. Il primo grande incontro realizzato nella Città del Teatro è stato con Judith Malina. Poi ricordo Franco Scaldati. E pressoché subito abbiamo iniziato a lavorare sulla musica, colmando uno spazio che in quel tempo mancava; abbiamo avuto ospitalità importanti, gruppi di musica seriale, come Einsturzende Neubauten, un gruppo tedesco che fa concerti meravigliosi con la sega elettrica, oppure Elvis Costello, che non so come abbia potuto fare

un concerto in questo spazio; poi Paolo Rossi, che veniva qui, ma con un cachet di favore; e anche Alessandro Benvenuti ci ha aiutato moltissimo. Quando, poi, i parametri ministeriali imposero di aprire uno spazio da 200 posti, noi decidemmo, come cooperativa, di fare un investimento immobiliare per costruire la sala nel tempo di un anno. Ottenemmo un prestito in banca e il sindaco si fece garante del fido bancario, non nella sua veste istituzionale, ma come privato cittadino.

Forse c'è stata una sorta di caparbietà da parte mia nel voler costruire questa specie di transatlantico, mentre tutti i nostri compagni di cammino dicevano "piccolo è bello". Io ho cominciato subito a pensare in grande. Volevo costruire un'armata perché sentivo che c'era bisogno di un'armata. Accanto a questo, c'è stata l'idea del modello strutturale, architettonico, che abbiamo affidato a un architetto progettista che era già dentro alla vecchia cooperativa, faceva lo scenografo e perciò conosceva il teatro. Fin dal primo progetto, quando ancora non c'era il progetto dell'Unione Europea, provammo a immaginare con lui questo spazio, dandogli qualche indicazione. In primo luogo, doveva essere uno spazio molto accogliente per il pubblico: per un pubblico che avesse voglia di fermarsi a parlare con noi, di stare qui; così abbiamo voluto il ristorante, le aule. Poi le sale dovevano corrispondere a caratteristiche tecniche diverse, sia come dimensioni sia come possibilità d'uso. Inoltre ci doveva essere uno spazio importante dedicato allo studio. Infine doveva essere rispettata la storia del luogo come fabbrica. E l'architetto portò il tema del labirinto.

Io facevo molta politica in quel periodo. Con gli amministratori e anche con i nostri compagni del teatro. Andavo a Roma a portare avanti le politiche dei Centri. Sostenevo che chi godeva di una posizione di privilegio territoriale, avendo dietro l'ente pubblico (come avveniva in Toscana, dove eravamo più avanti), doveva segnare maggiormente il territorio, dimostrando di rispondere con responsabilità dei contributi ricevuti. Ero arrivato ad avere un ruolo dentro il direttivo dell'Agis e mi dovetti dimettere sulla questione della trasparenza... Quello della trasparenza lo considero ancora uno dei tre grandi temi della politica del teatro: trasparenza, funzione (o natura) pubblica e significato della Stabilità di Innovazione. Non è ammissibile che non ci sia un controllo sulla funzione pubblica dei teatri che rientrano nell'area della stabilità.

Credo che questa visione sia sempre stata collegata alla mia provenienza da Potere Operaio, che ha contribuito alla mia doppia cultura: da una

parte istituzionale, dall'altra parte anarchica individualista. L'anarchia è un grande processo di distillazione dell'anima.

La cooperativa aveva al proprio interno un Comitato di indirizzo formato da tre persone nominate dal Comune di Cascina, tre persone nominate dalla Provincia di Pisa, e tre membri della cooperativa.

Quando la cooperativa non ce la faceva più perché le banche ci strozzavano, abbiamo fatto nascere una fondazione pubblica.

Nel comitato promotore della fondazione c'era Aurelio Pellegrini, che era stato nel Comitato di indirizzo e diventò Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa. Fu lui che ci candidò nel progetto europeo ed ebbe l'idea della fondazione, che noi riuscimmo a realizzare nel 1993. Però a quei tempi la fondazione aveva uno statuto che delegava al Direttore tutta la gestione e la responsabilità artistica. Il Consiglio di amministrazione e il Presidente davano solo l'indirizzo politico e il controllo sul bilancio, ma tutte le scelte erano, sostanzialmente, in mano al Direttore. Inizialmente Comune, Provincia e Cooperativa avevano pari dignità all'interno della fondazione, poi la Cooperativa naturalmente è morta, così come è morto statutariamente il ruolo del Direttore responsabile unico, che era stato necessario all'inizio, ma poi si era rivelato un errore. Io in questi dieci anni ovviamente mi ero trasformato in una specie di mostro!... Adesso c'è un Consiglio di amministrazione formato solo di enti pubblici (Comune di Cascina, Provincia di Pisa e Comune di San Giuliano Terme), c'è un Direttore artistico, ossia io, c'è un Direttore amministrativo (Simonetta Bernardini) e c'è un Direttore del centro studi, ossia dell'area formazione e ricerca (Fabrizio Cassanelli): c'è un'articolazione. Direttore artistico e Direttore amministrativo sono presenti in Consiglio, ma come professionisti con contratti a scadenza. Poi c'è un nucleo di progettazione e ricerca artistica di cui fanno parte, oltre a me, Fabrizio Cassanelli e Letizia Pardi, mentre è vacante per ragioni economiche il ruolo di Direttore musicale, previsto nella nuova bozza di statuto. Io adesso mi occupo solo dei progetti artistici, grazie a dio!

Con la Regione c'è una convenzione triennale che comprende i diversi soggetti del territorio che formano il sistema teatrale toscano e che sono il Metastasio di Prato (Teatro Stabile della Toscana), Pontedera Teatro, noi, Armunia di Castiglioncello, Fabbrica Europa di Firenze e il Teatro Studio di Scandicci. Questa convenzione stabilisce un rapporto di collaborazione e assegna ruoli diversi ai diversi teatri. Il nostro è quello di "Teatro con-

temporaneo finalizzato a impegno civile, mondo giovanile, infanzia, università".

Adesso penso a questo spazio come a una casa degli artisti che però ha una presenza fortissima degli spettatori. Nel progetto che noi abbiamo mandato all'Unione Europea c'era anche, lungo l'argine, una zona residenziale di case per artisti e per studenti. Ecco, questo luogo, se lo vedo fra cent'anni, me lo immagino abitato dagli artisti che fanno arte e dagli allievi che imparano e, probabilmente, rispetto alla nostra storia artistica, vedo una maggiore interconnessione delle arti.

Cascina, 12 novembre 2008

Il racconto è quello di un'invenzione. Un'attività alla ricerca di un teatro, che il teatro se l'è costruito, per parafrasare le parole di Peter Brook che abbiamo scelto come esergo di questo scritto.

Così nascono le invenzioni teatrali: da un insieme di elementi che eccedono il contesto che li ha generati e ne richiedono uno nuovo. Il fatto è che la cultura teatrale degli anni Settanta, avendo fondato un sistema di pratiche decisamente innovative, sia sul piano dei linguaggi artistici sia sul piano politico e organizzativo, aveva prodotto risultati non più contenibili nell'ambito dell'emergenza teatrale. Aver sperimentato la dilatazione del teatro oltre i limiti dello spettacolo, come offerta culturale e lavoro sociale nel territorio, la vocazione alla gestione e all'organizzazione di uno spazio come organicamente connessa al lavoro laboratoriale e artistico, il progressivo svilupparsi di una rete di produzione e circuitazione parallela al teatro ufficiale, la stretta relazione fra dimensione esistenziale e dimensione artistica, dentro i gruppi e in relazione al mondo teatrale, il rapporto con nuovi referenti, anagraficamente e culturalmente affini, poi sempre più diversificati nelle fasce sociali e di età (fino a coinvolgere le famiglie e gli ambiti del disagio e dell'esclusione): tutto questo corrispondeva a un complesso di attività che, dopo aver nutrito la ricerca alternativa di un teatro di minoranza, imponeva di essere considerato in termini di teatro maggiore. E qui si inserisce il "pensare in grande" di Alessandro Garzella e dei suoi compagni: che altro non è stato se non l'interpretare una vocazione già tradotta nella pratica.

Questi elementi li ritroviamo tutti nel racconto di Alessandro Garzella: la vocazione generazionale alla "contestazione globale" corrispondente a un diverso modo di lavorare nel teatro; la cultura teatrale nutrita per vie del

tutto personali, dal beat come dalle suggestioni del circo; la formazione irregolare, fatta di tanti stimoli, senza magisteri diretti, ma con riferimenti a maestri di elezione per lo più guardati da lontano; la capacità politica messa al servizio della strategia di radicamento e crescita nel territorio; l'apertura di nuove sedi; il dialogo con le amministrazioni locali e le diverse e molteplici attività che rispondevano creativamente alle richieste di "servizi culturali".

La Città del Teatro continua ad essere apparentata con le sedi che l'hanno preceduta e che contenevano già, "in piccolo", il transatlantico a venire (così Garzella ricorda il cascinale di Coltano). È parte dello stesso racconto. Ma segna anche una diversa fase storica: e questo non va dimenticato. Così come non va dimenticato che Sipario Toscana, con alcuni altri centri teatrali in Italia, attualmente Stabili di Innovazione, ha saputo interpretare istituzionalmente questo passaggio, cui ha dedicato il suo progetto e tutte le necessarie battaglie, non sempre vinte, mai per questo interrotte.

Oggi, la Città del Teatro ospita un insieme di attività che, nel rispondere al ruolo pubblico che le è riconosciuto, rilancia i valori, le idee, la molteplicità di funzioni per cui è stata concepita. Uno spazio dotato di ampiezza, duttilità, trasformabilità, che ospita progetti altrettanto diversificati, per pubblici e generi artistici, legati dal triplice filo rosso dell'ispirazione sociale, dell'indagine sull'alterità, del dialogo con le giovani generazioni. L'elenco sarebbe lungo, a comprendere i diversi cartelloni (per il pubblico serale, scolastico e domenicale), gli eventi musicali e cinematografici, i progetti speciali (dedicati alla psichiatria, al lavoro minorile e ai diritti dei bambini, alla creatività giovanile e "sommersa"), l'attività di "agenzia formativa" rivolta a spettatori e operatori della cultura e del teatro, il campus universitario delle arti dello spettacolo e infine, non di minore importanza, l'impegno legato all'Associazione Scenario e quindi all'indagine sui nuovi linguaggi e i giovani artisti.

L'invenzione dello spazio continua nei progetti di cui è lo spazio è veicolo e strumento. Ma questo è un altro racconto.

## Appendice. DEDICHE D'AUTORE

Thanks to the crew of Fosfeni-Cascina for giving us this platform to express our art in a perfect listening and magical environment you delivered perfect possibilities for us to articulate our artistic vision and the audience to receive it we have strong memories of this show it was intense and powerful, yours

*agf/delay*

Un argine e di fronte un monte. Un largo spiazzo, un vecchio mercedes parcheggiato, un grande edificio...Non si vendono merci, non si fabbricano prodotti. All'interno dell'edificio: riflessioni, assemblee di uomini, processi creativi, esplorazioni comuni, silenzi edificanti: La Città del Teatro!

*Antonio Alveario*

Caro Sandro,  
la vita sembra a volte sfuggirci di mano. Possiamo solo tenerla con i nostri ricordi o spingerla avanti con i nostri sogni e le nostre speranze. Tuttavia, se guardiamo bene, qualcosa resta sempre presente: l'amicizia di una infanzia e di una giovinezza vissute insieme. Quella amicizia è ancora qui, incancellabile. Il teatro che all'inizio ci ha unito, ci ha visto poi allontanarci, ma solo nello spazio. Tra Cascina e Pontedera, e i nostri teatri e le nostre storie, scorre un fiume di avventure, di lavoro, di incontri, di progetti, di speranze. Ci siamo osservati a lungo dalle rive opposte di questo fiume, sapendo che la sua corrente ci unisce e ci unirà. È la corrente che ha attraversato le nostre vite e nessuno di noi due avrebbe mai potuto prevederlo quando passavamo i pomeriggi della nostra adolescenza a casa dei tuoi genitori. Ne ricordo ancora l'odore. Oggi siamo responsabili di grandi strutture ricche di storia e spero sempre che questo essere diventati adulti non ci faccia perdere prima di tutto noi stessi e poi la nostra amicizia. Ho

sempre avuto ed ho tutt'oggi una grande ammirazione per ciò che riesci a fare. Molti forse non si rendono conto di che cosa nasconde un lavoro come il tuo, come il nostro, e ci considerano privilegiati. E certamente lo siamo, anche privilegiati, ma no nel modo in cui a volte lo si pensa. Il privilegio sta nell'aver tenuto duro nel costruire insieme ad altri un patrimonio di esperienze che resteranno dopo di noi. E questo è il compito che sento più forte: lavorare per coloro che verranno. A volte il tuo esempio mi è stato d'aiuto e di questo ti ringrazio fraternamente. Ora ci aspettano altri anni di lavoro, tutti belli. Spero che il fiume che continua a scorrere tra noi continui ad essere limpido, pescoso e ricco di acque. Buon anniversario a te ed a tutti i tuoi.

*Roberto Bacci, Pontedera teatro*

Si entrava e c'era subito un sorriso che ti salutava. Non erano mura antiche e non c'era proprio quell'odore che nell'accumularsi dei decenni diventa il sapore inconfondibile della tradizione... ma certamente qualcosa era in cammino... ecco, sembrava proprio l'odore di un cammino, quel sudore salutare che il corpo nel muoversi con continuità su per un sentiero che si inerpica, produce per se stesso sapendo che così si farà del bene. Eppure l'animatore del luogo, con tutti quei ferri addosso che sembravano i pezzi di un'armatura ridotti in quello stato sbilenco dalla spada di un titano dopo chissà quale cruento duello, non è che nel camminare fosse poi tanto spedito... Ecco, forse era questo il segreto di quel posto: non potendo ginnasticare più di tanto con le gambe si lasciava che cuore e cervello colmassero la lacuna... e quanto ci riuscivano bene. Ho passato momenti lunghi e brevi in quel luogo di grazia teatrale e d'incontri, e sempre sono stati momenti intensi, momenti che desideravi tornassero presto, momenti che vorrei – per tutti coloro che amano il teatro – non finissero mai. È chiedere troppo? Grazie di quei momenti Alessandro...

*Alessandro Benvenuti*

Di là, dopo alcune curve, nella pianura in cui tradizionalmente la ricchezza è mobile, l'uomo arriva nella Città del Teatro ben esposta alla luna, con vie che si agitano su se stesse come un gomito. Questo si racconta della sua Fondazione: uomini di contrade diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro. I suoi lunghi capelli e la sua schiena nuda era arricchita da un drappo di stoffa color sipario. Sognavano d'inseguirla. Gira gira ognuno la perdetto. Dopo

il sogno gli uomini andarono cercando quella città; non la trovarono ma si trovarono fra loro: decisero di costruire una città come nel sogno, proprio dove si erano incontrati fra i resti di un'antica officina dove pesante e feconda era già stata l'opera dell'uomo. Nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo onirico inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò, diversamente che nel sogno, gli spazi, le quinte, i laboratori e le mura in modo che non le potesse più scappare. Questa fu la Città del Teatro in cui si stabilirono aspettando che, una notte, si ripetesse quella scena. Nessuno di loro, si narra, né nel sonno, né da sveglio vide mai più la donna. Le vie della città erano quelle in cui essi andavano al lavoro tutti i giorni, senza più nessun rapporto con l'inseguimento sognato, ormai mutato, moltiplicato in nuove visioni e sogni che per propria natura devono essere concretamente inafferrabili. (Suono di sveglia) Apro un occhio... sono al Ristocaffè della Città del Teatro a Cascina: Italo nel sogno era così nitido!

Al contrario, quando apro anche l'altro occhio, è la realtà che si fa confusa... Alcune delle donne che lavorano qui alla Città del Teatro, adesso non più invisibile ma solidamente eretta nella piana di Cascina, mi fissano con aria minacciosa finché una, per tutte, esclama "Che cazzo di sogno..." e se ne vanno, insieme senza una sbavatura, una coreografia perfetta! Sono sorpreso e, devo confessare, anche un po' divertito. Mi avvio verso l'uscita quando sulla soglia vedo un bambino, vestito completamente d'oro, che mi passa una piccola busta color sipario. Dentro un foglietto dove c'è scritto: "il teatro è quel posto dove non c'è niente ma ci può accadere di tutto". (Suono di sveglia) Luce e Sipario

*Renzo Boldrini, Giallo Mare Minimal Teatro*

Confesso sinceramente: la prima volta che sono entrata a Cascina nella Città del Teatro ho pensato di trovarmi in una cattedrale nel deserto. Cattedrale per via dell'imponenza di quello spazio sconfinato e un po' labirintico, deserto per il contesto in cui è inserito: pochi nuclei abitativi e un presidio di capannoni artigianali prima di arrivare e un pezzo di campagna proprio intorno al teatro con quell'argine nei pressi, memoria di antiche passeggiate. Un connubio impensato e un po' strampalato tra natura e cultura, tra innovazione e tradizione. L'impatto è stato davvero straniante ma a lungo andare, attraverso una frequentazione più assidua del teatro e degli artisti con i loro progetti, ho ritrovato i due sensi connessi: cattedrale nel senso di un luogo/rifugio per un rito prezioso; deserto inteso come zona

dell'anima, della riflessione, della sospensione dal quotidiano, una condizione che spesso ho sentito emanare da quel luogo così concentrato di tanto teatro. Negli anni ho poi avuto modo di conoscere, in maniera diversa ma sempre più profonda, Sandro Fabrizio Letizia e ho trovato in loro un senso pacato, e nello stesso tempo nobilmente fiero e convinto, del lavoro che stavano portando avanti toccando territori forse scomodi, di certo impervi e poco rassicuranti ma ricchi di verità nascoste. Ho trovato un'urgenza del dire e del fare poco clamorosa ma sempre coerente e pungente. Ho condiviso a Cascina alcune tappe del Progetto Scenario, festival, convegni, ma anche lunghe chiacchierate, risate, piacevolzze; ho visto spettacoli, esiti di laboratorio, il tutto con una modalità di grande concentrazione. La cattedrale nel deserto mi ha regalato un approccio al teatro davvero speciale. Grazie agli artisti che l'hanno creata, a tutti gli operatori e i tecnici, custodi invisibili di un convinto operare, e a un pubblico silenzioso e attento in un'armonia piena di sguardi e parole condivise.

*Alessandra Belledi, Teatro delle Briciole*

Fausto Bertinotti  
da sbobinare

I remember my show in Cascina well..which is unusual.. as i have a terrible memory..but the attentiveness of the audience, sitting so still in the dark chamber of that acoustically peaceful room held me softly, as a strong fever raged through my body... the heartfelt applause as i came to a close – was the best medicine. thank you.

*Mira Calix*

Quando ho messo piede, per la prima volta, dentro alla “Città del Teatro” ho respirato un'aria nuova. Tra le quinte, sul palcoscenico, nei camerini, negli immensi spazi, tra la gente ho sentito l'arte palpitare; quell'arte vera che fa del teatro una risorsa culturale ed emozionale, nell'ottica di una società realmente civile e partecipata. Allora ho capito che in questo luogo si affonda a piene mani nella tradizione più antica e più autentica dell'arte teatrale: quella che, andando al di là della rappresentazione come mero momento di intrattenimento, porta in scena la riflessione e il confronto sui temi più scottati, sulle realtà dimenticate, sui drammi che affliggono il genere umano. È stato in quel momento che ho messo insieme le mie poche nozioni sul teatro apprese sui banchi di scuola: gli aedi, i rapsodi, la com-

media di Aristofane, le tragedie greche. Ed ancora. La Commedia dell'Arte, il teatro dell'assurdo, quello di impegno politico, i grandi autori dell'Ottocento e del Novecento, fino agli esponenti contemporanei del teatro della memoria e di narrazione. La “Città del Teatro” rappresenta la sintesi di questo lungo viaggio attraverso il tempo e la storia; un viaggio che accomuna vicende, realtà e volti differenti, lontani fra loro, ma uniti da un intento unico: raccontare, attraverso la finzione scenica, l'uomo, la sua dimensione spirituale, le sue vicende e la società in cui vive. Il teatro così inteso, amato e vissuto diventa, quindi, una vera e propria forma di “arte sociale”, che pone l'uomo e i suoi bisogni al centro di uno scambio articolato e mai passivo con un pubblico partecipe, cui non si chiede solo di “assistere”, ma soprattutto di riflettere, dibattere, ricordare, ragionare. La “Città del Teatro” come l'antico “agorà”, luogo di confronto e di discussione condivisa, punto di osservazione privilegiato per cogliere e analizzare infiniti spunti di riflessione, esplorare il mondo, le sue contraddizioni, le sue speranze, e far rivivere memorie e storie. Una dimensione espressiva viva, intellettualmente stimolante, che supera i limiti del palcoscenico lasciando tracce profonde nella collettività, nella coscienza e nella nostra vita di tutti i giorni.

*Giuseppe Carrisi, giornalista Rai International*

Siamo arrivati dentro LA CITTÀ e ce ne siamo innamorati. Perché non c'erano solo palcoscenico, e luci, e polvere da respirare, e quinte, poltrone, pedane, luci, ma vederci dentro un letto e poterci viverci per una settimana... dormirci, fare colazione nell'ingresso, rimanerci a pranzo, a cena, lavorare e poi di nuovo dormirci... Non siamo usciti mai. In questa CITTÀ “Volevo Dirti” ha visto la sua completezza. Ed è stata una delle esperienze più belle che mi siano mai capitate. LA CITTÀ ci ha accolti, nutriti, coccolati, viziati. Ci ha dato fiducia ed ha creduto nel nostro progetto. È una CITTÀ aperta, con mille problemi come mille problemi ha una grande città. Ma con un cuore che pulsa, che vive e che crede. Che cresce. E che non morirà mai. Grazie, Sandro.

*Giuseppe Cutino, M'arte*

Credo nei fallimenti e nella fatica dell'andare avanti. Credo nel sudore e negli attimi di smarrimento. Credo in un teatro che racconti la verità, e che si arroghi il diritto di un confronto intellettuale anche triviale, scorretto e impudente.

*Emma Dante*

C'era un mercante, c'era una fiera e ho visto anche delle pulci. Cinema, tensostrutture, Certose e capannoni!!! Che invidia... ho anche cercato di bruciare tutto!!! Poi un Sipario si è aperto e ci ha fatto vivere incontri, teatri, passioni. Apritelo sempre ne abbiamo bisogno.

*Maria Rita Alessandri, Stefano Cipiciani e Giampiero Frondini,  
Fontemaggiore teatro*

Abbiamo pensato a una poesia di Nino Gennaro, che è un bellissimo specchio delle esperienze che ci accomunano e che ci hanno unito.

*Francesca Della Monica e Massimo Verdastrò*

*La nostra casa*

La nostra casa è stato un posto per sbagliare  
ma anche per indovinare,  
un posto per guarire ma anche per  
ammalarsi,  
entrare in crisi,  
un posto per morire ma anche per  
rinascere,  
un posto dove si è permesso tutto,  
un terreno di coltura  
oltre che di cultura.

La nostra casa è stata, è e sempre sarà.  
La nostra casa è grande grande grande che non si può  
misurare perché si  
estende da Palermo a Milano a Berlino...  
È un'aggregazione, un  
microcosmo(appunto)  
di fratelli e sorelle sparsi ma "parenti" solidali  
interlocutori.

La nostra casa è la vita,  
segue leggi cosmiche  
infinite  
immortali:  
si nasce e si cresce, si muore e si seppellisce,  
si impara e

si insegna, si cucina e si mangia,  
si sporca e si lava, si piange e si  
ride,  
si aiuta e si chiede aiuto, si prevarica e si danno bacchettate.  
Di lei si dice:  
"Ha la gioia  
non la perde  
non se la fa rubare  
la dona".

Perché non c'è, non c'è mai stato,  
non ci potrà mai essere il mercato della gioia.

*Nino Gennaro*

In una sorta d'immaginario albero genealogico generale, in cui rintracciare, drammaturgicamente, quali siano stati gli avi che, in qualche modo, consapevolmente o meno, ci abbiano trasmesso le forme e le maniere, gli "imprintings", del concepire o fare Scena, oggi, in questa incomprensibile Italia che ci circonda, senz'altro Annibale Ruccello ed io – teatranti di quella generazione, riottosa e anticonformista, orgogliosamente e creativamente "sudista", che ha cominciato a farsi largo intorno al declinare degli anni 70 – avremmo riservato un posto, un riguardo, un riconoscimento e un'ammirazione particolari a Beniamino Joppolo e al suo scrivere impetuoso di teatro. Cioè, poi, di Vita. Di quella Vita, va detto subito, che, in lui, nelle sue pagine, nei suoi "copioni", ha tratti ed andamento di grafia irregolare, violenta, espressionisticamente lacerante, animata com'è, da un capo all'altro, dal forte sentimento di rivolta, di anarchia, disordine, nei riguardi delle società e delle politiche, di tutte le politiche, di destra e di sinistra, a lui contemporanee. Somiglia, infatti, più che a drammaturgia, alle accese e terribili pitture di un Boccioni, la pagina di Joppolo. O, se andiamo indietro nei secoli, agli "sprofondi" escatologici dei quadri di un Bosch mediterraneo. Ai grumi di dislivello esistenziale, di scardinamento, in sangue e malattia, d'insania, o di beffardo capovolgimento di ragione e senso, che possiamo ritrovare paro paro in un Artaud, somiglia; in quella sua patetica scoperta di "a/soggetto" – un non ego delirante, profetico, feroce – che è il mostruoso prodotto, al contempo incubo e succubo, vittima e carnefice, dell'incenerente fulmine della sua folle scrittura, lanciato sui (sedicenti) ordini ed assetti "ragionevoli" della Vita/non Vita delle

decadenti e “immerdolite” società occidentali. Soprattutto, di quel loro ridicolo, miserrimo balletto di fasullità e larve, di mancanze e in/consistenze, che viene, pomposamente e falsamente, dichiarato Teatro. Perché, non proprio di evasiva fuga dal reale – in fondo, è sempre stata questo, no?, la Scena, per noi Occidentali – si ammantano le cose e le parole, gli eventi e le battute, che costituiscono l’atipica e ironica materia del “drammaturgiare” messo in campo dall’autore siciliano. Ma, esattamente all’inverso, di un ossessionare, un dilatatore a dismisura, di un insistere, fino ad annullarlo, incenerirlo, proprio sul “reale”. È un universo iper-realisticamente orrendo, quello che, attraverso scene ed atti, figure e personaggi, Joppolo ci mette sotto gli occhi. Anzi, dentro. Nel profondo, profondissimo, degli occhi. Morti che non son mai morti, bensì impacificati, sconci, lascivi, “ritornanti”. Padri e madri di famiglia, nonni e nonne, che, nella catastrofe, crudele ed impreveduta, data dai fenomeni, o da una scossa, incazzatissima natura, vogliono egoisticamente sopravvivere, alle loro spettrali, distrutte creature. Autocibandosene, ingrassandosene, come lubrichi, nonché avidi, vermi. E questo va di pari passo con una sardonica, tragicamente allegra, in-organicizzazione globale del Vivente: pietre che parlano, acque che rutano, urlano, sospirano, montagne che, antropomorficamente, assumono la minimità, l’inerennità e la grazia d’infantili forme andanti, passeggianti. E le selve sono voci, le voci sono grotte, le grotte sono fieno, erba, tutta una flora e una fauna sovrapposte, mescolate, ibridate e avvelenate tra di loro. Le leggi generali delle specie e i mondi, allora, sono null’altro che inganno, frode, dolo, vomito, disgusto, disincanto. Tutto è rovesciato, invertito, permutato di posto e di funzione: la vecchiaia è lurida, scomposta. La giovinezza infame, senescente, decrepita, corrotta. Saggezza, ragione, redenzione, salvezza, non ci sono più.

Al loro posto, un buco. Un immenso, totalizzante, irrecuperabile, disperato buco. Dentro cui, appese come infette ed insensate ragnatele, resti, tracce, filamenti, orme, vanno a farsi eco, incatturabile vuotezza, le parole. I fiati, i rantoli, i singhiozzi, scambiati assurdamente per parole. Sembra di essere alle soglie, o appena un passo in là, dell’Indicibile, Inesprimibile, Inavvenibile, Impossibile. Un attimo prima, o dopo, di una colossale, sterminata Esequie Universale. O di una colossale, sterminata Festa, i cui clamori, bollori, fetori, afrori, umori, sudori, conducono fitto fitto ad un ciclopico scannamento, allo spettacolare stillicidio (auto suicidio?) di tutti i sanguinanti cieli, di tutti i saputissimi ed ignotissimi pianeti. Eppure, dopotutto, siamo, o dovremmo pensare di essere, per le tre classiche, ari-

stoteliche unità di spazio, tempo, azione, solo nel più minimo e assolato sud Italia contadino. Perlomeno, così dovrebbe discenderne dal sangue o dalla memoria di chi scrive. Ma chi sa, veramente, cosa alberga nel sangue e la memoria di chi scrive?

*Enzo Moscato*

20 anni di storia che non è solo la storia, di un luogo, di quel luogo. È un po’ di storia del teatro in Toscana di questi trascorsi 20 anni. Sembrano tanti 20 anni per chi ne aveva 40 venti anni fa! Ma quante cose in questi oltre settemila giorni! Non ce ne accorgiamo perché la voglia, l’entusiasmo, la capacità di crederci pur sapendo che non accadrà, è la medesima: quella dei nostri anni che sembrano appunto mai trascorsi! Caro Sandro, Tu insieme alle Tue “truppe”, ai tanti artisti che hai incontrato, ai tanti tecnici che hai formato, Tu con la tua Poesia, con la Tua voglia di continuare ad esserci, Tu hai fatto di quel posto un “luogo”. Sono trascorsi 20 anni da quando facesti quella scommessa. Da Pisa a Cascina. Dalla città. Dal Teatro Verdi. Da una situazione comunque consolidata e, per quanto possibile, “tranquilla”, al “deserto teatrale”. È questa la scommessa che hai vinto e di cui io, ed anche tanti altri come me, Ti sono riconoscente. Attraverso il teatro aprire un grande confronto culturale, nel senso del farsi della vita, con una comunità, contribuire a trasformarla e lasciare che Ti trasformi, Ti faccia più grande, più disponibile, mentre l’utopia dei 20 anni fa si è fatta, piano piano, realtà fino a diventare la Città del Teatro! Che ancora si muove e cerca nuovi e sempre più impegnativi ed affascinanti approdi da cui ripartire. Come una continua aria daccapo! Oggi Sandro, in questo 2008 che ci sta lasciando, Tu hai 60 anni ed il Tuo teatro ne ha 20 non puoi non sentirTi soddisfatto! Hai lottato e con le Tue idee, la Tua poetica, Ti sei confrontato con la comunità di cui sei parte, hai spinto avanti un processo, ed hai rappresentato un esempio per tanti. Ecco perché non posso non sentirmi parte della storia di quel luogo. “LUOGO”, oggi, senza aggettivi! Di ciò Ti ringrazio.

*Massimo Paganelli*

A Cascina c’è una Città del Teatro... Non è che tutti immaginiamo una città nello stesso modo. A Cascina, la prima volta l’edificio mi pareva esagerato, difficile da capire. Forse per via delle architetture... la mano degli architetti andrebbe a volte non dico tagliata, certo, ma legata un po’ dietro la schiena... Guardando da fuori un edificio oggi è difficile capire cos’è,

dov'è il davanti e dove il dietro, se ospita un centro commerciale, un'università, una chiesa o una palestra benessere. Forse sarò io spaesato ma certi interventi nel paesaggio mi sconcertano. I luoghi diventano città un po' per volta, i centri commerciali sono città di fatto per l'uso che ne fanno i vecchi in cerca del fresco d'estate e del caldo d'inverno. Possono non piacere ma sono città di fatto. Un teatro diventa città per quello che fa, non dipende più dagli architetti ma da chi abita gli spazi e gli dà senso. Cascina le volte che ci son tornato sono servite, mi son sentito più di casa e spero che quello che ci ho fatto sia servito a far sentire chi ci viene parte di una cittadinanza attiva, di cui c'è bisogno. Non tutti immaginiamo la cittadinanza allo stesso modo, ma senza luoghi di confronto, luoghi civili, essa non può prendere corpo. Senza di essa c'è solo spaesamento. Con stima, affetto e auguri.

*Marco Paolini*

Proust diceva: "ci sono libri che sembrano scritti in una lingua straniera" ... molti di noi dobbiamo sembrare, ad alcuni, stranieri come quella lingua e questa è la nostra condanna, la nostra fortuna, il nostro senso. Stranieri e fieri lo si è per scelta, non per miopia d'altri.

*Armando Punzo*

La vita?:  
un teatro indecifrabile!  
Il teatro?:  
la vita decifrabile.  
Ricerca?:  
il rapporto tra noi e la realtà, passo dopo passo.

*Remondi e Caporossi*

Se penso a Cascina mi viene in mente un luogo che ho frequentato e adesso posso dire che conosco bene, non tanto per essere stato presente in programmazione nelle passate stagioni, ma soprattutto per un festival di qualche anno fa: Alessandro ha programmato proponendo un tema "i sette peccati capitali" che io immediatamente ho condiviso. VIZI E VIRTÙ HANNO LO STESSO SAPORE, i peccati sono svaniti, il male e il bene non si distinguono.

Sta a noi individuare oggi i "tipi" possibili che ci circondano, siamo orfani di peccati e peccatori; molte volte i peccati si esaltano come fossero virtù,

fanno audience, creano consenso.

L'ira, la lussuria, la gola, l'accidia sono nutrimenti di letteratura, televisione.

Quali sono oggi i peccati capitali?...la povertà, la vecchiaia, la malattia, la bruttezza, tutto ciò che va contro la mistica dell'apparire.

Se questa società ci chiede ambizioni individuali sempre più narcisistiche, l'accidia finisce in psicanalisi e la gola dai dietologi.

Forse servivano solo per distinguere il bene dal male.

Quali sono le armi del teatro per affrontare questi argomenti? Sicuramente la trasfigurazione serve per affrontare i "tipi" di oggi.

Turbolenze Venti contrari Affronti

(divagazioni dopo aver visto lo spazio)

Trasfigurare l'ambiente con le luci scala, piazza, cortile rialzato con muro rosso. Lampadine che scendono

Costruire qualcosa per poi demolire

Un pallone arriva dall'esterno come in carcere e immediatamente inizia una partita come fosse prestabilita. Basterà un fischio a far tornare la situazione di prima come se niente fosse successo –

Un ragazzo sotto un taglio entra con una camera d'aria dal portone e tutti a turno tentano di levarla per giocare però senza farla cadere.

Qualcuno che rincorre anticipa correndo la camera d'aria per poi prendere una postazione impedente ma teatrale –

Una donna vestita da uomo si leva gli indumenti e taglia con le forbici pantaloni giacca camicia cravatta parlando contro di lui poi si scoprirà che lei è in un carcere perchè ha ucciso lui "non volevo essere guardata mentre dormivo avevo paura –

Foto con storia della persona in fotografia –

(dopo tre giorni di prove continuano le divagazioni)

Iniziazione con l'acqua RITO –

Se avessero tutti la stessa cosa un bidone con la propria luce

Nell'angolo del muro esterno un microfono dove tutti vanno a confessarsi voce nascosta clandestina soffiata –

Una lotta fra due persone che si tirano il barile –

Individuare l'agire evitare immediatamente la parola la situazione sarà chiara senza il testo solo agire –

Qual'è la tua ritualità?  
Andare oltre non ci saranno limiti  
RITO acqua, fuoco vento –  
Lavorare contro “il dispetto”  
qualcosa dove i limiti non sono rispettati?

Nella piazzetta dietro dove ci sono tante porte con lampade esterne vediamo  
gli uomini dietro le vetrate vestiti tutti per bene come fossero gli sposi e le  
donne fuori sotto la lampada come se avessero deciso loro a non farli uscire  
gli uomini  
Questa è una immagine che farà scattare spero ben altro cioè il teatro

Qualcuno rompe il vetro qualcun'altro userà il megafono per proclamare,  
chi tenta come esterno e interno di creare un gioco molto infantile, altri  
litigano frontalmente si sputano altri si amano.

Usare anche il citofono e le trombe

Le varie scale con il parapetto di stoffe bianche rosse

Aspettare e capire voli di aerei che passano sopra e la colonna si aggiunge  
impercettibilmente fino ad arrivare al bombardamento

Di colpo tutte le donne si siedono parte una musica e tutti gli uomini  
pettinano poi si fermano sussurrano qualcosa nell'orecchio e poi ricominciano  
ma qualcosa succede e sono costretti a scappare  
Costumi colorati eleganti niente trasch

Se il trio di Garzella la piccolina si scaraventa continuamente sul corpo di  
quella vestita da uomo che continua spiare prima e poi toccare lui vestita  
da donna la piccolina continua scaraventarsi addosso anche a lui vestito  
e se in un'altro momento vediamo da quella vestita da uomo che prima  
implora e poi inveisce e pian piano taglia i vestiti fino a restare nuda e poi  
gli da fuoco e lei in una postazione fissa canta qualcosa per dire che lo ama  
per sempre

(dopo tutte le divagazioni domani ci mostriamo al mondo)

Inizio

Una musica lirica su una figura di donna campo lungo vestita di bianco  
che chiama un nome maschile dalla parte estrema sotto un cono luce unico  
una figura di uomo che chiama una donna si cercano ma non si trovano  
le figura vanno a sparire cadono – BUIO – un pianto di donna dalla casse  
generali fino all'urlo della chiamata –

(subito taglio sulla bambola) una specie di bambola avanza con attitudine  
meccanica emettendo nella fissità dei dolori poi si capisce il motivo che é  
quello di alzare le braccia fino a renderle un possibile abbraccio senza nes-  
suna intenzione dell'umano.

*Alfonso Santagata*

*L'ultima stazione*

Improvvisamente, sul muro ingiallito dall'ultima  
luce del sole, apparve un'ombra; era l'ombra  
d'un uomo piccolo piccolo... era proprio piccolo,  
non era un nano... quest'uomo tanto piccolo  
era in groppa ad un cane lupo color panna e  
miele... L'ombra era colorata...

L'omino e il capostazione, per un attimo, si guardarono...  
il cane fremeva; guardava il sentiero dei suoi prossimi passi...

Gli occhi ambrati del capostazione, restarono immobili,  
le sue labbra erano distese e un po' aperte; il suo sguardo, accogliente.

Dopo quell'attimo, l'uomo piccolo distolse  
lo sguardo e accarezzò il cane che, veloce,  
si lanciò verso il suo sentiero... omino e cane  
correvano leggeri attraversando campi fioriti e  
acque, nuvole e valli; e notti e aurore, e tramonti...

... nessuno, tranne il capostazione,  
vide quelle immagini e quando ormai  
erano svanite e il muro s'era inargentato  
ai riflessi della prima luna, tutti fissavano  
muti il capostazione... lo videro entrare, silenzioso, nel suo ufficio...

Per tanto e tanto tempo, il capostazione non disse una parola... poi parlò ma, cosa disse, noi non lo sappiamo...

... non sappiamo nemmeno se quell'ultima stazione esiste ancora...

*Franco Scaldati*

Grazie all'Università di Pisa ho potuto conoscere e apprezzare le potenzialità di uno spazio come quello della Città del Teatro di Cascina; la collaborazione progettuale con il Teatro di Cascina è stata molto positiva e ha prodotto nel 2008 un laboratorio per una videoinstallazione realizzata dagli studenti; una bellissima esperienza.

*Daniele Segre*

Caro Alessandro, cari amici di Cascina, probabilmente per voi è tempo di bilanci, non solo di tipo economico ma di prospettive e strategie, artistiche e culturali. Bilanci e valutazioni che i professionisti veri come lo siete voi fanno quotidianamente per reagire al conformismo e alle abitudini maledette che si incuneano tra pelle e cuore. Siamo, voi e noi, alla ricerca di nuove sfide che possano rigenerare la vita del teatro, delle persone che fanno teatro e dei luoghi che abitiamo. Ho sempre apprezzato in voi l'accanimento testardo e appassionato con cui avete inseguito il sogno di avere una vostra casa, intima per proteggere al meglio il lavoro degli artisti e nello stesso tempo aperta alle mille voci del mondo. Ho ammirato in voi la peculiare e convinta coniugazione di etica ed estetica, la frontiera su cui tutto il teatro dovrebbe agire e interagire. Anche se separati da molta distanza geografica, abbiamo pensato a voi, abbiamo dialogato con voi quando anche noi abbiamo inseguito il sogno di una casa del teatro. Lo abbiamo chiamato 'Cantieri Teatrali', lo avete chiamato 'Città del Teatro' nel segno della comune missione del costruire, del progettare, del condividere, dell'accogliere, dello scoprire, del ricercare soluzioni e subito dopo crearsi e infilarsi in problemi spesso più grandi noi. Le energie da voi indirizzate alle giovani generazioni, mischiandovi e rischiando insieme a loro, è un'altra delle vostre sfide e ossessioni in anticipo rispetto ad esperienze più recenti sotto i riflettori dei media. Che dire, se non grazie e lunga vita a chi continua a seminare grazia e bellezza?

*Franco Ungaro Koreja*

Para mi "La Città del Teatro" es la perfecta alquimia del calor humano y de

la producción artística. Gracias Sandro, Claudia Ninna, Mundino y tantos otros por compartir esta alquimia con Teatro de Los Sentidos

*Enrique Vargas Teatro de Los Sentidos*

*Un ricordo di Marisa Fabbri*

Credi di fare le stesse cose e invece ne fai altre.

Un'altra emozione che ho facendo Alice per la terza volta viene dal rapporto con la drammaturgia contemporanea. Intanto il fatto che questo testo abbia un riferimento letterario molto forte- su cui tra l'altro tutti sbavano dal punto di vista della psicoanalisi- ma che non è staccato da quello. Due cose diverse ma evidentemente digerite da un autore e poi ridotte attraverso la propria scrittura. Questo è importantissimo per il discorso della drammaturgia. Dobbiamo metterci in testa che occorre fare anche delle sfide, correre dei rischi per poter cominciare e ricevere, come artisti di teatro, il discorso di alcuni drammaturghi. Dico alcuni perché in Italia siamo in una situazione terribile. Io sono membro della giuria del premio Riccione e in questo mese mi sono arrivati qualcosa come trecento copioni da leggere. Di alcuni leggo una pagina e basta perché sono anche sgrammaticati. Senti comunque che non c'è una cultura teatrale in questi aspiranti scrittori di teatro. Allora mi domando: è proprio tutta colpa dei drammaturghi o invece la drammaturgia contemporanea deve nascere sul luogo di lavoro? Deve nascere per esempio come questa che si evolve di volta in volta. Ora noi non abbiamo tempo perché l'istituzione ancora non lo permette, ma ieri già sentivo il bisogno di mettermi a lavorare con Marco Alderigi e con Sandro Garzella, cioè l'autore e il regista, e modificarlo, ricominciare da capo. Questo anche perché finalmente siamo dentro l'epoca dell'opera aperta e noi italiani, che siamo rimasti indietro sulla tradizione, forse avremo questa chance: trovare il famoso discorso della drammaturgia contemporanea che non può che essere un'opera aperta

*Marisa Fabbri (dal volume Un teatro abitato, Vallerini, Pisa)*

## SPETTACOLI PRODOTTI

anno	titolo	genere	autore	messa in scena
1978	<i>Clowns, saltimbanchi, acrobati e commedianti</i>	teatro di strada	scrittura scenica	Alessandro Garzella
1981	<i>Hansel e Gretel</i>	teatro ragazzi	Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
1982	<i>Quelle fiabe di Gozzano</i>	teatro ragazzi	Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
1983	<i>Ombre</i>	teatro ragazzi	Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
1984	<i>Avevamo le ali</i>	teatro ragazzi	Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
1985	<i>Madri! Figure e attori in sogno</i>	teatro ragazzi	Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
1986	<i>Don Chisciotte dei misteri</i>	teatro ragazzi	Marco Alderigi	Alessandro Garzella
1987	<i>One ovvero La rubrica delle storie</i>	teatro ragazzi	Marco Alderigi	Alessandro Garzella
	<i>Sonno di rosa divina</i>	teatro ragazzi	Marco Alderigi e Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
	<i>Torri sulla frontiera</i>	teatro contemporaneo	Marco Alderigi e Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
1988	<i>Alice per Marisa Fabbri</i>	teatro contemporaneo	Marco Alderigi	Alessandro Garzella
	<i>Lontananze</i>	teatro contemporaneo	Marco Alderigi	Alessandro Garzella
	<i>Dai Gas</i>	teatro contemporaneo	Marco Alderigi	Marco Alderigi

1989	<i>I sognatori</i>	teatro ragazzi	Roberto Scarpa	Alessandro Garzella
	<i>Ping Pong</i>	teatro ragazzi	Roberto Scarpa	Alessandro Garzella e Roberto Scarpa
	<i>Cronaca</i>	teatro contemporaneo	Alessandro Garzella	Alessandro Garzella
1990	<i>Questione di centimetri</i>	teatro contemporaneo	Paolo Migone	Paolo Migone
1991	<i>Cattivissima</i>	teatro ragazzi	Giampiero Frondini	Giampiero Frondini
1992	<i>Non siamo mica quelli della via Paal</i>	teatro ragazzi	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
1993	<i>Una voce quasi umana</i>	teatro contemporaneo	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
	<i>Caino e Abele nell'isola della guerra</i>	teatro ragazzi	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
1994	<i>Le bugie di Anna e Chiara</i>	teatro ragazzi	Donatella Diamanti	Fabrizio Cassanelli
1995	<i>I veri uomini sputano lontano</i>	teatro contemporaneo	Fabrizio Cassanelli, Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
1996	<i>Bulle &amp; impossibili</i>	teatro contemporaneo	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
1997	<i>Ragazzi terribili</i>	teatro ragazzi	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
1998	<i>Solitari in branco</i>	teatro ragazzi	Donatella Diamanti	Fabrizio Cassanelli e Alessandro Garzella
	<i>Sette note in fuga</i>	teatro ragazzi	Fabrizio Cassanelli, Donatella Diamanti e Letizia Pardi	Fabrizio Cassanelli
	<i>Senza fissa dimora</i>	teatro ragazzi	Donatella Diamanti	Letizia Pardi
1999	<i>La strada all'altezza degli occhi</i>	teatro contemporaneo	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
2000	<i>Mondocane (grazie Snoopy)</i>	teatro ragazzi	Donatella Diamanti	Fabrizio Cassanelli
2001	<i>Fuori di me</i>	teatro contemporaneo	Donatella Diamanti	Fabrizio Cassanelli
	<i>La notte era a metà l'estate pure</i>	teatro contemporaneo	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella
	<i>Scimmie blu</i>	teatro contemporaneo	Donatella Diamanti	Alessandro Garzella

2002	<i>Difficile come un bambino</i>	teatro ragazzi	Fabrizio Cassanelli, Alice Guadagni e Letizia Pardi	Fabrizio Cassanelli
	<i>Disperati intellettuali ubriacani</i>	teatro canzone	Stefano Bollani, Alessandro Garzella e Bobo Rondelli	Alessandro Garzella
2003	<i>Fool Lear.</i>	teatro contemporaneo	Ciro Lenti	Alessandro Garzella
	<i>Inside the control, studio per una vertigine</i>	teatro danza	Chiara Pistoia	Chiara Pistoia
	<i>Occhi sporchi: lo schermo delle brame</i>	teatro ragazzi	Fabrizio Cassanelli e Piero Pardi	Fabrizio Cassanelli
	<i>Crazy Shakespeare</i>	teatro contemporaneo	Fabrizio Cassanelli Alessandro Garzella	Fabrizio Cassanelli Alessandro Garzella
2004	<i>Ars Amandi</i>	teatro contemporaneo	Renzia D'Incà	Alessandro Garzella
	<i>Diario segreto</i>	teatro ragazzi	Carlo Gambero, Barbara Masi e Letizia Pardi	Letizia Pardi
	<i>Bestemmiando preghiere</i>	teatro contemporaneo	scrittura scenica su testi di P. P. Pasolini	Anotnio Alveario e Alessandro Garzella
	<i>Coda di Lupo/ Paure da Ridere</i>	teatro ragazzi	Fabrizio Cassanelli, Chiara Pistoia e Francesca Pompeo	Fabrizio Cassanelli, Chiara Pistoia e Francesca Pompeo
2005	<i>Storie mandalichel del Mandala</i>	teatro contemporaneo	Andrea Balzola	Fabrizio Cassanelli e Giacomo Verde
	<i>Una Visita</i>	teatro contemporaneo	Beniamino Joppolo	Antonio Alveario e Alessandro Garzella
	<i>Barber's Shop</i>	teatro contemporaneo	Alberto Severi	Alessio Pizzech
2006	<i>L'acqua si diverte a uccidere</i>	teatro contemporaneo	Beniamino Joppolo	Alessandro Garzella
	<i>Nostra pelle</i>	teatro ragazzi	Fabrizio Cassanelli Francesco Niccolini	Fabrizio Cassanelli
2007	<i>Un grido d'allarme</i>	teatro contemporaneo	Beniamino Joppolo	Alessandro Garzella
	<i>Mammatrigna</i>	teatro ragazzi	a cura di Letizia Pardi e Francesca Pompeo	
2008	<i>Nella mani di un pazzo</i>	teatro contemporaneo	Andrea Chesi Alessandro Garzella Francesco Niccolini	Alessandro Garzella

	<i>Mamur</i>	teatro contemporaneo	Isabella Ragonese	Isabella Ragonese collaborazione artistica Alessandro Garzella
	<i>Cuore Buio</i>	teatro ragazzi	Fabrizio Cassanelli Francesco Niccolini	Fabrizio Cassanelli

## COMPAGNIE E ARTISTI IN RESIDENZA

anno	spettacolo/progetto	compagnia/artista	autore e regia
2003	<i>Affronti Le tre sorelle</i>	Katzenmacher Alain Maratrat	scrittura scenica di Alfonso Santagata Cechov – Maratrat
2005	<i>In un futuro Aprile – memorie della resistenza</i>	Teatro del Montevaso	progetto e regia di Giovanni Balzaretto e Francesca Pompeo
	<i>100°C Cose di Andersen</i>	Teatro Sotterraneo	T.Sotterraneo
	<i>El Eco de la Sombra</i>	Teatro de los Sentidos – Enrique Vargas	a cura di Enrique Vargas
2006	<i>Rossini ! Rossini !</i>	Adarte	da un'idea di Chiara Pistoia regia Alice Guadagni e Chiara Pistoia
	<i>la fattoria degli anormali</i>	Xlab	progetto di Andrea Balzola, Andrea Brogi, Mauro Lupone e Annamaria Monteverdi
	<i>Da allora ad ora – viaggio immaginario tra teatro e territorio</i>	Teatro del Montevaso	ideazione e regia Stefano Filippi e Francesca Pompeo
	<i>Viene l'ultima guerra</i>	Lungamarcia	spettacolo finalista premio ustica di Riccardo Bani e Roberto Testa
	<i>Cinque tipi di silenzio</i>	La nave europa	di Shelagh Stephenson regia di Peter Clought
2007	<i>Passar le acque</i>	Adarte/ Teatro del Montevaso/ Teatro Ferramenta	laboratorio e performance itinerante a cura di Stefano Filippi, Chiara Pistoia e Francesca Pompeo
2008	<i>Passar le acque</i>	Adarte/ Teatro del Montevaso/ Teatro Ferramenta	performance itinerante a cura di Stefano Filippi, Chiara Pistoia e Francesca Pompeo
	<i>Figure della devianza</i>	Babilonia teatri – Daniele Segre	video installazione in collaborazione con CMT di Pisa

## CONVEGNI/ FORMAZIONE/ CARTELLONI/ PROGETTI

anno	progetto	tipologia	conduttore/progettista
1985	<i>Madri e matrigne</i>	progetto di formazione	Giorgio Testa
1986	<i>Zoomalia: gli animali parlanti</i>	progetto di formazione	Giorgio Testa
	<i>Mercanti in fiera</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Sipario stregato</i>	cartellone teatro ragazzi	
1987	<i>Visioni</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Il fanciullo divino</i>	laboratorio per attori	conduzione Alessandro Garzella e Roberto Tessari
	<i>Mercanti in fiera</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
1988	<i>Visioni 2</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Mercanti in fiera</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
1989	<i>Visioni 3</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione Alessandro Garzella
1990	<i>Idee delle diversità</i>	progetto di formazione	A cura di Roberto Tessari
	<i>Colori</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Cantiere 90</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Divisioni</i>	cartellone teatro e musica	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Laboratorio di introduzione al teatro</i>	progetto di formazione	Angelo Cacelli
	<i>Corso di avviamento al teatro</i>	progetto di formazione	AnnaMaria Cappai

1991	<i>Cast d'autore. Corso di scrittura creativa</i>	progetto di formazione	Piero Pardi
	<i>I teatri della seduzione</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Teatro scuola</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Cantiere 91</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Cast d'autore. Corso di avviamento al teatro</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Cast d'autore. Stage sulle ginnastiche energetiche</i>	progetto di formazione	S. Taccola
1992	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Teatro scuola</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione Alessandro Garzella

1993	<i>Attorno ad Anna e Chiara</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Dal racconto alla scena.</i>	progetto di formazione	Diamanti/ Zimmermann/ Pardi/ Garzella
	<i>Codici e giochi di scrittura</i>	progetto di formazione	Diamanti/Garzella
	<i>Vetrina Italia</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Pedagogia del movimento</i>	progetto di formazione	Claudia Zimmermann
	<i>Tra la mente e la scena</i>	convegno nazionale	ideazione e progettazione Alessandro Garzella, Fabrizio Cassanelli, Consilia Di Nunzio, Annibale Fanali
	<i>Teatro scuola</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale

	<i>Corso di avviamento al teatro</i>	progetto di formazione	Roberto Merlino
1994	<i>Le parole spaventose</i>	progetto di formazione	Diamanti/Zimmermann/Pardi/Garzella
	<i>Teatro scuola</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella
	<i>Settembre a Cascina</i>	rassegna teatro e musica	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Storie di famiglia</i>	giornata di studio	ideazione Alessandro Garzella - Fabrizio Cassanelli Istituto di Psicoterapia relazionale di Lucca
1995	<i>Vetrina italia</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Teatro scuola</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella
	<i>Tra la mente e la scena</i>	convegno nazionale	ideazione e progettazione Alessandro Garzella - Fabrizio Cassanelli - Consilia Di Nunzio - Annibale Fanali
1996	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Vetrina italia</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Teatro scuola</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella

	<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Musicazione</i>	progetto di formazione	vari operatori
1997	<i>Storie dell'altro mondo</i>	progetto di formazione	Cassanelli/Diamanti/Pardi
	<i>Furiosi – Dell'amore e di altri acciacchi</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>La fiaba nel mondo dello spettacolo</i>	progetto di formazione	Cassanelli/Diamanti/Gagliardi/ Guidotti
	<i>Fiabe in scena</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Terra, aria, acqua, fuoco</i>	progetto di formazione	Lencioni/Zimmermann/ Diamanti,
	<i>Insieme teatro</i>	progetto di formazione	Diamanti/ Pardi/Carloni
	<i>Fare teatro</i>	progetto di formazione	Zanaboni/Gagliardi/Diamanti
	<i>Per voce sola. La radio come strumento</i>	progetto di formazione	Cassanelli/Zanaboni/Diamanti
	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Vetrina Italia</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Teatro scuola</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Comicità e umorismo: dal testo alla scena</i>	progetto di formazione	Zanaboni/Pardi/Diamanti
	<i>La voce dei testi e la voce del corpo</i>	progetto di formazione	Zanaboni/Diamanti
	<i>Radio bambina</i>	progetto di formazione	Diamanti/Zanaboni/Gagliardi

	<i>Percorsi d'arte</i>	giornata di studio	operatori vari
	<i>Dire, fare, teatrare</i>	progetto di formazione	C. Setaro
1998	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Vetrina italia</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Sipario giovani</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Teatro con i bambini</i>	progetto di formazione	Tasselli/Zanaboni/Zimmermann
	1999	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo
<i>Domenica a teatro</i>		teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
<i>Sipario giovani</i>		cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
<i>Il gioco del sintomo</i>		laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella
<i>Calidaria</i>		rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
<i>Amori</i>		rassegna teatro omosessualità	ideazione Alessandro Garzella e arci gay pisa
<i>Terra, aria, acqua, fuoco</i>		progetto di formazione	Cassanelli/Diamanti,
2000	<i>Storie dell'altro mondo</i>	progetto di formazione	Cassanelli/Zanaboni/Guidotti/Tasselli
	<i>Generazioni</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Sipario giovani</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Politeama</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella

	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>L'agire comunicativo</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Giocare al teatro</i>	progetto di formazione	M. Felline
	<i>Ragazzi in scena I</i>	progetto di formazione	I. Guidotti
	<i>Ragazzi in scena II</i>	progetto di formazione	Guidotti/Pardi
	<i>Fare teatro</i>	progetto di formazione	Guidotti/Pardi/ Diamanti
	<i>Laboratorio biennale per la formazione dell'attore</i>	progetto di formazione	L. Pardi
	<i>Management delle aziende culturali e dello spettacolo</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Esprimersi in musica</i>	progetto di formazione	E. Tasselli
	<i>Il linguaggio pubblicitario</i>	progetto di formazione	D.D'arigo
	<i>Lo sperimentalismo nella storia del teatro occidentale</i>	convegno nazionale	in collaborazione con Università di Pisa e Ministero della ricerca scientifica
	<i>La narrazione audiovisiva</i>	progetto di formazione	M.Cristiani
	<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli
	<i>Playing english</i>	progetto di formazione	I.Guidotti
2001	<i>Formarsi per progettare</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Generazioni</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Sipario giovani</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Politeama &amp; Rossini</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti

	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Ragazzi in scena 2</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Fare teatro</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Laboratorio biennale per la formazione dell'attore</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Laboratorio di scrittura creativa</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Giocare al teatro</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Il gioco del sintomo</i>	Laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli
	<i>Ragazzi in scena 1</i>	progetto di formazione	vari operatori
2002	<i>Mutamenti</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Storie di me</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Generazioni oltre il millennio</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Sipario giovani Cascina e Livorno</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Linfa vitale cascina e pontasserchio</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Laboratorio biennale</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Il gioco del sintomo</i>	Laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli
	<i>Giocare al teatro</i>	progetto di formazione	vari operatori
2003	<i>Laboratorio teatrale adulti</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Il gioco del sintomo</i>	Laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli

	<i>Generazioni in metamorfosi</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Sipario giovani Cascina e Livorno</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Politeama &amp; Rossini</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Laboratorio danza</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Teatro educazione innovazione</i>	convegno nazionale	ideazione e progettazione Alessandro Garzella - Fabrizio Cassanelli
	<i>Master Post Laurea in Teatro e Comunicazione Teatrale</i>	master	in collaborazione con Università di Pisa
2004	<i>Metamorfosi</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Sipario giovani cascina e livorno</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>L'altro teatro cascina e pontasserchio</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Alessandro Garzella a cura Antonella Moretti
	<i>Da un teatro all'altro</i>	rassegna piccoli teatri	a cura di Paolo Giommarelli
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Comicità negli anni settanta</i>	Laboratorio per attori	in collaborazione con Università di Pisa a cura di Lello Arena
	<i>Luos luce oltre il sipario</i>	progetto di formazione professionale per tecnici	vari operatori
	<i>Ilda il Laboratorio dell'attore</i>	progetto di formazione professionale per attori	vari operatori
	<i>Le parole della scena le parole della vita</i>	progetto di formazione	vari operatori
	<i>Il gioco del sintomo</i>	Laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli
	<i>Cantiere teatrale</i>	progetto di formazione	a cura di Alessio Pizzech

2005	<i>Laboratorio tecnologie digitali: incontri di tecnoteatro</i>	progetto di formazione	
	<i>Metamorfosi</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Scenario Premio ai giovani artisti</i>	progetto in rete	a cura dell'associazione Scenario
	<i>Incantamenti Cascina e Livorno</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Fabrizio Cassanelli
	<i>L'altro teatro cascina e pontasserchio</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Fabrizio Cassanelli
	<i>Da un teatro all'altro</i>	rassegna piccoli teatri	a cura di Paolo Giommarelli
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Fosfeni</i>	musica elettronica arti digitali	a cura di Musicus Concentus
	<i>Il teatro come strumento educativo</i>	docenza universitaria Università di Bressanone	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Cantieri teatrali per l'Università di Siena</i>	Laboratorio teatrale per studenti universitari	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Campus universitario: tra la mente e la scena/ Il gioco del sintomo</i>	docenza Università di Pisa - Facoltà di Medicina - corso di laurea tecnici di riabilitazione psichiatrica	a cura Alessandro Garzella
	<i>Campus universitario: archivio digitale</i>	stage per la catalogazione in digitale di materiali cinematografici finalizzati all'archiviazione per uso didattico e di studio universitario	a cura Piermarco De Santi
	<i>Le parole della scena le parole della vita</i>	progetto di formazione	a cura Letizia Pardi Francesca Pompeo

2006	<i>L'educazione ai linguaggi teatrali nella scuola</i>	laboratorio di aggiornamento insegnanti. (Scandicci -Fi)	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Sipario d'arte (cascina)</i>	progetto di formazione professionale	vari operatori
	<i>Educazione ai linguaggi teatrali (Cascina e Pisa)</i>	progetto di formazione	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Il teatro come esperienza educativa (figline v.no-fi)</i>	progetto di formazione	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Cercando utopie "contagio" (cascina)</i>	Formazione permanente	vari operatori
	<i>Laboratorio tra formazione e produzione: 100° cose di Andersen</i>	progetto di formazione	a cura del Teatro Sotterraneo
	<i>Disordine delle arti</i>	incontri culturali	a cura di Renzia D'Inca
	<i>"Resist" incontro con il living theatre</i>	Incontro con Judith Malina	in collaborazione con Università di Pisa
	<i>Cantiere teatrale 2005</i>	progetto di formazione	a cura di Alessio Pizzech
	<i>Underground cinema americano</i>	progetto cinema	ideazione di Lorenzo Cuccu a cura di Andrea Ciucci
	<i>Fosfeni</i>	musica elettronica arti digitali	a cura di Musicus Concentus
	<i>L'altro teatro cascina e pontasserchio</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Incantamenti Cascina e Livorno</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Fabrizio Cassanelli
	<i>L'altro teatro Cascina e Pontasserchio</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Fabrizio Cassanelli	
<i>Da un teatro all'altro</i>	rassegna piccoli teatri	a cura di Paolo Giommarelli	
<i>Scenario infanzia Premio ai giovani artisti</i>	progetto in rete	a cura dell'associazione Scenario	
<i>Sipario d'arte Cantieri di formazione e lavoro sulla comunicazione dell'immagine</i>	progetto di formazione professionale	vari operatori	
<i>Luna - Luce di scena</i>	progetto di formazione professionale	vari operatori	

	<i>Cantieri teatrali per l'Università di Siena: attori per una compagnia</i>	Laboratorio teatrale per studenti universitari	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Educazione ai linguaggi teatrali</i>	progetto di formazione	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Campus universitario: tra la mente e la scena/ Il gioco del sintomo</i>	docenza Università di Pisa – Facoltà di Medicina – corso di laurea tecnici di riabilitazione psichiatrica	a cura Alessandro Garzella
	<i>Scenari di regia contemporanea</i>	incontri	incontri con Pippo Del Bono, Franco Scaldati, Barberio Corsetti, Alessandro Garzella, Raffaello Sanzio, Giancarlo Cauteruccio, Andrea Adriatico e Virginio Liberti
	<i>Il teatro come strumento educativo</i>	docenza universitaria Università di Bressanone	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Le parole della scena le parole della vita</i>	progetto di formazione	a cura Letizia Pardi Francesca Pompeo
	<i>Il gioco del sintomo</i>	Laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli
	<i>Laboratorio di pratica teatrale</i>	progetto di formazione	a cura di Alessio Pizzzech
	<i>Il carro di tespi</i>	incontri-spettacolo	a cura di Alessio Pizzzech
2007	<i>Fosfeni</i>	musica elettronica arti digitali	a cura di Musicus Concentus
	<i>Incantamenti Cascina e Livorno</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Fabrizio Cassanelli
	<i>L'altro teatro Cascina e Pontasserchio</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Fabrizio Cassanelli
	<i>Scenari di regia contemporanea</i>	incontri	incontri con Emma Dante, Antonio Latella, Raffaello Sanzio, Ugo Chiti, Alessandro Benvenuti, Alfonso Santagata
	<i>Luna - Luce di scena</i>	progetto di formazione professionale	vari operatori
	<i>e.m.art esperto nella mediazione artistica</i>	progetto di formazione professionale	vari operatori
	<i>Il carro di tespi</i>	incontri-spettacolo	a cura di Alessio Pizzzech

	<i>Educazione ai linguaggi teatrali</i>	progetto di formazione	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Il gioco del sintomo</i>	Laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli
	<i>le parole della scena le parole della vita</i>	progetto di formazione	a cura Letizia Pardi Francesca Pompeo
	<i>Cantieri teatrali per l'Università di Siena: attori per una compagnia</i>	laboratorio teatrale per studenti universitari	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Le figure della devianza (modulo 1)</i>	laboratorio sperimentale tra cinema e teatro	in collaborazione con l'università di Pisa
	<i>Il teatro come strumento educativo</i>	docenza universitaria Università di Bressanone	a cura di Fabrizio Cassanelli
	<i>Campus universitario: tra la mente e la scena/ Il gioco del sintomo</i>	docenza Università di Pisa – Facoltà di Medicina – Corso di Laurea Tecnici di Riabilitazione Psichiatrica	a cura Alessandro Garzella
2008	<i>Fosfeni</i>	musica elettronica arti digitali	a cura di Musicus Concentus
	<i>Incantamenti Cascina e Livorno</i>	cartellone teatro ragazzi	ideazione Fabrizio Cassanelli
	<i>Pisa dei Teatri. Pisa Cascina e Pontasserchio</i>	cartellone teatro contemporaneo	ideazione Alessandro Garzella
	<i>Domenica a teatro</i>	teatro ragazzi e famiglie	ideazione Fabrizio Cassanelli
	<i>Calidaria</i>	rassegna cinema	ideazione cineclub arsenale
	<i>Cscenario infanzia Premio ai giovani artisti</i>	progetto in rete	a cura dell'associazione Scenario
	<i>Scenari di regia contemporanea</i>	incontri	incontri con Ascanio Celestini, Toni Servillo, Raffaello Sanzio, Egum Teatro, gli attori della compagnia di Peter Brook, Danio Manfredini
	<i>La mente mi cancella</i>	progetto cinema	progetto di Lorenzo Cuccu a cura di Andrea Ciucci
<i>Metamorfosi</i>	festival	ideazione Alessandro Garzella	
<i>Tra la mente e la scena</i>	convegno nazionale terza edizione	ideazione e progettazione Alessandro Garzella, Fabrizio Cassanelli, Paolo Cantoresi, Sandra Lischi, Dario Capone, Annibale Fanali	

<i>Cavalli pazzi</i>	performance multimediale	a cura di Fabrizio Cassanelli, Stefano Filippi e Alessandro Garzella
<i>Le figure della devianza (moduli 2 e 3)</i>	laboratorio sperimentale tra cinema e teatro	in collaborazione con l'università di Pisa
<i>Diritti e rovesci</i>	progetto di formazione	a cura di Fabrizio Cassanelli
<i>Educare ai diritti, educare ai linguaggi</i>	progetto di formazione	a cura di Fabrizio Cassanelli
<i>Il gioco del sintomo</i>	laboratorio di ricerca	a cura di Alessandro Garzella e Fabrizio Cassanelli
<i>Le parole della scena Le parole della vita</i>	progetto di formazione	a cura Letizia Pardi Francesca Pompeo
<i>Il teatro come mediatore di comunicazione</i>	laboratorio teatrale per studenti del CdL in Scienze Politiche dell'Università di Pisa	a cura di Fabrizio Cassanelli
<i>Il teatro come strumento educativo</i>	docenza universitaria Università di Bressanone	a cura di Fabrizio Cassanelli
<i>Campus universitario: tra la mente e la scena/ Il gioco del sintomo</i>	docenza Università di Pisa – Facoltà di Medicina – corso di Laurea Tecnici di Riabilitazione Psichiatrica	a cura Alessandro Garzella
<i>Lattore polifonico</i>	progetto di formazione	a cura di Stefano Filippi

## ARTISTI OSPITATI

*Cartellone serale & festival*

Accademia degli Artefatti, Accademia della follia, Adarte, Adriana Asti, Aldo, Giovanni e Giacomo, Alessandro Benvenuti, Alessandro Bergonzoni, Andrea Rivera, Antonio Latella, Amici di Luca, Ascanio Celestini, Alessandro Gassman Alessandro Haber, Alfonso Santagata, Amanda Sandrelli, Angela Finocchiaro, Anna Meacci, Anna Melato, Annamaria Guarneri, Antonio Albanese, Antonio Alveario, Antonio Latella, Antonio Rezza, Arca Azzurra Teatro, Arnaldo Foà, Athina Cenci, Babilonia teatri, Bebo Storti, Benedetta Mazzini, Bobo Rondelli, Cantieri Teatrali Koreja, Carlotta Ikeda- Ariamone, Chapertons, Chiara Noschese, Cinzia Leone, Circo Peluche, Claudia Cardinale, Claudio Bisio, Cochi Ponzoni, Compagnia Barberio Corsetti, Compagnia Franco Scaldati, Compagnie François Verret, Compagnia Peter Brook, Compagnia Katzenmacher, Compagnia teatrale Krypton, Compagnia Verdastro Della Monica, Compagnia Viartisti, Conservas, Corrado Guzzanti, Daniele Luttazzi, Daniele Timpano, Daniele Trambusti, Danio Manfredini, Danza Ricerca, Dario Fo, Dario Vergassola, David Enia, Davide Riondino, Dodi Conti, Duccio Camerini, Edgarluve, Effetto Parallelo, Egum Teatro, Elastess, Elisabetta Pozzi, Emma Dante, Emme'a teatro, Enrico Lo Verso, Enrique Vargas, Enzo Iacchetti, Enzo Jannacci, Enzo Moscato, Erica Blanc, Erri De Luca, Eva Robin's, Fanny Alexander, Feridurke – Agon, Flavio Bucci, Franca Rame, Franca Valeri, Francesca Della Monica, Francesca Mambro, Francesco Niccolini, Francesco Sfarmeli, Franco Loi, Franco Scaldati, Gemelli Ruggieri, Gene Gnocchi, Gennaro Canavacciuolo, Giallo mare, Gianmarco Tognazzi, Gino Barsella, Giobbe Covatta, Graziano Salvatori, Hanna Schygulla, Isabella Ragonese, Isole comprese, Jan Fabre, Jean Baptiste Thierrée, Judith

Malina, Kammertheaterinexil, Katia Beni, La Banda Improvvisa, Laboratorio Nove, Laura Curino, Le Galline, Lella Costa, Lenz rifrazioni, Les Ballets Trockadero de Montecarlo, Licia Maglietta, Lina Sastri, Lisa Danieli, Luca Fagioli, Lucia Poli, M'Arte, Marco Paolini, Mario Martone, Marisa Fabbri, Maurizio Maggiani, Maurizio Micheli, Micha Von Hoecke, Michele Placido, Mimodanza, Miniature, Mita Medici, Motus, Mummenschanz, Niki Giustini, Nino D'Angelo, Novello Novelli, Osi-seaux mouche, Olè Flamencomedy Show, Opera Comique, Ottavia Piccolo, Paolo Giommarelli, Paolo Hendel, Paolo Magone, Paolo Poli, Paolo Rossi, Paolo Villaggio, Peppe Barra, Piera Degli Esposti, Pippo Delbono, Platinette, Pontedera teatro, Pupi e Fresedde – Teatro di Rifredi, Qualibò, Quelli di Grock, Remondi & Caporossi, Rocco Barbaro, Roco Papaleo, Sabina Guzzanti, Sacchi di sabbia, Salvatore Marino, Santa Sangre, Scenamobile, Serra Yilmaz, Shaolin Monks, Silvio Orlando, Societas Raffaello Sanzio, Sonia Grassi, Spiro Sciamone, Stefano Benni, Stefano Bollani, Stefano Nosei, Stefano Massini, Stomp, Sud Costa Occidentale, Tap Dogs, Teatro delle Albe, Teatri della Resistenza, Teatrificio Esse, Teatro Clandestino, Teatro dell'Elce, Teatro de los Sentidos, Teatro del Montevaso, Teatro delle donne, Teatro Libero Palermo, Teatro Popolare d'Arte, Teatro Sotterraneo, Teatro Stabile della Calabria, Teatro Valdoca, Teodora Castellucci, The Peking acrobats, TIR Danza, Tonino Catalano, Toto Bisantè, Urbano Barberini, Ute Lemper, Valerio Mastandrea, Veronica Pivetti, Victoria Chaplin, Vincenzo Cerami, Virgilio Sieni, Vito, Vladimir Luxuria, Yllana, Zaches teatro, Zuzzurro e Gaspare

#### *Musica & concerti*

AGF, Vladislav Delay, Aldo Romano, Alice, Andy J. Forest, Andrea Mingardi, Antonella Ruggero, Avion travel, Banda Osiris, Biosphere, Bluvertigo, Bobo Rondelli, Bruno Tommaso, Bustan Abraham, Carmen Consoli, Carter Tutti (Chris & Cosey), David Byrne, Diamanda Galas, Dinamitri jazz Folklore, Dimitri Espinoza, Einsturzende Neubauten, Elvin Jones, Elvis Costello, Enrico Pieranunzi, Enrico Rava, Eugenio Finardi, Fabrizio Bentivoglio, Fiorella Mannoia, Francesco De Gregari, Francesco Guccini, Franco Cerri, Furio di Castri, Gabriele Mirabassi, Gianluigi Trovati, Gianmaria Testa, Gino paoli, Giorgio Gaslini, Giovanni Lindo Ferreti, Giuliana De Sio, Giuni Russo, Ivano Fossati, James Addiction, Johànn Johànnsson, Jovanotti, Isan, Ken Russel, Konstantin Bogino, Le Petit Orb, Les Negresses Vertes, Les Pires, Les Tambours du Bronx, Ludvic Parfait

Goma, Marco Tamburini, Marillion, Max Gazzè, Meredith Monk & Vocal Ensemble, Michael Aspinall, Michel Petrucciani, Midaircondo, Milva, Miriam Makeba, Nicola Piovani, 99 Posse, Orchestral World Groove, Paco De Lucia, Palast Orchester and Max Raabe, Pan Sonic, Paola Turci, Paolo fresu, Paul Motian, Pietro tomolo, Raiz di Almamegretta, Rechenzentrum, Roberto secchioni, Rodion Shchedrin, Rossana Casale, Schneider TM, Sergio Caputo, Siouxi and The Banshes, Sonic Youth, Stefano Bollani, Sud Sound System, Thomas Köner, Tony Scott, Tuck & Patty, Trilok Gurtu, Ute Lemper, Vinicio Capossela, Wim Mertens,

#### *Progetti*

Adarte, Alain Maratrat, Aldo Busi, Annamaria Monteverdi, Babilonia teatri, Dacia Maraini, Daniele Segre, Enrique Vargas, Enzo Aronica, Fausto Bertinotti, Giacomo Verde, Giuliano Scabia, Jaromil, La Nave Europa, Lucio Argano, Marcel.li Antùnez Roca, Maurizio Maggiani, Oliviero Ponte di Pino, Oliviero Toscani, Paolo Ruffini, Stefano Casi, Teatro del Montevaso, Tinto Brass, Ugo Chiti, Vincenzo Cerami, Virginio Liberti, Xear.org, Xlab

#### *Sipario giovani e Domenica a teatro*

Ass.ne Cult. Lungamarcia, Adarte, A. I.D. A., Accademia Perduta Romagna Teatri, Alfieri, Amici del Teatro e dello spettacolo per AS.TE.R, Armunia, Assemblea Teatro, Benvenuti srl, Baronti Mara, Cantieri Teatrali Koreja, C. R.E S.T, Centro di Figura, Colla e figli, Compagnia Abbondanza/Brettoni, Compagnia Lombardi/Tizzi, Corona Gherzi Mattioli, Crear è bello T. dei Burattini di Pisa, Donati Olesen, Dottor Bostik, Drammatico Vegetale, Elsinor, Erbamil, ERT Emilia Romagna Teatro, Fondazione teatro ragazzi e giovani di Torino, Filipazzi, Fontemaggiore, Giallo Mare Minimal Teatro, La Grande Opera, Granteatrino, Il baule volante, Il Carro di Jan, Il Gruppo Libero, Laboratorio Teatro Settimo – Granbadò, La Baracca, Libera Scena Ensemble, Moby Dick, Nata, Nautai Tapellabardini, Nigrone Bertolli, Nonsoloteatro, Nuova Opera dei Burattini, Le Nuvole, Pandemonium Teatro, Panzuto Antonio/T.E.E., La Piccioniaia, Piccoli Principi, I Pupi di Stac, Pupi e Fresedde Teatro di Rifredi, Quelli di Grock, Fontana Teatro, Ravenna Teatro, Ruotalibera Teatro, Sezione Aurea, Stalker Teatro, Stilema, Tam Teatromusica, Tangram, I Teatranti, I Teatrini, Teatrino dell'Erba Matta, Teatrino dei Fondi di San Domenico, Teatro all'Improwiso, Teatro Città Murata, Teatro dei Colori, Teatro del Barattolo, Teatro del

Buratto, Teatro del Canguro, Teatro del Mediterraneo, Teatro del Montevaso, Teatro del Piccione, Teatro del Sole, Teatro dell'Angolo, Teatro dell'Archivolto, Teatro delle Briciole, Teatro delle Mani, Teatro delle Marionette Accettella, Teatro di Piazza o d'Occasione, Teatro Due mondi, Teatro Eduardo, Teatro Evento, TGV Teatro Giocovita, Teatro Il Setaccio Burattini e Marionette, Teatro Invito, Teatro Kismet OperA, Teatro La Ribalta, Teatro Laboratorio Mangiafuoco, Teatro Linguaggi (Transteatro), Teatro Pirata/T.E.E., Teatro Popolare La Contrada, Teatro Popolare d'arte, Teatro Prova, Teatro Sotterraneo, Trickster – Bricconi Divini, Viva Opera Circuì, L'Uovo

## Organigramma

### *Presidente*

Maurizio Martini

### *Consiglieri*

Alessia Di Bugno, Sabrina Malacarne, Piero Nannipieri, Sonia Pieraccioni, Maida Pistolero, Maria Grazia Zini.

### *Collegio dei revisori*

Simone Barsotti, Fabrizio Gasperini, Riccardo Tolaini.

### *Direttore artistico*

Alessandro Garzella

### *Direttore amministrativo*

Simonetta Bernardini

### *Direttore centro studi*

Fabrizio Cassanelli

### *Area di progetto*

Emiliana Quilici, Roberta Rocco, Claudia Zeppi

### *Area centro studi/formazione*

Ornella Pampana, Letizia Pardi

### *Area tecnica*

Maurizio Coroni, Giuliano De Martini, Luigi di Giorno

### *Area amministrativa*

Rita Cei, Silvia Giusti, Monica Pasqualetti, Maria Pia Puccini