

fitainforma

ANNO XXVI - N. 3
ottobre 2012



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



INTERVISTA

**Il Direttivo:
“Sarà un lavoro
di squadra”**

ELEZIONI

**Il quadro
generale dei
nuovi Comitati**

DALL'ORIENTE / 2

**Dopo il Teatro No
ecco il Kabuki**

La donna e il teatro

All'interno la diciottesima monografia staccabile della collana “Educare al Teatro”

ottobre 2012

tra gli argomenti di questo numero:

SOMMARI

1 L'INTERVISTA

Aldo Zordan, Alberto Moscatelli, Virgilio Mattiello e Mauro Dalla Villa commentano la situazione, i rapporti, gli obiettivi e le modalità di lavoro per i prossimi quattro anni.

4 Rinnovo cariche

Un quadro complessivo per conoscere i nuovi Comitati.

8 25° Festival Maschera d'Oro

Al via le selezioni tecniche per la scelta dei finalisti alla venticinquesima edizione della kermesse nazionale.

I-XVI INSERTO - la donna e il teatro

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero uno sguardo sul difficile rapporto tra la donna e il palcoscenico: per tanti secoli musa e personaggio, ma tenuta lontana dal palcoscenico.

26 Approfondimenti: Il Teatro Kabuki

30 Dispersi: quel certo Dürrenmatt...

"La visita della vecchia signora": un testo un po' dimenticato per compagnie coraggiose.

32 Varie

Fita Veneto ha acquisito una collezione di costumi teatrali: ecco come affittarli o acquistarli.

Visite guidate alla grande mostra "Raffaello verso Picasso".
Teatro dalla Scuola: il trofeo all'Istituto Rossi.

In copertina:

Eleonora Duse, simbolo del teatro al femminile



giunta
regionale

Direzione e redazione
Stradella delle Barche, 7
36100 VICENZA
tel. e fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

Stampa
Tipografia Dal Maso Lino srl
Marostica

fitainforma

Bimestrale
del Comitato Regionale Veneto
della Federazione Italiana
Teatro Amatori
ANNO XXVI
ottobre 2012

Direttore responsabile
ANDREA MASON

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

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

Caporedattore
Alessandra Agosti
Comitato di Redazione
Mauro Dalla Villa
Virgilio Mattiello
Alberto Moscatelli
Stefano Rossi

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

La parola d'ordine è chiara: «Sarà un lavoro di squadra»



Una conferma all'unanimità per Aldo Zordan alla presidenza di Fita Veneto. Una conferma piena assolutamente attesa, vista la vera e propria ovazione con la quale la sua relazione da presidente uscente era stata accolta in occasione dell'assemblea del 23 settembre. Ma che altrettanto assolutamente - sottolinea Zordan - non deve significare e non significherà che nei prossimi quattro anni ci sarà una persona a guidare la Fita regionale. Su questo è categorico: "La parola d'ordine è lavoro di squadra".

Presidente Zordan, ma è proprio vero che lei non voleva ricandidarsi?

Se c'è una categoria che non sopporto è quella dei "professionisti della poltrona", quelli che quando arrivano a un incarico fanno di tutto per restarvi incollati, e mai e poi mai vorrei passare per un personaggio del genere, anche se nel nostro caso si parla di volontariato. Sinceramente, proprio per questo motivo sono stato molto in dubbio sul ricandidarmi o meno; e anche - non lo nego - per ragioni personali, perché comunque gran parte del mio tempo è da sempre dedicato alla Fita. Alla fine, però, è prevalso il senso di responsabilità nei confronti della Federazione e di chi, in tutti questi anni, ha lavorato con me (e per primo ringrazio il Comitato uscente)

per costruire quello che Fita Veneto è diventata. Da qui la decisione di rimettermi, ancora una volta, a disposizione: ma con l'accordo che la mia candidatura sarebbe stata confermata solo se avessi avuto la certezza di essere "voluto" e non "tollerato" o "autoimposto". In questo senso devo dire che il lungo applauso seguito alla mia relazione mi ha rassicurato ed emozionato. Motivo di più per lavorare, e lavorare bene.

Nella sua relazione e immediatamente dopo la sua conferma alla presidenza lei ha insistito su un punto: lavoro di squadra...

Sì, e lo ribadisco. Fita Veneto non ha bisogno di una sola persona che traini, ma di un gruppo di persone che ci mettano volontà, competenza ed energia. In questo senso posso dirmi ottimista: il Comitato Regionale, oltre che dai presidenti provinciali (alcuni confermati, altri di nuova elezione), è composto da tre ex presidenti di lunga e valida esperienza. I presupposti sono buoni. Ma bisogna anche ricordare che la Fita sono le singole compagnie, delle quali gli eletti alle varie cariche sono i rappresentanti; ed è quindi dalle compagnie - dalla loro disponibilità, creatività e voglia di partecipare - che tutto deve partire. Siamo una forza: dobbiamo ren-

dercene conto tutti e lavorare insieme per crescere.

Adesso si riparte: da dove?

Il primo passo sarà il consolidamento dell'esistente. E già questo non sarà un obiettivo agevole, visti i tempi non facili in cui viviamo. Ma fermarsi su quello che abbiamo raggiunto sarebbe riduttivo e controproducente. E allora lavoreremo sulla qualità, perché tutto quello che si fa si può sempre fare meglio.

Grande attenzione sarà data all'aspetto artistico della nostra attività: la Fita è sì una sorta di "associazione di categoria", attiva sul versante della rappresentanza e dei servizi (perché le compagnie possano lavorare in regola senza patemi), ma non vogliamo dimenticare - anzi, su questo insisteremo molto - l'aspetto artistico del "fare teatro": per questo la formazione sarà ai primi posti nella nostra scaletta e così pure lo saranno la diffusione dell'attività artistica e il suo decentramento sempre più spinto.

La Fita e gli altri: cominciamo dalla Fita nazionale...

Come ho sottolineato nella relazione, con la Fita nazionale abbiamo riscontrato un netto miglioramento: il nuovo Direttivo si è indirizzato su un differente binario e

continua a pagina 2 ►

L'intervista

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

(continua da pagina 1)

vediamo finalmente attivarsi molte cose sulle quali per anni abbiamo portato avanti, come Veneto, una dura contestazione. Ora la situazione è cambiata: da parte nostra, quindi, massima disponibilità purché si continui a mantenere questa rotta.

La Regione?

Per quanto riguarda la Regione, i rapporti sono più che buoni da molto tempo: nella Regione abbiamo da anni un interlocutore attento e sensibile, la cui fiducia ci siamo saputi meritare con le azioni, con la serietà e con la costanza. Un'attenzione che speriamo venga confermata, anche in riferimento all'ormai prossima Legge Quadro Regionale sulla Cultura: siamo certi che la nostra esperienza e la nostra opinione in merito troveranno ascolto e ci impegneremo perché sia così. Proprio partendo dal rapporto positivo con la Regione vogliamo proseguire, agendo ancora più in profondità nel territorio: il riconoscimento e la fiducia che l'ente regionale ci dimostra concretamente (in particolare attraverso una convenzione ad hoc) dovranno essere il volano affinché Fita Veneto divenga punto di riferimento per il teatro amatoriale in tutte le Amministrazioni del territorio.

E i privati, in particolare Confartigianato Vicenza, partner molto speciale?

Siamo consapevoli del momento difficile attraversato dall'economia, ma la nostra

speranza è che il mondo imprenditoriale e quello delle banche e delle istituzioni vedano la cultura come un investimento e non come un costo. In questo senso, Confartigianato Vicenza da diciannove anni è esempio virtuoso di come si possano vivere l'impresa, l'economia, il business ma senza per questo dimenticare la cultura, l'arte, lo spirito.

Con il Premio Faber Teatro la Confartigianato vicentina ha saputo avvicinare questi mondi all'apparenza così lontani: un grande segnale di attenzione, lungimiranza e sensibilità.

Ma la situazione cambia da Provincia a Provincia, da Comune a Comune...

Avere il "placet" della Regione alla nostra attività deve diventare un biglietto da visita per farci conoscere in ogni Provincia e in ogni Comune: e i primi a ricordarcelo dobbiamo essere noi, quando ci presentiamo per proporre il nostro teatro. Anche su questo versante lavoreremo come Comitato Regionale, per offrire ai Comitati Provinciali tutto il supporto necessario per far capire il ruolo e la forza del nostro teatro a livello veneto, sovvertendo finalmente la triste regola degli appoggiati, troppo spesso, solo agli "amici": in ogni Comune, in ogni Provincia, dire Fita deve voler dire teatro (fatto bene).

Sulla carta sembra tutto esaltante. Ma poi ci si ritrova a fare i conti con i soldi...

I soldi sono essenziali, ma si può guardare la questione da un altro punto di

vista. Riflettiamo: soprattutto adesso che il denaro è poco il teatro amatoriale può vivere un momento di splendore; noi siamo infatti in grado di dare alle Amministrazioni territoriali un buon teatro a costi assolutamente contenuti, di esclusiva copertura delle spese vive: a noi sta il compito di essere all'altezza sul versante artistico, equi su quello delle richieste economiche, pronti e attivi su quello della promozione, facendo capire che possiamo essere la soluzione giusta per avere molto a poco. Il grosso del lavoro sarà far sì che le singole Amministrazioni agiscano con trasparenza e lealtà; ci sono regole e vanno rispettate da tutti: non chiedermi di essere in regola anche nei cavilli, mentre con altri trovi il modo di aggirare mancanze pesanti, anche sul fronte normativo e giuridico. La legge deve essere uguale per tutti.

Tra gli obiettivi programmatici della nuova squadra Fita Veneto ci sono i giovani...

Tutto quello che facciamo ha ragione d'essere se pensiamo che il nostro futuro sono i giovani. In questo senso il lavoro da compiere sarà su due livelli. Il primo sarà rivolto all'esterno, migliorando e mirando l'offerta teatrale vera e propria e quella complementare, attraverso progetti specifici per formarli (pensiamo agli Incontri di Cultura e Pratica Teatrale proposti nel passato anno scolastico) e per informarli sulla nostra attività (in questo il sito e la pagina facebook sono un

primo passo importante) e per coinvolgerli nelle nostre proposte di spettacolo.

Il secondo sarà interno, partendo dalle compagnie; alcune nostre formazioni sono "vecchie" sia anagraficamente sia mentalmente: se non capiamo all'interno dei nostri gruppi teatrali che dobbiamo dare spazio ai giovani, non lasciandoli sempre un passo indietro, non andremo da nessuna parte. Diamogli spazio, voce, fiducia.

E i rapporti con la scuola?

Molto è stato fatto, ma molto si può e si deve fare. In particolare, intendiamo lavorare sui formatori. Molti nostri operatori lavorano all'interno di istituti scolastici e ognuno di loro, in un certo senso, ci rappresenta tutti. Chi si confronta con la scuola deve essere preparato: non puoi essere un cialtrone, un "esperto" improvvisato... se sbagli è un danno per tutti. L'idea è quindi di agire sempre più per "formare i formatori": un progetto in materia c'è già a livello nazionale, attraverso un accordo con Agiscuola; noi siamo pronti a fare la nostra parte.

Un poker d'assi per il Comitato direttivo - con un presidente regionale confermato e tre ex presidenti provinciali - e l'impegno a lavorare in squadra: ma come realizzerete questo obiettivo? Alberto Moscatelli, vicepresidente.

Direi che la risposta è contenuta nella domanda: tre ex presidenti provinciali di

provata esperienza, chi con 8, chi con 12 anni di lavoro



alle spalle; un lavoro che sempre e comunque è stato caratterizzato dalla sinergia, sia nei rispettivi Comitati che al tavolo del Comitato Regionale. Ne consegue una naturale prosecuzione di una metodologia di lavoro che può portare solo buoni frutti per la Federazione, condotta da chi la Federazione ormai la conosce molto bene: si lavorerà concretamente per deleghe e progetti con il chiaro obiettivo di riorganizzare il Comitato Regionale rafforzandone la già rodada ed eccezionale struttura, adeguandolo ai tempi, snellendone e facilitandone la gestione anche attraverso l'ausilio dei mezzi informatici; ma soprattutto si punterà a rendere il Comitato un mezzo ancora più incisivo per erogare servizi ai soci, anche attraverso i Comitati Provinciali. Sarà fondamentale il contatto con le compagnie per poterle aiutare in modo qualificato nei problemi e nelle esigenze della loro vita associativa.

E il segretario Virgilio Mattiello cosa ne pensa?

Se ne parlerà, ma certo l'intenzione palpabile è quella di agire sulle deleghe in parecchi fronti, dalla formazione ad altro.

Per quello che mi riguarda, come segretario, tante cose sono già fatte. Ma si potranno aprire altre strade. Per esempio, qualche tempo fa

è stato presentato un programma da una ditta di software



per semplificare la gestione della contabilità delle singole compagnie e penso che su questo valga la pena di lavorare. Certo si tratta di uno step tecnico-organizzativo, non artistico. C'è poi da dire che - come ho più volte ribadito - io sono per la soppressione o almeno il ridimensionamento dei Comitati provinciali: vanno ridotti i bilanci, ci sono spese di affitto, segreteria, consulenza commerciale e via dicendo; un passo che ritengo essenziale per poter risparmiare e - altro mio pallino - cercare invece di investire quello che si risparmia nell'organizzazione di rassegne a tutti i livelli: in pratica, va ricucito quello che non chiamerei strappo ma allontanamento fra la rappresentanza e le compagnie. Rassegne, ma soprattutto formazione, necessariamente collegate. Ma chiariamo: quando ero presidente provinciale, dovevo spesso ricordare che la Fita non è un'agenzia teatrale; questo per l'impossibilità che avevamo di organizzare rassegne forti e soprattutto di poter coinvolgere tutte le compagnie. C'è anche da considerare che quando organizzati per esempio per un Comune hai dei vincoli, il Comune stesso ti dice chi o cosa vuole: sarebbe bello superare questa situazione, per dare un messaggio chiaro sul fatto che si cerca di offrire alle compagnie occasioni di

spettacolo. Impegnativo? Sì, ma forse certe cose spaventano perché non sono mai state affrontate.

Mauro Dalla Villa: come ha vissuto questa elezione e che cosa si aspetta?

La conferma del presidente era necessaria più che scontata. Un'esperienza e competenza come la sua non è facilmente surrogabile in una regione come il Veneto dove, per organizzazione, efficienza e dimensione la nostra Federazione è particolarmente consistente. Nell'avvicinarmi alla scadenza del mandato pensavo ad un turno di riposo. Sono stato in Comitato Provinciale per tre mandati consecutivi e negli ultimi due come presidente. È maturata nel frattempo l'ipotesi della candidatura al Comitato Regionale. Ne avevo parlato con le Compagnie all'Assemblea Provinciale e queste mi avevano espresso il loro sostegno oltre che il rinnovato e unanime consenso a Zordan. Provenire dalla gestione del Comitato Provinciale ritengo sia di grande aiuto poiché hai, di base, le informazioni per la gestione ordinaria, il quadro dei rapporti all'interno della Federazione e con le Compagnie stesse. Nel Comitato Provinciale da cui arrivo eravamo abituati a suddividerci i compiti. Credo che questa sia l'esperienza, al di là delle cose che si possono sapere o non sapere; essere nelle condizioni di lavorare insieme per fare meno fatica e di conseguenza fare più cose. Sono perciò esercitato ad operare con altri. E così credo sia anche

per gli altri "colleghi". Partiamo con il vantaggio



di conoscerci tutti, essendo che da diversi anni partecipiamo ai Comitati Regionali e alle altre iniziative federative, perciò sappiamo come siamo e quali sono le nostre inclinazioni e propensioni. Oltre alle attività ordinarie di Fita Veneto, ci sono dei progetti nel cassetto che possono essere sviluppati, nell'ottica di fornire sempre più numerosi e migliori servizi alle nostre compagnie. Vedremo nelle prossime riunioni se sarà possibile scadenzare alcuni obiettivi e in quale maniera affrontarli. Suddivisione di compiti non significa sostituirsi alle persone, ma ottimizzare le energie di tutti dividendole tra le attività. Credo sia questo che occorre; al di là delle dichiarazioni e dei programmi, prima di tutto ritengo sia necessario dare la propria disponibilità a fare, oltre che ad esserci. Abbiamo rinnovato la nostra disponibilità alla Federazione e al Comitato Regionale in particolare: avremo bisogno di un pochino di rodaggio, ma credo potremo essere pienamente operativi in tempi molto brevi.

Ecco i nuovi Comitati provinciali e il Direttivo di Fita Veneto

Il quadro completo delle cariche uscite dalle recenti elezioni Fita a livello regionale e di singole province.

Confermato alla presidenza regionale Aldo Zordan: con lui Alberto Moscatelli, Virgilio Mattiello e Mauro Dalla Villa oltre ai presidenti di tutti e sei i Comitati Provinciali

COMITATO REGIONALE

Presidente	Aldo Zordan	<i>Revisori dei conti</i>
Vicepresidente	Alberto Moscatelli	Roberto De Giuli
Segretario	Virgilio Mattiello	Luisa Netto
Consigliere	Mauro Dalla Villa	Renzo Santolin

COMITATO DI PADOVA

Presidente	Enrico Ventura	<i>Revisori dei conti</i>
Vicepresidente	Nadia Savio	Norberto Riccioni
Segretario	Armando Marcolongo	Gianni Mazzucato
Consigliere	Matteo Soranzo	
Consigliere	Valerio Tracanzan	

COMITATO DI ROVIGO

Presidente	Velida Fontan	<i>Revisori dei conti</i>
Vicepresidente	Babila Belluco	Mauro Giovanni Descrovi
Segretario	Luca Demetri	Walter Biziato
Consigliere	Giorgio Marabese	Tiziano Fontan



COMITATO DI TREVISO

Presidente	Bianca Maria Dozzo
Vicepresidente	Mattia Zorzetto
Segretario	Sabrina De Benetti
Tesoriere	Lorenzo Zamboni
Consigliere	Mery Moro
Consigliere	Federico Granziera

Revisori dei conti
Sladana Reljic
Elena Bidoli

COMITATO DI VENEZIA

Presidente	Gianni Antonio Visentin
Vicepresidente	Narciso Gusso
Segretario	Bruno Pietro Spolaore
Consigliere	Adriana Saoner
Consigliere	Stefano Vittadello

Revisori dei conti
Aronnecarlo Ghilardi
Roberto Maurizio
Antonio Creti

COMITATO DI VERONA

Presidente	Donato De Silvestri
Vicepresidente	Miria Pericolosi
Segretario	Daniela Brunaccini
Consigliere	Ettore Carcereri

Revisori dei conti
Laura Dal Bianco
Lucia Ruina

COMITATO DI VICENZA

Presidente	Giovanni Clemente
Vicepresidente	Maura Muraro
Segretario	Valerio Dalla Pozza
Consigliere	Lorenzo Grotto
Consigliere	Domenico Cinque

Revisori dei conti
Nadia Scorzin
Gastone Dalla Via
Francesco Castellan



LA RELAZIONE IN SINTESI

Di seguito, una sintesi della relazione, lungamente applaudita, che il presidente uscente (poi confermato) Aldo Zordan ha tenuto in occasione dell'Assemblea regionale di Fita Veneto.

Domanda e offerta non sempre si incontrano

(...)i mutamenti socio-culturali avvenuti in quest'ultimo secolo hanno modificato radicalmente la domanda e l'offerta di teatro nel nostro Paese. Da un lato, infatti, si è elevato il grado di scolarizzazione, aumentando la richiesta di cultura e di conseguenza accrescendo notevolmente il numero dei fruitori potenziali di teatro; dall'altro, invece, le ripetute fasi di incertezza economica, culminate in quest'ultima crisi mondiale, hanno impedito che ciò si tramutasse in richiesta reale.

Professionalismo e professionalità

(...) In questo quadro, il teatro professionistico si è dimostrato sempre più in crisi e non solo economica ma anche creativa, organizzativa e produttiva. Si ha quasi la sensazione che tutto ciò porti ad un progressivo distacco tra il "prodotto" teatrale e coloro i quali dovrebbero esserne i fruitori. Una reazione attiva del mondo professionistico possiamo tranquillamente dire che non si sia stata, anzi: si è adagiato nella ripetitività dei cartelloni, nell'allestimento di spettacoli al solo

scopo di raccogliere bordeaux, con i quali accedere ai finanziariamente proponendosi, sempre più, solo nelle grandi città metropolitane e via via abbandonando i centri minori. Una crisi di presenza, quindi, per il teatro professionistico, che si aggrava per un altro fattore determinante: il costo in molti casi elevato del biglietto.

Il teatro amatoriale

Ebbene, in questo contesto nel quale il teatro professionistico ha lasciato, per miopia e talvolta per presunzione, molti spazi vuoti, si è inserito con forza e merito il nostro teatro. Un teatro a contatto con la gente e per la gente, un teatro che è arrivato dappertutto a costi contenuti, offrendo prodotti di qualità per un pubblico coinvolto e partecipe.

(...) ed è proprio questo, diciamo chiaramente, a infastidire e spaventare i professionisti. Non i "grandi", si badi bene: ma tutte quelle compagnie e quei gruppuscoli che agiscono nel sottobosco, attenti a leggi e leggende per accedere a finanziamenti più o meno cospicui. Sovvenzioni, contributi, sostegni che sono via via sempre più diminuiti, aumentando la disputa tra i richiedenti ed elargiti, troppe volte, con sistema malato, tipicamente italiano, che fa sì che vengano beneficiati solo gli "amici".

Investire in cultura

(...) la cultura dovrebbe essere vista non come un bene effimero e quindi superfluo, non come una spesa, ma

come un investimento vero e proprio: un'affermazione che non vuole essere solo di effetto, ma confortata da concreti dati economici, tra i quali alcuni studi dell'ISTAT, che attribuiscono il 2,6% del PIL italiano proprio a questo settore.

(...) proprio per questo il nostro fare teatro – e qui mi proietto nel futuro – assume un ruolo fondamentale, in quanto in grado di assicurare ad un costo contenuto un'offerta di buona qualità artistica e una diffusione capillare. Una riflessione, questa, della quale invito ognuno di voi ad essere ben cosciente (...). Ricordiamolo a chi di dovere.

Quattro anni difficili ma ricchi di impegno

(...) quattro anni sicuramente difficili, che ci hanno visto - non fossero bastate le difficoltà sopra citate – subire (...) l'alluvione del novembre 2010. (...)

Nonostante tutto, però, questa alluvione ha lasciato dietro di sé, in mezzo a tanta rovina, anche qualcosa di buono: un ritrovato senso di appartenenza, un sentimento che ha fatto muovere con straordinaria vitalità e generosità tutta la grande famiglia FITA.

Consolidamento e crescita qualitativa

Per quanto riguarda il numero degli associati, abbiamo assistito a un positivo consolidamento ma ancora più gratificante è stata l'evidente e costante crescita qualitativa. Le nostre associazioni presentano una produzione

in continua crescita che ha raggiunto nella stagione 2011-2012 la quota di ben 1022 allestimenti, di cui 440 in lingua veneta.

Informazione e formazione

Dobbiamo dare merito prima di tutto ai nostri gruppi artistici se l'attività teatrale veneta è così importante e dobbiamo dare loro merito anche per il fondamentale ruolo che essi esercitano nella salvaguardia e nella diffusione del ricco patrimonio veneto. In questo contesto, il Comitato Regionale Veneto ha cercato di spendersi quanto più possibile e a tutti i livelli per dare credibilità e visibilità all'azione delle compagnie, sia attraverso un'informazione capillare rivolta tanto agli enti locali quanto agli addetti ai lavori e al pubblico, sia lavorando per mantenere viva in tutte le sedi l'attenzione sull'attività della Federazione.

(...) si è continuata la pubblicazione di Fitainforma, malgrado le notevoli difficoltà economiche create dalla soppressione delle tariffe postali agevolate e aggiungendo oltretutto un inserto "documento", diventato ora una vera e propria collana e realizzato per i primi quattro numeri grazie al sostegno dalla Fondazione Cariverona.

(...) abbiamo investito con particolare attenzione anche nel sito internet, da poco rimodernato con una profonda ristrutturazione e con l'inserimento pure di un collegamento facebook, uno strumento sempre più consultato non solo dalle

nostre compagnie ma anche da moltissimi operatori, giornalisti, organizzatori e spettatori, soprattutto giovani.

Relativamente alla formazione, (...) mai come in questi quattro anni siamo stati attivi.

Molte le occasioni e le proposte, sia nel settore fiscale sia nel settore tecnico-artistico: ricordo al riguardo gli stages sull'uso della voce, sul movimento, sulla regia, sull'illuminotecnica, sul trucco ed altri ancora.

(...) Un altro campo che ci ha visto particolarmente efficaci è stato il rapporto con la scuola, sia dando sostegno a diverse iniziative, sia creando noi stessi particolari progetti, come quello realizzato a Vicenza con il patrocinio oltre che dell'Ufficio Scolastico Territoriale anche della Regione del Veneto e dell'Agis scuola. Un progetto pilota che ha visto la partecipazione di più di 700 studenti provenienti da 11 istituti Scolastici Superiori, che attraverso 14 incontri, tenuti da esperti come Luigi Lunari, Roberto Cuppone ed altri, hanno portato gli studenti a partecipare ad appuntamenti estremamente vari, articolati in tre percorsi fra storia, scrittura e tecnica, con il teatro e lo spettacolo al centro, ma aperto alle più diverse discipline, dalla storia alla drammaturgia, dal giornalismo di settore alla musica, dal progetto luci a quello del suono, fino alla multimedialità. Un rapporto, quello con la scuola, che abbiamo portato avanti convinti che la nostra sia una scommessa fatta sul futuro: un futuro che non può pre-

scindere dai giovani.

Il festival

Quest'anno festeggiamo la 25ª edizione di questo fiore all'occhiello della nostra Federazione, (...) impreziosita dall'onore per i vincitori di calcare le scene del più antico teatro coperto del mondo - il Teatro Olimpico - grazie al Premio Faber, realizzato in collaborazione con Confartigianato Vicenza. Basti dire che si tratta di una manifestazione che nella passata edizione ha ricevuto per la terza volta la medaglia d'argento del Presidente della Repubblica per l'impegno a favore della promozione e della valorizzazione del teatro come strumento e luogo di un maturo e sereno confronto civile.

I rapporti istituzionali

(...) alcune considerazioni sui nostri rapporti istituzionali: la prima riferita alla FITA Nazionale, verso la quale molte volte siamo stati critici e non sempre in sintonia. Le criticità più volte sollevate sembrano in questo ultimo periodo meno pesanti: la presidenza Pace, malgrado la nostra ritrosia iniziale, sembra procedere positivamente e dobbiamo dare atto al direttivo nazionale appena riconfermato non solo di aver modificato gli atteggiamenti ostili nei confronti del Veneto, ma anche di aver intrapreso quelle azioni che da anni suggerivamo per far funzionare una struttura che latitava.

(...) le cose stanno cambiando e dobbiamo dare atto a questo Comitato Direttivo

Nazionale di dimostrare impegno e presenza, serietà ed applicazione.

Una riflessione la voglio fare anche nei confronti dei rapporti con la Regione del Veneto, verso la quale non possiamo che avere un atteggiamento di gratitudine. Certo, anche qui la crisi si è fatta sentire ed i contributi già scarsi sono stati quest'anno tagliati del 35% e poco consola il sapere che siamo tra le Associazioni che hanno subito il minor decurtamento.

Quella con la Regione è però una collaborazione che ci ha permesso di mantenere viva, anche in questi anni, quella convenzione che non solo ci permette di sopravvivere, ma ci attribuisce un valore "politico" che va oltre la fiducia dei singoli amministratori, confermandoci interlocutori privilegiati e riconosce FITA Veneto come centro di produzione, diffusione, formazione e circuitazione teatrale oltre ad entità operante per la salvaguardia del patrimonio culturale veneto.

Scuola di teatro e Comitato di Belluno

Due dispiaceri mi sono però rimasti. Il primo è quello di non aver potuto dar vita ad una vera scuola di teatro regionale, un progetto che neanche in questo quadriennio siamo riusciti a far decollare, bloccati da impedimenti burocratici e da difficoltà economiche e gestionali. Il secondo è di non essere riusciti a creare un comitato provinciale FITA a Belluno, progetto questo realizzabile, credo, molto presto, visto il fermento di compagnie ed i

contatti che si sono avuti in questi ultimi mesi.

Gli amici perduti

Ne cito uno per tutti: Paolo Giacomini, e con lui ringrazio tutti gli altri, che con la loro opera e con la loro passione hanno scritto pagine importanti per questa Federazione.

Grazie a tutti

(...) e grazie a tutti voi per il vostro impegno, la vostra dedizione nel diffondere cultura e amore per il teatro in questa regione.

Ricordiamocene e ricordiamolo a chi di dovere: che prima della distinzione fra teatro professionistico e teatro amatoriale c'è quella fra teatro "fatto bene" e teatro "fatto male" e che professionalità non è necessariamente e solo sinonimo di professionista.

Perché questo continui ad essere vero dobbiamo però sempre più rafforzare la nostra identità, dobbiamo essere immediatamente riconoscibili, dobbiamo fare in modo che ogni posizione conquistata sia di beneficio a tutti, dobbiamo confrontarci, collaborare, condividere, dobbiamo fare della nostra esperienza un bene comune; sono finiti i tempi degli orticelli privati, oggi dobbiamo fare sinergia, insistere sull'immagine FITA come garanzia di serietà, esperienza e qualità.

Solo così potremo continuare ad essere quel grande movimento che siamo e continuare quel grande impegno culturale per un servizio civile che ci contraddistingue.

25^a MASCHERA D'ORO

Al via le selezioni

Un quarto di secolo per il prestigioso festival nazionale

Si sono chiusi i termini per le iscrizioni al festival nazionale Maschera d'Oro, organizzato da Fita Veneto, in programma al Teatro San Marco di Vicenza dal 2 febbraio al 23 marzo. Un'edizione assolutamente speciale e da celebrare, quella in via di allestimento, perché segna i primi venticinque anni di vita della kermesse, nata come regionale e poi sviluppata fino a diventare il concorso più prestigioso a livello nazionale.

Notevole anche quest'anno il numero e la qualità delle candidature, arrivate da tutta Italia. Sette, come sempre, gli spettacoli che accederanno alla fase finale del festival, selezionati da una commissione tecnica e infine scelti dal drammaturgo Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto. Grande attesa, inoltre, per

la 19^a edizione dell'abbinato Premio Faber Teatro, messo in palio da Confartigianato Vicenza: grazie ad esso, alla compagnia vincitrice del festival sarà data la straordinaria possibilità di esibirsi per una sera sul palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza, gemma cinquecentesca del Palladio, il più antico teatro coperto del mondo.

Accanto ai numerosi premi in palio tornerà infine La Scuola e il Teatro, giunto alla ventunesima edizione, aperto agli studenti delle scuole superiori della provincia.





DOCUMENTI

2012 18



La donna e il teatro

Per prima cosa, mettiamoci comodi, perché il viaggio non sarà né breve né agevole, ma sarà - questo è sicuro - affascinante e per molti versi sorprendente.

Quello che ci accingiamo ad affrontare (senza l'ambizione di essere esaustivi ma con la speranza, come sempre, di dare il via a domande e ricerche ulteriori e personali) è uno di quei temi che mettono paura solo a pensarci, per vastità e complessità. Ma se è vero, come è vero, che anche il più lungo dei sentieri si può fare percorrendolo un passo alla volta, ci lanciamo nell'impresa con l'intenzione di tracciare una via ben precisa, da seguire pian piano, con ordine e buona volontà. Abbiamo pensato di dividere la massa delle informazioni e delle riflessioni lavorando su vari temi: la donna spettatrice, la donna personaggio, la donna attrice, la donna autrice, la donna e la regia; il tutto con la più fruibile delle scansioni cronologiche e cercando di allargare l'indagine quanto più possibile attraverso i continenti.

Fa paura lo stesso, sì è vero. Ma l'augurio - rivolto a noi stessi e a voi - è quello di poter arrivare in fondo a questo lungo sentiero con la sensazione, volgendo lo sguardo indietro, di aver visitato tanti luoghi interessanti, di aver conosciuto tanti personaggi di valore e di aver arricchito il nostro bagaglio di conoscenze sulla donna, grande esclusa e grande protagonista del teatro nei secoli.

Donna, da esclusa

Per secoli, di pari passo con la sua situazione ispiratrice attraverso eroine straordinarie

Nell'incipit del suo *Una stanza tutta per sé*, Virginia Wolf si interroga sul significato da attribuire al tema assegnatole per una conferenza: la donna e il romanzo. Si tratta - si domanda la scrittrice - di parlare della donna lettrice di romanzi? o della donna autrice di romanzi? o ancora della donna personaggio di romanzi? o che altro?

Ad un'analoga serie di domande ci troviamo di fronte noi oggi, nell'atto di intraprendere un'esplorazione di quell'universo che è il rapporto sviluppatosi nei secoli fra la donna e il teatro: un rapporto che potrà quindi essere o di pura fruizione, nel caso della donna spettatrice; o indiretto, qualora la donna sia protagonista o personaggio del testo; o squisitamente diretto, con la donna attrice, autrice, regista o in qualsiasi altro modo parte attiva dell'evento teatrale.

Il teatro, specchio della società

La prima considerazione su cui soffermarsi è che il teatro è specchio e cartina di tornasole della società nella quale si esprime, riflettendo in sé la realtà di un popolo, la sua politica, il suo pensiero religioso, il suo essere più



Il teatro greco di Epidauro



Donne cretesi, da un celebre affresco conservato nel Palazzo di Cnosso

profondo a tutti i livelli, da quello individuale a quello collettivo. Ne racconta le inquietudini e le gioie, può essere strumento di propaganda o voce rivoluzionaria, ne raccoglie le radici e ne fa sventare i rami più nuovi.

In questo senso, la presenza della donna nel teatro segue

di pari passo la sua presenza e il suo ruolo nella società in cui quel teatro si innesta: nel teatro occidentale così come in quello orientale, nei Paesi più progrediti (almeno economicamente parlando) così come in quelli più poveri, in quelli di più recente sviluppo così come in quelli dalla

a protagonista (in corsa)

**sociale, fu tenuta lontana dal teatro attivo, anche se ne fu musa
Oggi la sua posizione è cambiata: ma molto resta da fare...**

grande storia millenaria.

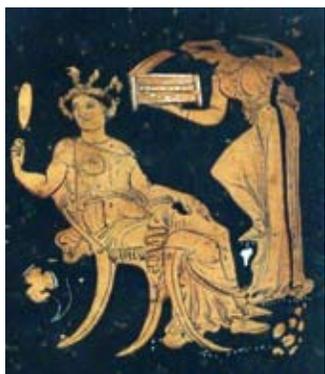
Maschile singolare

Partiamo dall'inizio, allora. Non occorre sprecare troppo inchiostro per dire come, fin dagli albori della società, la femmina - fisicamente meno dotata del maschio - sia subito diventata la "numero 2" della specie umana. E non sprecheremo nemmeno troppo inchiostro a ricordare come quella penalizzazione iniziale le sia costata una continua rincorsa (nemmeno oggi terminata, dove più dove meno pesantemente) per arrivare almeno alla pari con l'uomo. E poco importa che oggi il fattore fisico non sia così rilevante.

Fatto sta che, direttamente dalle caverne, la donna arriva ai riti religiosi un passo indietro all'uomo. Ed è sempre lì quando il rito si fa teatro, nella Grecia dei tra-

gediografi. Niente di strano, visto che lo stesso avviene praticamente ovunque (si pensi al Teatro No giapponese) e così proseguirà per un bel pezzo, almeno fino a quella rivoluzionaria esperienza che fu la commedia dell'arte italiana.

Grecia, donna musa ma...



Nel V secolo, età d'oro del teatro greco, la donna viveva in regime di semilibertà, chiusa nel gineceo come figlia, moglie, madre o sorella

che fosse, a pensare alla casa e alla prole, o come serva o come padrona. Salvo rare eccezioni, naturalmente: si pensi ad Aspasia, compagna di Pericle, donna intelligente e colta, contro la quale si scagliarono comunque le maledingue, le invidie e i giochi di potere.

L'ora d'aria della donna greca era limitata a qualche festa comandata, civile o religiosa, probabilmente (ma non sicuramente) teatro compreso. Ironia della sorte, però, ad essere protagoniste della scena erano spesso proprio donne: da Elettra a Medea, da Alceste a Fedra, da Antigone a Clitemnestra.

Donne sì, ma raccontate e interpretate da uomini.

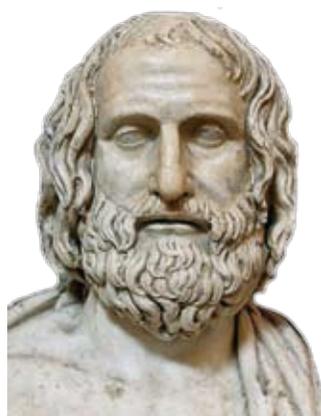
E qui una prima considerazione si apre: sorvolando sull'aspetto dell'interpretazione maschile di ruoli femminili (questione in fin dei conti puramente tecnica), occorre riflettere su come gli autori di allora abbiano potuto dare un *pensiero* alle donne protagoniste delle loro opere, specie in un'epoca in cui da un lato il pensiero delle donne (ammesso che le si considerasse in grado di averne) non contava poi molto, dall'altro quell'eventuale pensiero non aveva grandi occasioni di essere espresso e diffuso.



Rosvita

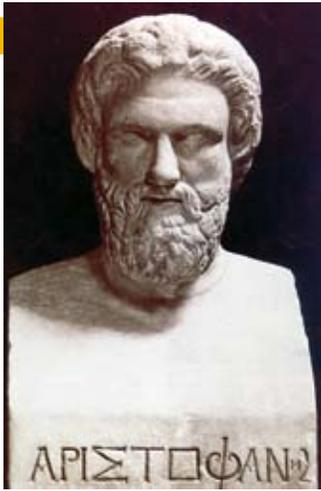
Roswitha di Gandersheim visse presumibilmente fra il 935 e il 974. Pur avendo scritto solo in latino, è ricordata come prima poetessa tedesca della storia. Studiosa e autrice prolifica, scrisse sette leggende e sei dialoghi drammatici a sfondo religioso e morale, tanto più significativi perché composti in quel medioevo che aveva negato il teatro. Sua è inoltre l'opera biografica *Gesta Othonis*.

Utile a questa riflessione può allora essere un confronto tra autori diversi che, in epoche anche lontane tra loro, si siano confrontati con gli stessi personaggi femminili: Elettra per esempio, trattata da Eschilo ed Euripide ma anche da alcuni latini, dalla monaca Rosvita nel Medioevo, da alcuni umanisti e poi



Euripide è il tragediografo greco del quale ci sono giunte più opere, tra le quali numerose hanno al centro una figura femminile: tra le altre, Alceste, Medea, Andromaca, Ecuba, Le Supplici, Le Troiane, Elettra, Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide e Le Baccanti. Non a caso Euripide è anche il poeta tragico della Grecia classica che diede maggiore rilievo ai sentimenti e al loro svilupparsi nell'animo umano

continua ►



*Il commediografo Aristofane
(450 a.C. - 385 a. C. circa)*

da svariati altri nel Seicento e nel Settecento (tra questi - quando le donne ebbero qualche apertura nella cultura e nel teatro - Irmina Par-



tenide, *nella foto qui sopra*, al secolo Luisa Bergalli, vissuta fra il 1703 e il 1779, moglie di Gasparo Gozzi, fratello di Carlo), su su fino a Voltaire e ad altri, per arrivare al '900, con numerose riscritture, da quella di Hugo von Hofmannstahl a quella di Eugene

O'Neill, a quella di un'altra donna, nel 1952, Marguerite Yourcenar, per approdare ad anni più recenti e a diversi altri autori, tra i quali Giuseppe Manfridi.

Ma un analogo discorso vale per altre, da Antigone a Medea a diverse protagoniste ancora e non necessariamente prese dal teatro greco. Un esempio? Le shakespeariane Lady Macbeth e Ofelia.

Ma non di sola tragedia viveva il teatro greco. C'era anche la commedia, infatti: e anche lì la donna trova degna collocazione, protagonista o comprimaria di varie opere, anche dal sapore rivoluzionario (o forse di fantapolitica) come - entrambe di Aristofane - *Le donne al parlamento* e *Lisistrata*, nella quale ultima le donne sono paladine di pace.

Fin qui, come abbiamo detto, la donna era grande protagonista del teatro a parole (come personaggio) ma lontanissima da esso nei fatti, sia come attrice che come autrice. È pur vero che qualche testimonianza femminile nella letteratura classica greca (almeno per quanto ci è dato sapere) c'è. In un suo epigramma, in particolare, Antipatro di Tessaloni-

ca ne cita nove: Saffo, la più celebre, Telesilla, Mirtide, Prassilla, Corinna, Erinna, Mero, Anite e Nosside. Ma si trattava comunque di casi rari ed estremi.

La Commedia dell'arte

Dopo il silenzio imposto dalla Chiesa al teatro per alcuni secoli, la rinascita avviene da un lato proprio grazie alla Chiesa stessa (con le sacre rappresentazioni), dall'altro grazie alle mai sopite, per quanto perseguitate, attività del teatro di strada. È con la Commedia dell'arte che il teatro rinasce alla grande, sviluppato in una forma nuova e straordinaria soprattutto grazie ai tanti artisti italiani che in quei secoli - tra il Cinquecento e il Settecento - attraverseranno l'Europa e non solo.

Ed è proprio tra i comici che la donna sale finalmente i gradini che portano al palcoscenico.

Come noto, il primo documento che ci rivela la presenza di una vera e propria compagnia di Comici dell'arte risale al 1545, quando a Padova, davanti a un notaio, si costituì una 'fraternal compagnia' (la compagnia di ser Maphio), formata da otto persone. Quasi vent'an-

ni più tardi, a Roma, altri sei attori fondano un'altra compagnia: tra loro c'è *domina Lucretia Senensis* e sarebbe proprio lei la prima vera attrice della storia. Ma chi era questa donna, il cui nome compare nel contratto stipulato il 10 ottobre 1564 davanti a un notaio romano? Secondo alcuni si tratterebbe di una cosiddetta "meretrice onesta": una giovane di buona famiglia, quindi, che, non essendo stata maritata (le doti erano un salasso per i "padri di famiglia") e non avendo intrapreso la via della "monacazione forzata", era divenuta la... geisha di qualche importante personaggio; si trattava di donne intelligenti, colte e intraprendenti, naturalmente vocate, quindi, anche a una professione di tipo artistico.

La presenza delle prime donne attrici diventa un "plus" per le compagnie, che non mancano di farne "pubblicità".

Sul piano artistico, la presenza fisica di donne "vere" cambia la dinamica stessa - sul palco e fuori - del fare teatro. Iniziano le rivalità fra primedonne, usate naturalmente a fini promozionali, con tanto di tifoserie accanite in favore ora dell'una ora dell'altra contendente.

La bellezza dell'attrice è, tanto per cambiare, un elemento di favore: ma non basta, perché la tecnica stessa della *commedia all'improvviso* richiede cultura, elasticità di pensiero e scioltezza di lingua.

Le attrici dell'epoca non godevano, comprensibilmente, di troppa considerazione sul piano morale; le si poteva osannare sulla scena, ma le

La poetessa Saffo (Ereso, 640 a.C. circa - Leucade, 570 a.C. circa). Di famiglia aristocratica, visse nell'isola di Lesbo. I frammenti giunti sino a noi delle sue liriche ne raccontano gli amori, in particolare femminili, e si caratterizzano per la delicatezza e la passione con cui i sentimenti vengono espressi, quelli felici come quelli dolorosi. Ecco alcuni suoi versi: Avrei davvero voluto morire / quando lei mi lasciò in affanno - so pianto / tra molte cose dicendomi ancora: / "Come soffriamo

atrocemente, Saffo, / io ti lascio contro il mio volere." / Ed io a lei rispondeva: / "Va' serena e di me serba il ricordo. / Sai quanto ti ho amata. / Se mai tu lo dimenticassi, sempre / io ricorderò i bei momenti che vivemmo. / Quando di corone di viole / e di rose e di croco, accanto a me / ti cingevi il capo gentile, / e mettevi intorno al collo / ghirlande intrecciate di fiori. / E cosparsa di essenze profumate / sul morbido letto ti saziavi, / né mai vi furono danze / nei sacri boschi a cui fossimo assenti..."



Isabella Andreini...

Se Isabella Andreini non fu la sola comica dell'arte italiana del Cinquecento fu altrettanto certamente la più celebre. Nata Canali a Padova nel 1562, morì a Lione nel 1604, a 42 anni, per le conseguenze di un parto difficile. Con il marito Francesco Andreini, sposato quando aveva appena 16 anni (lui ne aveva 31), fece parte della Compagnia dei Comici Gelosi di Bologna, tra le più celebri dell'epoca, molto apprezzata e spesso chiamata ad esibirsi nelle corti più splendide d'Europa. Alla sua morte la compagnia si sciolse.

Ma al di là del palcoscenico la Andreini seppe costruirsi una fama come autrice e poetessa. Oltre che lavori teatrali come *La pazzia d'Isabella* e la favola pastorale di ispirazione tassiana *La Mirtilla*, Isabella scrisse e pubblicò numerose composizioni poetiche, raccolte in tre edizioni con il titolo *Rime* fra il 1601 e il 1605. Ci rimangono inoltre i *Frammenti* e le *Lettere*, entrambi pubblicati postumi nel 1616 e nel 1607, a cura del marito.

Ma la Andreini fu anche la musa ispiratrice di vari poeti, da Torquato Tasso a Giambattista Marino.

Tra i suoi figli si ricorda Giovan Battista Andreini, capocomico della compagnia dei Fedeli.



I Comici Gelosi: in rosa, Isabella Andreini (dipinto fiammingo della fine del XVI secolo)

si considerava comunque e sempre delle prostitute: magari dotate di talento (anche) per la recitazione, ma comunque delle prostitute. E non va dimenticato che ancora nel '600 alle signore e signorine della nobiltà era proibito andare a teatro come spettatrici: figuriamoci come attrici... Al massimo,

qualche concessione al teatro al femminile poteva essere fatta nelle ville di campagna delle famiglie patrizie, dove non mancava qualche talento in gonnella.

Fra i tanti nomi di comiche dell'arte che sono giunti fino a noi il più celebre è senza dubbio quello di Isabella Andreini, moglie (di Francesco)

... e Zanetta, madre di Casanova

Zanetta Farussi, al secolo Maria Giovanna Farussi o Farusso detta La Buranella, nacque a Venezia nel 1707 e morì a Dresda nel 1776. La sua fama di comica dell'arte non le avrebbe forse fatto attraversare i secoli. Ma a sedici anni, il 27 febbraio, ella sposò (nonostante l'opposizione dei suoi genitori) Gaetano Casanova, giovanotto giunto a Venezia da Parma come "accompagnatore" di un'attrice un po' avanti con gli anni, diventando egli stesso attore.

Zanetta e Gaetano ebbero sei figli, tra i quali Giacomo Casanova, nato il 2 aprile 1725 (ma qualcuno affermava che il padre non fosse Gaetano, bensì uno dei Grimani, proprietari del San Samuele). Come attrice ottenne particolare successo in Inghilterra. Gaetano morì a soli 36 anni e la giovane vedova, definita da più fonti bellissima, si trovò sola e in attesa del sesto figlio. Per lei Goldoni scrisse *La pupilla*. Fu scritturata tra gli altri dall'Elettore di Sassonia per recitare nel teatro di Dresda con un gruppo di Commedia italiana. Ebbe anche alcune esperienze nel teatro drammatico. Allo scioglimento della compagnia, ricevette dall'Elettore una pensione di 400 talleri e fuggì a Praga, per poi tornare a Dresda con due dei suoi figli.

e madre (di Giovan Battista) di comici d'alto livello, donna intelligente, abile sia come attrice che come autrice (*La pazzia di Isabella*).

Intanto, in Europa...

Abbiamo visto come la Commedia dell'arte porti le donne sulla scena come attrici, talvolta vedendo emergere anche qualche talento sul versante della scrittura, vuoi per canovacci, vuoi per altre composizioni liriche nelle quali le comiche più versatili si cimentavano (la già ricordata Andreini godeva, in tal senso, di notevole credito anche presso importanti Accademie).

Ma intanto che cosa succedeva nel resto d'Europa? In Francia, fortemente influenzata dalla Commedia dell'arte portata dagli italiani e poi - sia pure con diversi distinguo - assimilata, la

presenza delle donne in scena tra Cinque e Seicento era divenuta un fatto normale. Non così in Inghilterra, dove una donna poteva sedere sul trono e determinare il destino del Paese ma di salire sul palcoscenico non se ne parlava proprio. Il teatro rimase praticamente off limits per le donne almeno fino al 1660, anno nel quale si ha per la prima volta notizia di una attrice - Margaret Hughes - impegnata nel ruolo di Desdemona in *Otello*. Fino a quel momento, invece, a vestire i panni femminili erano ragazzi quanto più possibile imberbi, che in genere in questi ruoli iniziavano la loro carriera artistica. Come già nella tragedia greca, dunque, anche nel teatro elisabettiano - e con Shakespeare in particolare - la donna

Margaret Hughes

Margaret Hughes (Peg Hughes o Margaret Hewes, 1630-1719) è considerata la prima attrice professionista inglese (anche se per qualcuno il titolo spetterebbe ad Anne Marshall). Fu inoltre compagna del principe Rupert del Palatinato, ammiraglio della Restaurazione, dal quale ebbe una figlia riconosciuta. Fu Carlo II, appassionato di teatro, ad emanare un decreto nel 1662 con il quale si imponeva che i ruoli femminili venissero interpretati da attrici donne. Già qualche compagnia, d'altra parte, aveva intrapreso quella strada e così le donne che decisero di darsi alla recitazione trovarono campo libero.

La prima rappresentazione della Hughes risalirebbe all'8 dicembre 1660, per un *Otello* di Shakespeare, nel ruolo di Desdemona.

Il pittore di corte Sir Peter Lely la ritrasse per quattro volte (qui accanto una di quelle opere). Fece parte delle più importanti compagnie di teatro della sua epoca.



Margaret Hughes
in un ritratto di Lely

perfide e ambiziose Goneril e Regan (spalleggiatrici agguerrite dei rispettivi mariti in carriera) e la mite - e per questo vittima sacrificale ideale - Cordelia. In un turbine di sangue e crudeltà Shakespeare prepara così il terreno alla torbida e travolgente vicenda di Lady Macbeth (1605), protagonista di uno straordinario e modernissimo viaggio psicologico: il drammatico, progressivo affiorare della sua coscienza è fra i temi centrali della tragedia.

È quindi estremamente varia la tavolozza con la quale Shakespeare colora il proprio universo femminile, tra vittime innocenti e crudeli carnefici, figlie devote e madri degenerate. In esse l'autore conferma la propria profonda conoscenza dell'animo umano, delle sue passioni, delle vette e degli abissi nei quali esse lo possono condurre. Quanto peso avranno avuto in tutto questo le sue esperienze personali? Difficile dirlo, perché non molto si sa (a voler dare per certo quanto attualmente raccolto sulla sua vita) sulle sue storie amorose, che spaziano da un matrimonio forzato - comunque condotto con responsabilità se non con

La celebre Ophelia di Millais

esclusa dal palcoscenico è grande protagonista di tanti capolavori. Basti pensare a Giulietta, a Lady Macbeth o a Ofelia.

Certo, non doveva trattarsi solo di maschilismo. Per una compagnia, infatti, la presenza di una donna avrebbe magari portato giovamento sul versante artistico (una Ofelia donna aveva senz'altro una miglior resa di una Ofelia dai tratti comunque maschilini e che parlava in falsetto) ma sarebbe stata un "costo" non indifferente su quello economico: dalle camere a parte durante i viaggi all'impossibilità di utilizzarne una per tanti ruoli (maschili e femminili), così come prassi normale, invece, per gli attori maschi.

La donna secondo Shakespeare

Abbiamo detto come, pur esclusa fino a dopo la metà del Seicento dal palcoscenico come presenza attoriale, la donna sia comunque grande protagonista del teatro

shakespeariano. Sul fronte delle tragedie - e limitandoci ai ruoli principali - la prima grande figura femminile disegnata da Shakespeare è quella tenera e appassionata di Giulietta (1594): adolescente innamorata, capace di ribellarsi per amore alle regole della sua famiglia e del suo stato di nobile, determinata fino alla morte a coronare il suo sogno romantico. Nel 1660 un'altra illustre vittima del sentimento è Ofelia (1600), creatura tra le più fragili e commoventi del teatro shakespeariano, condotta alla follia dall'amore negato di Amleto (senza dimenticare un'altra donna di punta, la regina Gertrude), così come lo sarà quattro anni più tardi Desdemona, personaggio ricco di sfumature che l'autore segue dal ruolo di figlia a quello di moglie e infine, appunto, di vittima della cieca gelosia del consorte Otello, non proprio il più sveglio dei protagonisti del Bardo. Ben tre sono poi le donne del *Re Lear* (1604), sue figlie: le

autentico affetto - con Anne Hathaway, più vecchia di lui di alcuni anni e rimasta incinta, fino a una possibile ma non così certa passione omosessuale per il *fair friend* W.H. ispiratore dei *Sonetti*. Quanto al versante brillante, anche qui la varietà dei caratteri è notevole, ma più che una singola figura femminile (fatta salva la *Bisbetica domata* Caterina) è semmai il "femminino" in generale a farsi strada tra le commedie: dalla furbizia delle donne alla loro "sorellanza", alla loro tenacia nel mettere in pratica i propri progetti matrimoniali, temi non poi così lontani da quelli che si ritrovano un po' in tutto il repertorio comico, dalle origini ai giorni nostri.

Arriva il Settecento: donne al centro del palco

La situazione cambia radicalmente con il Settecento. Dopo il lungo tirocinio condotto sui carrozzoni dei Comici dell'arte e nei teatri di mezza Europa, le donne ottengono finalmente pieno diritto di cittadinanza sui palcoscenici, così come - di pari passo - nel mondo della cultura in generale. Il Settecento, secolo dei



L'Arcadia

L'Accademia letteraria dell'Arcadia fu fondata a Roma nel 1690. La nascita è legata all'incontro fra quattordici letterati del circolo della regina Cristina di Svezia. L'Arcadia andò oltre l'Accademia: divenne un movimento letterario che intendeva contrastare il Barocco e i suoi eccessi. Si rifaceva ai "pastori poeti" di una mitizzata Arcadia greca.

lumi, è terreno fertile per tanti talenti femminili nei più diversi ambiti artistici, dalla recitazione alla scrittura (drammaturgica e non), dalla musica alla pittura e quant'altro.

È la donna in generale, in effetti, ad assumere nel corso di questo secolo un nuovo ruolo: non ancora politico (per quello si dovrà aspettare a lungo), ma se non altro culturale e artistico.

Numerose sono le donne considerate punto di riferimento culturale, sia direttamente per opere e saggi da loro firmati sia come animatrici dei numerosi "salotti" attivi nelle capitali e nelle grandi città d'Europa.

Come esempio di questa evoluzione non occorre andare molto lontano: basta infatti pensare al ruolo che la donna assume nel teatro di Carlo Goldoni, esso stesso specchio fedele della società del suo tempo. In genere, dunque, in Goldoni la donna è intelligente, astuta, diplomatica e coscienziosa, spesso assai più degli "uomini de casa soa". Gli esempi si sprecano, dai *Rusteghi* a *La buona madre*, da *Sior Tode-*

ro brontolon a *La locandiera* a tanti altri titoli.

Ricchissima di sfaccettature, la donna del Goldoni sa essere madre, figlia e moglie devota ma anche scaltra manovratrice, innamorata piena di risorse e vedova lungimirante, imprenditrice di se stessa o attricetta che sbarca il lunario facendo buon uso delle proprie grazie.

Donna tra le donne goldoniane è naturalmente, nel bene e nel male, la locandiera Mirandolina. Quando Goldoni compose questa sua fortunata commedia, la tagliò su misura per Maddalena Raffi Marliani, con la quale pare avesse una relazione. Con questo personaggio numerosissime attrici hanno voluto confrontarsi e proprio le differenti interpretazioni e i vari tagli registici ne hanno messo in luce l'anima multiforme: eccola allora donna timorata e prudente o fredda calcolatrice interessata solo al denaro, spietata ammaliatrice di poveri uomini innamorati o donna desiderosa di farsi strada nella vita senza necessariamente avere un uomo al fianco... Insomma, a ciascuno la sua Mirandolina.

L'alto numero di titoli goldoniani (una cinquantina) con donne protagoniste stimola di per sé almeno due considerazioni: quanto le attrici avessero ormai un'influenza notevole nello show-business, e quanto la donna fosse rilevante nella società dell'epoca.

Protagoniste attive della vita culturale e politica

Le donne nel Settecento cominciano a farsi sentire, sia visibilmente, sia agendo

nell'ombra, manovrando (spesso tra le lenzuola, diciamo) i destini degli uomini, anche dei più potenti.

Ad essere cambiata è la società. I "padri di famiglia" continuano a comandare, questo è fuori di dubbio. Ma almeno in casa, quando si maritano, le signore cominciano ad avere un po' di voce in capitolo, e si accrescono anche le possibilità per una donna di mettere il naso fuori dalle quattro pareti di casa. Qualche concerto e qualche commedia sono ammessi, sia pure non sempre e non a tutte, soprattutto se si tratta di borghesi, soggette a un'educazione ancora più rigida della "sorelle" nobili, che possono almeno contare sulla complicità di un cici-beo, "figura professionale" che fa la sua comparsa proprio nel Settecento.

Un tema particolarmente discusso in questo secolo - e strettamente connesso a quello che stiamo trattando - è quello dell'istruzione femminile, che viene via via considerata opportuna da un numero crescente di sostenitori. Il dibattito è sentito anche in Italia: tra i favorevoli si possono ricordare, tra gli altri, Gaspare Gozzi, Cesare Beccaria e Giuseppe Baretti.

Qualche donna si mette in luce come poetessa dell'Arcadia e non mancano nemmeno quelle che operano sia come direttrici di giornali dell'epoca - come la veneta Elisabetta Caminer Turra, che diresse il *Giornale Enciclopedico* - sia come animatrici di salotti letterari.

Certo, la situazione continua a rimanere difficile per la donna che volesse mettere



Petronilla Paolini Massimi

in funzione il cervello e farlo sapere. Interessante in tale senso la figura di Fidalma Partenide (Petronilla Paolini Massimi) che nelle sue opere sottolinea le difficoltà della condizione femminile della sua epoca in Italia. Un po' meglio andava alle francesi, grazie all'Illuminismo che aveva rinnovato non poco il panorama culturale d'Oltralpe.

L'Ottocento e le dive

Torniamo al teatro e arriviamo all'Ottocento, che è considerato, tanto al maschile quanto al femminile, il secolo del "grande attore", soprattutto a partire dalla sua seconda metà. La figura dell'interprete assume infatti, via via, un ruolo sempre più predominante, nel teatro di prosa così come in quello musicale, tanto da arrivare addirittura a sovrastare con i suoi virtuosismi recitativi o canori l'oggetto stesso dello spettacolo, ossia il testo o la partitura.

L'attore e l'attrice - così come il tenore o la soprano - diventano insomma degli autentici "divi", veri e propri



Da sinistra, Adelaide Ristori (in *Mirra di Alfieri*), Giacinta Pezzana (in *Teresa Raquin di Zola*), Virginia Marini e Virginia Reiter

miti viventi acclamati dalle folle e ricercati, fra amore e odio, da autori di teatro e compositori: amati perché garanzia di successo al botteghino, odiati perché in genere veri e propri despoti nei confronti degli autori, costretti a fare e disfare il proprio lavoro a seconda delle richieste del “divino” o della “divina” di turno.

Spesso le “grandi attrici” ottocentesche nascono praticamente sulla scena, figlie di attori girovaghi di buona o scarsa fortuna.

In un suo saggio dal titolo *Nel gran teatro delle attrici del secondo Ottocento: come dire di sé sulla pagina e sulla scena*, la studiosa Laura Mariani presenta alcune interessanti figure di interpreti femminili di quel periodo, ripercorrendone la storia attraverso informazioni e memorie personali.

Ecco allora apparire, tra le altre, Adelaide Ristori: “Il suo percorso eccezionale di ‘attrice marchesa’ e di viaggiatrice pionieristica alla conquista dei mercati internazionali - scrive Mariani -, testimoniato dai suoi stessi *Ricordi e Studi artistici*, chiede di trovare un posto adeguato nella Storia della

donna. In un saggio dedicato ai rapporti fra Giacinta Pezzana e la Grande attrice ho mostrato come questa figura d’ordine, cattolica e monarchica, affermando senza remore l’artisticità e la nobiltà della sua professione, abbia fatto una battaglia per tutte le sue colleghe: da qui è partita la libertà della Pezzana di essere una ribelle come quella della Duse di conquistare un’immagine che con la Ristori ‘non ha nulla a che fare’. Ambasciatrice informale dell’Italia in Francia su richiesta di Cavour, nei suoi numerosi viaggi all’estero questa maestra rappresenta per gli emigrati la patria lontana (ad esempio in America Latina, dove sbarca nel 1871, due anni prima di Salvini e Rossi)”.

La figura di Adelaide Ristori permette a Mariani di andare oltre, allargando lo sguardo alla situazione politica e sociale dell’Italia e dell’Europa dell’epoca.

In quegli anni, come noto, la donna era lungi dal possedere una cittadinanza riconosciuta: da un punto di vista politico, come elettrice o eleggibile, in pratica non esisteva. Le lotte per il suffragio si facevano sempre più acce-

se, anche in Italia, e di pari passo cambiava la coscienza femminile di sé. Ecco allora, riflette opportunamente la studiosa, il nuovo, strategico peso che le donne protagoniste di romanzi, commedie o drammi iniziano ad assumere, come veri e propri “modelli di vita”. Al di là del personaggio, è l’attrice stessa che diviene uno specchio nel quale le donne si riflettono: uno stato di fatto - sottolinea Laura Mariani - “che si accentuerà a fine secolo con il proliferare di commedie a protagonista femminile; ma già la Ristori aveva rapito le spettatrici con le sue sfortunate e appassionate regine: pensiamo ai turbamenti anche fisici provocati dalla sua Medea nella giovane Pezzana, che con lei provò ‘impeti di odio e di amore’ insieme alla ‘più sfrenata tenerezza materna’”. La studiosa riporta a questo punto una riflessione di Claudio Meldolesi (C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 275-276): “Era come se l’ideologia della Ristori si collocasse fuori dalla sua arte: questa viveva del dramma dell’amore, quella del panico per il ritorno alla barbarie che l’umanità del XIX secolo sentiva ancora possibile”; “suggerendo - gli fa eco la studiosa - che il conformismo sociale potesse legarsi in lei anche a fragilità

psichiche, da dominare sia sulla scena che nella vita. Si deve tener conto inoltre dell’immagine che emerge dai suoi *Ricordi* e che doveva pure essere nota al pubblico: capocomico e impresaria con lo spirito di ‘un generale d’armata’, madre esemplare ma sempre esposta, che trascinava i figli in viaggi spericolati, moglie autonoma tanto che a Parigi il marchese suo marito era chiamato Monsieur Ristori, lavoratrice instancabile che portava a casa tanti denari da soccorrere innumerevoli parenti, attrice capace di incarnare in scena le passioni più ardite senza perdere d’autorevolezza”.

Straordinario nella formazione di questa nuova consapevolezza femminile è il ruolo del teatro, prima di tutto per il fatto che le donne analfabete erano ancora la maggioranza e, quindi, questo strumento da “ascoltare e vedere” era sicuramente più diffuso ed efficace di quello editoriale.

Ancora più indietro nel tempo, sulle tracce delle grandi attrici, ci porta lo studio *Teatro al femminile* curato da Emilio Pozzi per l’Università di Urbino nel 2008, nel quale si citano tra le altre, oltre alla già ricordata Ristori, Anna Fiorilli Pellandi (Padova 1772-1840), Carlotta Marchionni (Pescia 1796-1861), Fanny Sadowsky



(Milano 1809-1906), Clementina Cazzola (Sermide 1832-1868), Virginia Marini (Alessandria 1842-1918), Virginia Reiter (Modena 1868-1937), Adelaide Tessero (Firenze 1842-1892) e Giacinta Pezzana (Torino 1841-1919), per approdare infine a quella che è la rappresentante più emblematica del teatro a cavallo fra l'Otto e il Novecento: Eleonora Duse.

Eleonora Duse, la divina

Nel 1858, quando la loro figlia Eleonora nacque, il signore e la signora Duse si trovavano a Vigevano. Ma fu un puro caso, una tappa fra le tante nella vita raminga dei due attori girovaghi al fianco dei quali la giovanetta, destinata a divenire l'attrice più celebre di tutti i tempi, icona di un'epoca, simbolo d'arte e passione, mosse i suoi primi passi sul palcoscenico.

Di straordinario interesse il suo profilo di donna e di attrice, l'uno strettamente legato all'altro e ancora - e forse mai - non del tutto compreso. Per molti artisti, fra scapigliatura e verismo, fra musa ispiratrice, per altri

fu protettrice e finanziatrice, anche al punto di mettere a rischio la propria stabilità economica e la propria carriera.

Per Giovanni Verga fu la prima Santuzza in *Cavalleria rusticana*. Venticinquenne e già celebre (oltre che già sposata, infelicemente, con l'attore Tebaldo Checchi, dal quale ebbe l'unica figlia Enrichetta) la conobbe invece Arrigo Boito, subito innamorandosene perdutamente. Né si escludono alcune amicizie femminili di natura sentimentale, tra le quali quelle con Lina Poletti, Isadora Duncan e Matilde Serao. Ma fu con Gabriele D'Annunzio che la Duse visse la relazione più intensa e inquieta della sua intensa e inquieta esistenza. Del Vate portò in scena diverse opere - tra le quali *Francesca da Rimini* - ma lo stesso D'Annunzio non esitò a preferirle per *La figlia di Jorio* la più giovane Irma Gramatica.

Al di là di tutto questo, il peso della Duse nel teatro che si affacciava al XX secolo si fece sentire soprattutto per la spinta innovatrice che essa seppe imprimergli. Sul versante squisitamente recitati-

vo, pur non essendo del tutto esente da una certa enfasi tipica dell'epoca del "grande attore", Eleonora Duse ne smorzò sensibilmente i toni, portando nella sua recitazione quel realismo che nella letteratura cominciava a farsi sempre più strada: una recitazione "senza trucco" la sua, autentica nella forma così come nella sostanza del narrato. Ma anche sul fronte dell'allestimento in senso lato la Duse fece sentire la propria tendenza innovatrice, facendosi interprete di quel vento di rinnovamento che in Europa e in Russia iniziava a spirare sempre più forte, ma che in Italia stentava ancora a trovare ascolto: così, fu soprattutto grazie a lei che alcune voci del nuovo teatro di fecero sentire anche nella Penisola; basti pensare al teatro di Ibsen (*Casa di bambola*, *La donna del mare*, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm*) o al sostegno alle produzioni di Marco Praga, o allo spazio dato al genio di un grande innovatore quale fu lo scenografo Edward Gordon Craig.

Le cocenti delusioni sentimentali e la dura difesa di una carriera non facile la

Da sinistra, Eleonora Duse e Sarah Bernhardt

convinsero nel 1909 a lasciare la scene. Ma poco più di dieci anni più tardi vi dovrà tornare, per problemi finanziari. Il successo non mancherà, ma la vita sarà lì pronta a presentare il conto: sola e stanca, la Duse si spegne nel 1924, a 66 anni, a Pittsburg, nel corso di una trionfale tournée, vinta dalla polmonite.

Il repertorio femminile fra Otto e Novecento

Ma che cosa c'era nella "valigia dell'attrice" dell'Ottocento e dei primi decenni del XX secolo? Sfolgiando il repertorio delle interpreti dell'epoca, si incontrano diversi nomi noti, sia italiani che stranieri. Ecco allora, Vittorio Alfieri (1749-1803), ma anche i classici Goldoni, Metastasio, Molière, Shakespeare, mentre più avanti nel tempo arriveranno i già citati Verga, Praga, Boito, D'Annunzio, Pirandello. Ma ecco anche, frequentatissimo, Alessandro Dumas figlio (1824-1895) con la sua *La signora delle camelie*, banco di

continua ►

prova per tante attrici, oltre a Zola, Ibsen e altri ancora.

Sarah Bernhardt

Dall'altra parte delle Alpi, la Duse di Francia era Sarah Bernhardt (1844-1923). Anch'ella onorata con il titolo di "divina" come la collega italiana, oltre che "voce d'oro", la Bernhardt si chiamava in realtà Rosine Bernardt.

Lasciata nel 1862 gli studi al Conservatorio, entrò a far parte della Comédie-Française, preferendole però, nel 1866, l'Odéon. Dopo i primi successi fu però richiamata dalla Comédie Française, ottendovi ottimi successi.

Se ne andò però ancora una volta, creando non poco scalpore, nel 1880, scegliendo di fondare una propria compagnia con la quale ottenne finalmente il pieno successo, soprattutto all'estero. Una curiosità: durante una tournée in America Thomas Edison le fece registrare su un cilindro sonoro alcuni passi della *Fedra* di Racine.

Direttrice di teatri, in Francia divenne il simbolo stesso del teatro. Si cimentò anche con il cinema muto, a cominciare dalla pellicola *Il duello di Amleto* del 1900 e concludendo con *Sarah Bernhardt a Belle Isle* del 1912, nel quale racconta una sua giornata.

Nel 1915, quando aveva settant'anni, le fu amputata una gamba. Continuò comunque a recitare, rimanendo seduta.

Anche la sua vita sentimentale, come quella della Duse, fu alquanto vivace. Come la collega italiana ebbe un so-

Un gruppo di suffragette inglesi

lo figlio, Maurice Bernhardt (poi scrittore), da un nobile belga. Tra i suoi amanti ebbe anche il pittore Gustave Doré. Anche il suo matrimonio fu sfortunato: nel 1882 sposò Aristides Damala, attore di origini greche dipendente dalla morfina, tragedia che rese impossibile la relazione, anche se la Bernhardt rimase sua moglie fino al 1889, quando il giovane morì, ad appena 34 anni.

Molto chiacchierate anche alcune sue amicizie femminili, da Ida Rubinstein alla pittrice Louisa Abbema, con la quale non nascose una relazione saffica.

Ispiratrice di Marcel Proust ne *Alla ricerca del tempo perduto* (per il personaggio dell'attrice La Berma) pubblicò essa stessa testi e opere teatrali. Ebbe anche rapporti epistolari con Gabriele D'Annunzio fra il 1896 e il 1919.

I cambiamenti del '900

Con il nuovo secolo, la società cambia e con essa anche il teatro. Matrimonio e famiglia, capisaldi fino ad allora intoccabili della vita al femminile cominciano a scricchiolare.

Il vento spira forte, arriva da nord e ha due nomi principali: Henrik Ibsen (1828-1906) e August Strindberg (1849-1912).

Casa di bambola di Ibsen - peraltro accolto in modo discordante dal pubblico, dalla critica e dallo stesso movimento femminista europeo - è emblematico del cambiamento sociale in atto. Nora, la protagonista, all'inizio del



dramma è la "bambola" del titolo, apparentemente priva di una propria coscienza e mossa esclusivamente dalla volontà del marito Torvald. Quando però la donna falsifica la firma del padre su alcuni documenti per ottenere il denaro necessario a curare il marito, l'egoistica reazione di quest'ultimo - preoccupato per la propria reputazione - la porta a vedere improvvisamente il suo matrimonio per quello che è: una facciata, dietro alla quale l'uomo non vede né lei come persona né i sentimenti d'affetto che l'hanno portata a compiere quel gesto. Per una serie di situazioni il documento viene annullato, allontanando così da Torvald il rischio di veder compromesso il proprio buon nome. Soddisfatto, l'uomo vorrebbe che tutto riprendesse come prima: ma per Nora non è più possibile; se ne andrà, perché ha visto il vuoto della propria vita di moglie incompresa e di madre giunta a ritenersi incapace di educare la propria prole.

Veniamo a Strindberg. La sua posizione è diametralmente opposta a quella del norvegese. Di particolare riguardo è, sull'argomento,

l'opera *La signorina Giulia*. Detto molto semplicemente, Strindberg è antifemminista fino al midollo. Della sua opera così scrive egli stesso: "*La signorina Giulia* è un carattere moderno, non nel senso che la donna mascolinizzata, l'odiatrice di uomini, non sia esistita in tutti i tempi, ma perché ora è stata scoperta, è venuta avanti, ha fatto chiasso. La donna mascolinizzata è un tipo che si spinge avanti, che si vende oramai per il potere, le onorificenze, le distinzioni, i diplomi come prima per denaro, ed è un indizio di degenerazione. Non è una specie sana, perché non dura, ma purtroppo si riproduce insieme alla sua miseria".

Tra la donna mascolinizzata spauracchio di Strindberg e la donna che trova, in qualche modo, la propria consapevolezza di Ibsen, l'universo femminile dei primi del Novecento mostra dunque il suo volto multiforme. Ed è in questo quadro che si stagliano la figura e il teatro di Luigi Pirandello.

La donna di Pirandello

In *Alfabeto Pirandelliano* Leonardo Sciascia scrive: "Non si può dire che (Pirandello)



Marta Abba fu ispiratrice (e grande amore) di Pirandello: qui l'attrice e il drammaturgo con Lamberto Picasso durante una prova. A destra, Titina De Filippo



sfugga al pregiudizio della 'donna madre', della 'donna istinto' della sacertà della donna in quanto portatrice e custodia di vita. È quando esce dal mito e guarda la donna dentro la società, dentro la famiglia, vittima appunto di quel pregiudizio antico cui altri ne ha aggiunto l'infima borghesia (e quella siciliana in particolare) che Pirandello diventa, come oggi si direbbe, uno scrittore 'femminista' e possiamo anche dire il più femminista che la letteratura italiana annoveri. La sua trepida, dolorosa, angosciata attenzione sulla condizione della donna - dalle indelebili impressioni che certamente ne ebbe nell'infanzia, nell'adolescenza: a Girgenti e nella sua stessa famiglia - non ha incrinature, sfagli, contraddizioni. Lo scrittore è sempre dalla parte di lei. Da ciò, anche per un eccesso di rispetto, oltre che per un quasi schizofrenico pudore, la sua sensualità, che a volte la si sente ribollire come un magma sotterraneo, riceve una sorta di castigo, di - nel senso più proprio - 'mortificazione'".

Fra la donna ideale carducciana, la donna temuta e negata (se non madre o sorella)

del Pascoli, la donna fatale di D'Annunzio, la donna pirandelliana - che si concordi o meno con le osservazioni di Sciscia - sembra divenire una controparte necessaria - che piaccia o meno - dell'universo maschile. Arrivare a parlare di un Pirandello femminista è forse un po' azzardato, ma certo l'attenzione che Pirandello le riserva è fondamentale nella sua opera, specie per il ruolo di "togliatrice di maschere" che l'autore le affida.

Dal teatro al mondo: la prima guerra mondiale

A questo punto, lasciamo per un po' da parte il teatro e torniamo a guardare la società nella quale, in quegli anni, esso si muove. Gli sforzi delle suffragette - volendo indicare con questo termine i diversi rivoli di un unico, generalizzato movimento femminista - troveranno un primo riconoscimento dopo i rovesci della prima guerra mondiale: la tragedia di quegli anni aveva infatti portato gli uomini lontano dalle case, dai campi, dalle fabbriche e dagli uffici, ambiti sociali e professionali nei quali a sostituirli erano state, necessariamente, le donne. Con il

1918 ecco allora comparire - dopo esperienze spot in altri tempi e in altri luoghi - il suffragio universale maschile e femminile in Inghilterra e negli Usa; altrove si dovrà attendere più a lungo, come nel caso dell'Italia (1945), della Francia (1946) e del Belgio (1948). Di pari passo si muove anche l'acquisizione di altri diritti, da quello di svolgere professioni a lungo riservate ai soli uomini a quello di possedere proprietà a proprio nome. Insomma, piena uguaglianza. Almeno sulla carta.

Eduardo e le donne

Cambiano i tempi e la donna, cambia il teatro. Dopo la prima guerra mondiale, il secondo conflitto mondiale torna a mischiare le carte della società. Le donne sono sempre più lavoratrici, oltre che madri, mogli, figlie e sorelle, e se pure in casa la gerarchia maschilista continui a imporsi, all'esterno la donna si fa strada, che l'altra metà del cielo lo voglia o no.

A teatro le attrici sono ormai acclamate esattamente come gli attori, anche se le donne capocomiche, autrici o registe sono mosche bianche. Tra i grandi di quest'epoca vi è naturalmente Eduardo De Filippo, che nelle sue opere darà sempre alle donne ruoli importanti, nel bene o nel male, ma arrivando all'apoteosi con *Filumena Marturano*, lavoro costruito su misura per la sorella Titina

De Filippo nel 1946.

È una donna-donna quella che compare sulla scena, dalla parte della quale Eduardo - altre volte ancora legato a una visione tradizionalista della famiglia, con la donna in secondo piano - si schiera senza la minima incertezza. D'altra parte, la posizione sostanzialmente libertaria e progressista di Eduardo era da sempre nota, e non solo in materia di condizione femminile.

La donna-oggetto...

Ma se la donna compie sulla carta - e come personaggio del grande teatro - enormi passi avanti nel proprio ruolo sociale e artistico, la realtà quotidiana del Paese è ben diversa. La società continua ad essere profondamente maschilista e la donna, in fin dei conti, si trova a vivere in un regime di semilibertà, sotto l'occhio attento di padri, fratelli, mariti e fidanzati.

Basta sfogliare qualsiasi giornale o rivista dell'epoca per vedere come la pubblicità - specchio quanto mai fedele di una situazione sociale - "usi" la donna mostrandola o nella sua veste di madre e



moglie perfetta, svolazzante tra i fornelli con un sorriso un po' imbecille stampato sul volto, o in quella di "fatallona", tra biondine maggiorate a uso e consumo dello spettatore maschile. Parallelamente si muove il teatro di rivista, che salvo qualche eccezione relega la donna a ruolo di ballerina di fila o procace soubrette, sempre a comunque all'ombra del divo di turno.

...eccezioni a parte

È pur vero che qualche eccezione, anche significativa, c'è. Tra le altre, vale sicuramente ricordate, negli anni '50, Diana, Pinuccia (nota anche per il personaggio di Scaramacai) e Lisetta Nava, dalla straordinaria carica comica e ironica. Non si possono poi non ricordare, sempre in Italia, personaggi come Sandra Mondaini (in coppia con il

marito Raimondo Vianello, ma dotata di una propria personalità e di una forte, autonoma presa sul pubblico), Raffaella Carrà, Loretta Goggi, Delia Scala, Mina, Anna Magnani, Paola Borboni... ma la lista sarebbe davvero lunghissima; e con un occhio di riguardo a Franca Valeri, che non a caso si è imposta anche come autrice e come regista. Anche a livello mondiale, numerose sono state le donne che, nel corso dei decenni, hanno saputo superare il limite della "pin-up" o della "spalla", anche se di buon livello. Qualche nome, ma giusto per fare degli esempi: da Barbra Streisand a Liza Minnelli, da Doris Day a Elizabeth Taylor, da Juliette Greco a Edith Piaf, fino a fenomeni più recenti come Ute Lemper o le nostre Sabina Guzzanti o Lella Costa.

A sinistra, una celebre scena di Boccaccio '70, film nel quale Peppino De Filippo era ossessionato da un'immagine pubblicitaria provocante (Anita Ekberg). Qui a destra, una pubblicità con la donna-casalunga perfetta e felice. Al centro, l'immagine di una campagna contro la donna-oggetto usata in pubblicità.

Le donne autrici

Dal livello più squisitamente locale (dove numerose sono le autrici di compagnia) al teatro maggiore, la percentuale femminile sul versante della drammaturgia è cresciuta in maniera considerevole, così come quella delle registe. Non sono innumerevoli, comunque: il cammino da compiere, in questo senso, è molto lungo e certamente più ostico (anche perché più ostico è di per sé il cammino del teatro) di quello che ha visto le donne emergere nella letteratura. Una prima riflessione va si-



curamente dedicata, a questo punto, al significato di "drammaturgia al femminile". Uomini che scrivono di donne - ossia che pongono al centro della loro storia una donna e il suo punto di vista - se ne incontrano molti, come abbiamo visto, nel corso dei secoli: pensiamo ai tragici greci o a Bertolt Brecht o a Eduardo, solo per citarne alcuni. Ma esempi di donne che scrivano di uomini, in senso analogo, si fatica a trovarne. Perché dunque? Senza



Qui sopra, Sandra Mondaini e, accanto, Anna Magnani e Giulietta Masina, tutte molto amate dal pubblico

A sinistra, Delia Scala; accanto, le sorelle Nava in scena



Franca Rame e Franca Valeri

scomodare l'antropologia, probabilmente la donna autrice tende naturalmente a portare sulla scena una visione del mondo femminile, e non tanto e non solo sul versante delle tematiche (dal suo ruolo sociale alla maternità, dalla vita di coppia al rapporto con se stessa), ma proprio come "punto di vista": lo stesso argomento può insomma essere trattato in maniera totalmente differente da una donna e da un uomo. Nulla di strano. Prendiamo ad esempio Marta Cuscunà, tra le giovani autrici-attrici più interessanti della scena contemporanea: il suo approdo al palcoscenico come artista autonoma conta al momento due titoli (*È bello vivere liberi* e *La semplicità ingannata*), entrambi dedicati al progetto sulle "resistenze femminili" in Italia. Più complesso il caso di un'altra autrice e regista, Emma Dante: in lei la componente femminile si fonde con la sua meridionalità, che colora di tinte viscerali e profonde il suo teatro, tra i più stimolanti della scena contemporanea europea. Tra i nomi che si possono citare per lo scenario italiano ci sono quelli di Franca Rame, attrice-autrice compagna di vita e di scena di



Franca-mente

La casualità di un nome condiviso per un talento altrettanto condiviso. Due stili molto diversi, due modi differenti ma paralleli di mettere il dito nelle piaghe dell'Italia, condizione femminile compresa. Milanese di città la Valeri, dell'hinterland la Rame, di nove anni più giovane della collega. Entrambe hanno fatto dell'ironia un'arma tagliente per raccontare le donne. Prorompente la Rame sulla scena, capace di passare dai panni imgombranti di una regina in bancarotta a quelli di una madre dolente, che piange un figlio sotto la sua croce. Sottile e sofisticata la Valeri, signorina snob acida e irresistibile, autrice di carattere e regista di talento versatile, maestra di stile e di satira. Due regine della cultura, non "solo" dello spettacolo italiano.

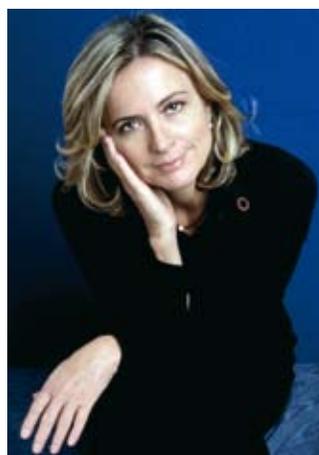
Dario Fo, Franca Valeri, Natalia Ginzburg, Alba De Cespedes, Dacia Maraini, Lina Wertmüller, Lucia Poli, Lidia Ravera, Margaret Mazzantini, Cristina Comencini, Gina Lagorio, Grazia Verasani, senza dimenticare le numerose attrici che si scrivono



La siciliana Emma Dante, tra le voci più interessanti della drammaturgia e della regia contemporanea



Marta Cuscunà: con i suoi lavori sulle Resistenze femminili in Italia si sta mettendo bene in luce (foto Cesulab). In basso a sinistra, Cristina Comencini. A fondo pagina, Lella Costa



i propri testi, come le già ricordate Guzzanti e Costa, fino a Laura Curino, Angela Finocchiaro e via dicendo, e senza dimenticare voci locali, ma di rilievo, come Amelia Rosselli. Allargando lo sguardo, invece, tra i nomi di maggior spicco si possono ricordare Christa Wolf, Ginette Beauvais-Garcin, Marsha Norman, Mary Chase.

È invece proprio nel teatro amatoriale che le donne autrici e registe trovano terreno più fertile per proporre le loro opere: l'ennesima conferma di come questo ampio, vivace mondo possa essere palestra di talenti e banco di prova per attori, autori, registi. Anche al femminile.





Il drammaturgo e studioso di teatro riflette sul

Aphra Behn e le altre, in

■ di Luigi Lunari

L'appunto

Dei molti punti di vista da cui si può esaminare il rapporto tra la donna e il teatro, vorrei occuparmi di quello che riguarda la donna come autrice di testi. Premetto: aborro dal maschilismo, ma non sono molto tenero neppure con il femminismo; al quale riconosco però ben volentieri l'attenuante o addirittura la giustificazione della legittima difesa.

L'ingiusta soggezione della donna alla prepotenza maschilista nei tre o quattro millenni della nostra documentabile esperienza storica è un fatto fin troppo evidente, ed è visibilissimo anche nel teatro. Tuttavia - storicamente e miticamente - questa soggezione non ha impedito alla donna di protestarsi spesso protagonista degli eventi. Non voglio risalire con questo alle origini stesse del mondo, quando fu Eva a dare il "la" alla prima affermazione di indipendenza dell'umanità nei riguardi del Dio padre e padrone; ma alle origini del teatro, sì! E non parlo della donna in quanto oggetto di indagine e di considerazione, ove basterebbe Euripide (delle cui diciotto opere quattordici hanno per titolo nomi di donna!) a testimoniare di un'attenzione del tutto esauriente; parlo della donna che si affianca all'uomo

come autrice di testi, e che in tutto il teatro classico greco e latino è completamente assente.

Eppure come nella Bibbia è Eva ad accendere la miccia su cui si diletteranno poi Noè ed Abramo, Isacco e Mosè, così nel teatro. Di dove trae origine quel teatro comico (che è tutt'altra cosa che il teatro tragico), se non dalle celebrazioni di Dioniso, da cui nacque il ditirambo, e sulla cui via troviamo poi Aristofane, Menandro e Plauto? Un nome preciso non lo possiamo fare, ma un nome collettivo sì: sono le fallofore, le rivoluzionarie portatrici del grande simbolo della vita, esaltato in processione tra immaginabili canti e danze.

Ma poi, come è noto... schluss! La donna torna alla sua funzione di appendice del mondo maschile, al suo verosimile analfabetismo, alla sua inesistenza letteraria. Il teatro intanto si spegne, travolto dalle invasioni barbariche e dagli anatemi del cristianesimo; ma in quella lunga pausa di più che mille anni che va da Seneca a Feo Belcari, a Alberto Mussato e al primissimo umanesimo, il solo nome che troviamo in testa o in calce ad un'opera drammatica è quello di Hrotswitha di Gandersheim, la dolce e colta monaca

tedesca (dal nome wagneriano ante litteram, da noi convertito in Rosvita) che nel decimo secolo scrisse in latino sei drammi di semplice ma robusta fattura, tutti dedicati al conflitto tra virtù cristiane e tentazioni demoniache.

Poi, di nuovo... schluss! La rinascita della drammaturgia vede unici protagonisti gli uomini; e occorre un po' di buona volontà per trovare un nome di donna da citare, anche se non è escluso che le ricerche storiche possano fornirci qualche buona sorpresa. Ma, agli atti, dobbiamo accontentarci di Isabella Andreini (1562-1604), celeberrima attrice della Compagnia dei Gelosi, autrice di rime e di lettere, cantata alla sua morte dal Marino e dal Tasso, che al teatro diede una pastorale *Mirtilla*, sulla scia dell'*Aminta*; ma che si negò in tutte le lettere "il genio necessario" alla composizione drammaturgica. Tuttavia, è impossibile credere che nelle improvvisazioni dei canovacci del repertorio dei Gelosi - dalla *Pazzia di Isabella* a *Isabella astrologa* a *La forsennata principessa* - essa non impiegasse il suo talento letterario.

Forse, il caso più interessante di donna autrice, che non si rassegnasse, come sembra fare la Andreini, ad un ruolo

ruolo e sulle caratteristiche della donna-autrice

attesa del giusto mezzo

subordinato rispetto allo strapotere maschile, è quello della misconosciuta Aphra Behn (1640-1689), inglese, vero e proprio “maschiaccio”, avventuriera fino al ruolo di agente segreto di Carlo II, che - scandalosamente per la mentalità del suo tempo - si guadagnava da vivere scrivendo, e che al teatro diede opere di grande successo come *Il matrimonio per forza* (1670) e soprattutto il bizzarro *The rover* (1677, edita anche in italiano, con il titolo *Il giramondo*, a benemerita cura di Viola Papetti). Meritamente sepolta nell'abbazia di Westminster, tra i grandi della storia inglese, questo non impedì che un cronista lamentasse che “i suoi libri non stessero marcendo colà assieme alle sue ossa”. Di fatto, essa fu letteralmente messa al bando dalla storia della letteratura: non solo per la sua vita “scandalosamente” libera, ma anche - per certo - per un'attenzione inconsueta (questa davvero, “forse” femminile) a temi quali l'impotenza e l'omosessualità. Una personalità a tutto tondo, le cui vicende postume portano davvero a pensare a una pervicace volontà di ostracismo da parte della cultura maschilista. Poi, francamente, devo farmi un po' topo di biblioteca per individuare - peraltro

senza conoscenza diretta - una certa Letitia Elizabeth Landon (1802-1838, anch'essa inglese) che scrive un drammotto storico dedicato alla *Vita e avventure di Castruccio Castrucani* (sic!), *principe di Lucca*, e - come tributo all'impegno politico del XX secolo - un *Pfeffermuehle* (*Macinapepe*) - un cabaret in cui è più che probabile un cospicuo apporto di Annemarie Schwarzenbach (1908-1942), inquietante figura che qui citiamo a un duplice titolo: sia perché, rappresentato il 1° gennaio del 1933, fu in pratica l'ultimo tentativo teatrale di opporsi all'avvento del nazismo, sia perché anche la Schwarzenbach fu oggetto - per molti decenni - dell'identico ostracismo anti-femminile che aveva colpito Aphra Behn.

E venendo ai giorni nostri? L'ostracismo maschile e maschilista non c'è più, la donna sta conquistando il ruolo che giustamente compete al buon 50% dell'umanità che essa rappresenta, psicologia e fisiologia sembrano dimostrare che il vero sesso debole è quello dei maschietti, e via dicendo. Ho premesso il mio antimaschilismo e il mio antifemminismo: per questo, non amo sentir parlare di “quote rosa”, che mi paiono

un evasivo contentino, che le donne stesse dovrebbero rifiutare, rivendicando un ruolo di vera e propria parità meritocratica. Ma tant'è! Anche in teatro si manifesta - tra le autrici - un certo sapore e una certa volontà di rivalsa: associazioni, rassegne, concorsi caratterizzati da tematiche femministe, che tradiscono un certo complesso di inferiorità non ancora superato.

Distingueri pertanto tre modi d'essere: il primo, forse ahimè il più diffuso, è quello delle donne che si battono per un posto al sole nel solarium della drammaturgia, e che a questa battaglia limitano spesso la loro ispirazione; il secondo è quello delle donne che raccontano le loro o altrui storie in forma del tutto libera e impregiudicata, e la cui opera non si distingue - né chiede di distinguersi - da quella dei colleghi maschi; il terzo infine la donna autrice non nega l'esser donna né lotta per la parità, ma come donna si esprime, dando del mondo quella visione che solo in quanto donna può dare. Nel primo caso si potrebbero fare molti nomi, ma non li faccio perché non voglio querele; nel secondo caso si va da Lilian Hellmann ad Agatha Christie a Yasmine Reza, e alle tante buone fattrici di

cose ben fatte. Il terzo caso è il più raro, il più arduo, il più remunerante e insostituibile: per rimanere in Italia potrei citare Cristina Comencini e le sue *Due partite*, *From Medea* di Grazia Verasani, e - oltr'alpe ed oltre oceano - il pur orribile *Monologhi della vagina* di Eve Ensler. Ma - e la conclusione sia di augurio - un grande testo che guardi al mondo e alla vita con limpido e incondizionato animo femminile (come nella narrativa *La principessa di Clève* di Mme La Fayette o *Una donna spezzata* di Simone de Beauvoir) ancora non c'è.

Aphra Behn





COLLANA

DOCUMENTI

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO**
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte**
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte**
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE**
- 5 LA NASCITA DELLA REGIA**
- 6 SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano**
- 7 IL TEATRO DI NARRAZIONE**
- 8 MOLIÈRE, GOLDONI e il loro tempo**
- 9 LUIGI PIRANDELLO**
- 10 SAMUEL BECKETT**
- 11 IL TEATRO BORGHESE. Cechov e gli altri**
- 12 IL TEATRO AMERICANO. Fra dramma di famiglia e musical**
- 13 L'ARTE DI FAR RIDERE. Dal dramma satiresco a Zelig**
- 14 IL TEATRO ITALIANO**
- 15 IL SENSO DEL TRAGICO**
- 16 IL TEATRO MUSICALE. Dal madrigale all'opera rock**
- 17 EDUARDO DE FILIPPO. Un dialettale che parla al mondo**
- 18 LA DONNA E IL TEATRO**

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

Ottobre 2012

Giuseppe Verdi e Richard Wagner

Un bicentenario... per due

Quanto sia stretto il legame tra opera lirica e teatro è inutile ricordarlo (anche se talvolta la recitazione di cantanti, uomini e donne, lascia un po' a desiderare...).

Dagli aspetti più evidenti di questa "parentela", relativi alla stessa messinscena delle opere, in tutto e per tutto analoga a quella di uno spettacolo di prosa, fino ai notevoli collegamenti letterali fra le due realtà, è insomma assodato come fra melodramma e teatro-teatro il passo sia brevissimo.

Nulla di strano, allora, nell'ospitare tra le pagine della nostra rivista teatrale un ritratto di due grandi dell'opera lirica, Giuseppe Verdi e Richard Wagner, molto lontani tra loro sul versante artistico ma per uno scherzo del destino legati indissolubilmente dall'essere nati entrambi nel 1813: un caso che li porterà il prossimo anno a doversi spartire gli onori del bicentenario.

Wagner, l'innovatore

Wilhelm Richard Wagner nacque a Lipsia il 22 maggio 1813, qualche mese prima, quindi, del suo collega italiano, che vide invece la luce a Busseto il 10 ottobre di quell'anno.

Il "romantico" Wagner fu un riformatore del teatro musicale della sua epoca, incidendo profondamente - con la struttura delle sue

composizioni - nell'evoluzione della musica classica e della musica in generale: ma si può tranquillamente andare oltre, arrivando a collegare il suo nome a certo metal e rock particolarmente aulico, sinfonico e possente. Autore di tutti i libretti della sue opere (a differenza della stragrande maggioranza degli altri compositori; non a caso fu anche poeta e scrittore), ebbe alla base della sua produzione il concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera totale), tale cioè da rappresentare una sintesi fra le arti più diverse, da quelle letterarie a quelle musicali, da quelle visuali a quelle drammaturgiche. Su queste basi egli fece tra l'altro costruire un innovativo teatro, il Festspielhaus di Bayreuth, che doveva rispondere al meglio alle esigenze dell'evento spettacolare così come egli lo intendeva. A lui si deve tra anche la definitiva introduzione del "golfo mistico", ossia la buca destinata all'orchestra, inserita per la prima volta nel Teatro di Besançon, progettato da Claude-Nicolas Ledoux intorno al 1780.

Tra le sue opere più note, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, il ciclo *L'anello del Nibelungo* (*L'oro del Reno*, *La Valchiria*, *Sigfrido* e *Il crepuscolo degli dei*), *Tristano e Isotta*, *I maestri cantori di Norimberga* e *Parsifal*.

Morì a Venezia nel 1883.



Richard Wagner



Giuseppe Verdi

Verdi, voce d'Italia

Giuseppe Verdi nacque nella Bassa Parmense (per la precisione a Roncole, frazione di Busseto) all'epoca sotto l'impero napoleonico, figlio di un oste e di una filatrice. Il suo primo maestro fu Pietro Baistrocchi, l'organista del suo paese. Ebbe poi nel commerciante melomane Antonio Barezzi un generoso mecenate, che gli permise di proseguire gli studi. Fu sempre Barezzi a sostenerlo economicamente quando, nel 1832, si trasferì a Milano, dove tentò ripetutamente di essere ammesso al Conservatorio, ma continuando comunque i suoi studi musicali. Nel 1836 sposò Margherita, figlia di Barezzi. Nel 1839 alla Scala fu rappresentata con discreto successo la sua prima opera, *l'Oberto, Conte di San Bonifacio*, su libretto di Antonio Piazza rivisto da Temistocle Solera.

Dopo *l'Oberto* fu la volta di *Un giorno di regno*, opera comica che fu però un fiasco,

presumibilmente anche per il fatto di essere stata composta in un periodo in verità tragico per Verdi, che in un breve arco di tempo perse la moglie e i figli di appena un anno. Si risposerà nel 1859, dopo undici anni di convivenza, con Giuseppina Strepponi.

Con *Nabucco*, scritto da Temistocle Solera, il ventò cambiò, aprendo a Verdi le porte di un successo destinato a durare nel tempo.

Sperimentatore anch'egli, ma più legato alla tradizione del belcanto di quanto non fosse il contemporaneo Wagner, Verdi diede inoltre grande impatto drammatico alle sue opere, lavorando sia sui singoli personaggi che sul coro (basti pensare proprio al *Va' pensiero*).

Innumerevoli le opere celebri di Verdi. Qualche titolo: *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *La traviata*, *I vespri siciliani*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otello* e *Falstaff*. Morì a Milano il 27 gennaio 1901.



Il Teatro Kabuki

Il Giappone del 1600 si prefigurava come un'entità geografica e politica davvero peculiare: la strategia isolazionista *Sakoku* in vigore a partire dal '41 prevedeva una chiusura considerevole verso il resto del mondo, con un conseguente inaridimento delle arti e l'affermarsi di una società feudale dominata sempre meno dalla figura dell'imperatore e sempre più da quella dello *shogun* (letteralmente, *comandante dell'esercito*). Le conseguenze meno ovvie, a posteriori, riguardano la costituzione della struttura sociale del Giappone moderno, plasmata dai dettami confuciani che prevedono rigida adesione ai rituali, alle leggi e al ruolo

Lontano dall'algido intellettualismo del No, questa forma teatrale aveva come obiettivo avvicinare tutto il pubblico

■ di **Filippo Bordignon**

dell'individuo in funzione della collettività. Il periodo Edo (dal 1600 circa al 1868) significò per il giapponese medio una fase storica di malcontento e corruzione, ramificatasi anche ai livelli più bassi in virtù della frammentazione del Potere costituito.

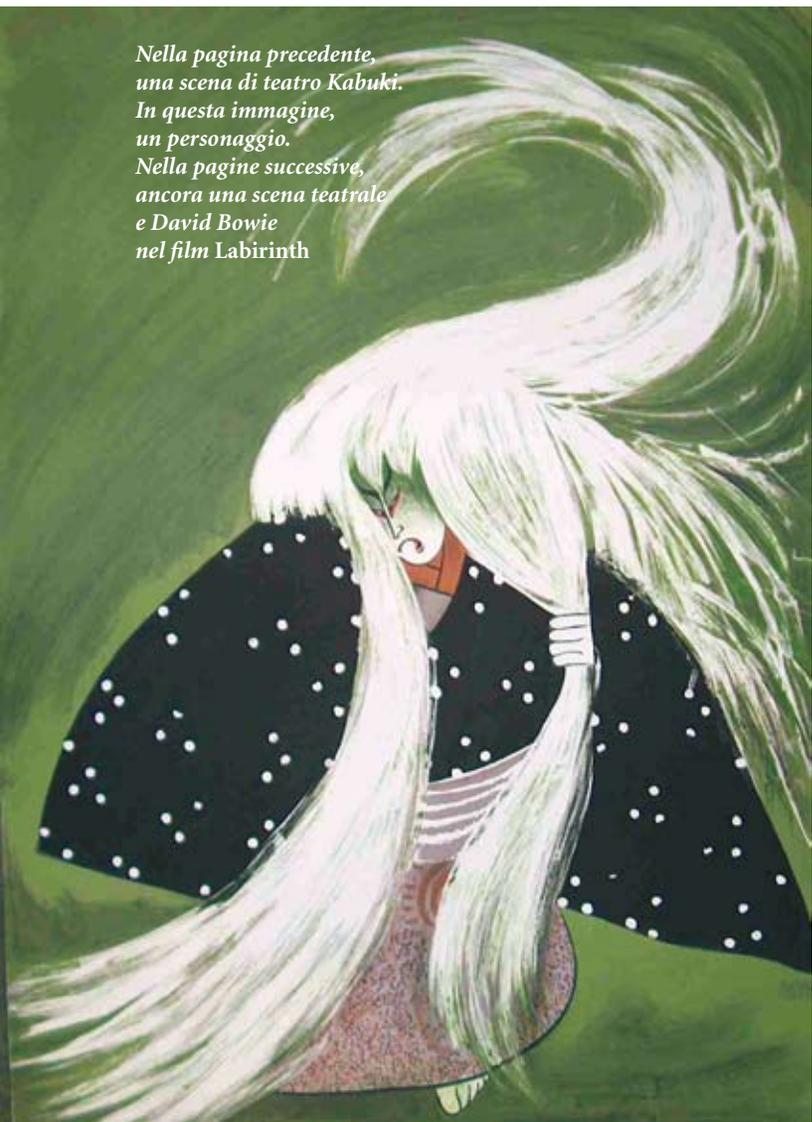
In ambito teatrale, la proposta per attrarre il pubblico non avrebbe potuto certo provenire dall'algido intellettualismo esibito nel No; spettatori colti e meno colti avvertivano l'esigenza di

una forma comunicativa più immediata, vicina alle storie orecchiabili in ogni pubblica piazza. Il Kabuki (termine derivato dal verbo *kabuku* - *stravagante*) emerse agli inizi del secolo come forma teatrale per sole donne; narra la leggenda che la sua genesi risalga alle danze sulle rive del fiume Kamo a Kyoto compiute dall'enigmatica Izumo No Okuni.

Di lei nulla si conosce ma tutto si suppone: alcuni studiosi la ritengono figlia di un importante attore No

il quale l'avrebbe aiutata a coniare la *danza della fanciulla* (*Yayako odori*). Per descrivere l'esperienza estatica di questa sua esibizione si utilizzarono tre semplici ideogrammi: *ka* (canto), *bu* (danza), *ki* (abilità). Tuttavia, la rigida società patriarcale giapponese, per questioni di morale, finì presto col proibire alle donne il Kabuki (la versione interpretata da soli uomini inizia ufficialmente nel 1653), arrivando a coniare una vera e propria figura teatrale chiamata a

Nella pagina precedente,
una scena di teatro Kabuki.
In questa immagine,
un personaggio.
Nella pagine successive,
ancora una scena teatrale
e David Bowie
nel film *Labirinth*



L'Onnagatà, al di sopra dei sessi

Creatura di scena definita dallo scrittore Toita Yasuji "il fiore del Kabuki", l'Onnagatà è, semplificando per amor di chiarezza, l'interprete maschile addetto ai ruoli femminili. Ma profondo e complesso si rivela il suo spirito, contestualizzandone correttamente origine e significato. Figura ideata probabilmente dagli attori Yoshizawa Ayame e Segawa Kikunojo a cavallo tra il '600 e il '700, l'Onnagatà ha involontariamente incarnato un personaggio al di sopra dei sessi, in grado di inscenare un'essenza stilizzata del Femmineo senza mai tratteggiare l'immagine di una donna reale. Le operazioni di identificazione compiute da Ayame e Kikunojo - i quali amavano vivere la propria quotidianità calzando abiti femminili - hanno coniato un'estetica che coinvolgendo trucco, acconciatura, vestario, movenze ma soprattutto tono vocale perviene a una dimensione 'altra': tra i requisiti principali di un credibile Onnagatà infatti, vi è quello di non dover assomigliare troppo a una donna vera. La necessità di un'astrazione formale tanto pronunciata è riconducibile probabilmente all'intento di scindere l'elemento femminile del Kabuki (genere, ricordiamo, derivato dalla danza di una donna) da quello sessuale. Oscurando la componente sessuale si riconduce il linguaggio all'essenza dell'oggetto senza per questo operare le intellettualizzazioni simboliche del N. Si tratta perciò di una bellezza intangibile, in ultima analisi, perfezionata dal medium artistico in un processo di stilizzazione protratto nel corso dei secoli col preciso intento di tagliar fuori l'Altro Sesso da questa attività.

impersonare il Gentil Sesso trasvalutandone la componente sensuale: l'Onnagatà. A goderne, sopra ogni altra classe sociale, è la borghesia cittadina (i cosiddetti *chonin*) e dunque artigiani, commercianti e professionisti; le tematiche predilette pescano da fatti di cronaca con risvolti drammatici: non più le gesta delle creature semi-mitologiche del No pertanto, ma questioni d'immediata comprensibilità in cui ogni spettatore poteva lasciarsi coinvolgere con un minimo di attenzione. Agli occhi e alle orecchie di un italiano, pur nutrito con 'la crème' del teatro occidentale, il senso di estraniamento, la mancata unitarietà dell'in-

sieme e la scarsa preponderanza dell'elemento verbale risultano evidenti. Trama e caratterizzazione dei personaggi sembrano vaghi e incoerenti, soprattutto a causa dell'autorialità collettiva degli spettacoli, suddivisi spesso in singole sezioni da apprezzare anche a se stanti. La preponderanza, semmai, è nell'emotività dell'interpretazione. Rinunciando alla seriosità del No e raffinata la proposta semicomica del Kyogen, Kabuki diviene arte di puro diletto, paragonabile per grandiosità ed enfasi alla nostra Opera.

Da principio, le recite si svolgevano su piattaforme all'aperto, con il pubblico autorizzato a banchettare

durante lo spettacolo. Successivamente le strutture divennero più complesse, arrivando alla costruzione di edifici in legno, pochi dei quali sono giunti fino ai giorni nostri. I principali teatri attualmente funzionali - causa la natura impermanente dei loro materiali di costruzione - sono successivi alla Seconda Guerra Mondiale e si trovano a Tokyo (il Kabuki-Za), Osaka (il Naka-Za) e Nagoya (il Misono-Za). Sotto un profilo scenico, uno degli elementi più tipici è l'*Hanamichi* (ponte dei fiori), una passerella derivata dal No percorsa dagli attori prima di giungere alla ribalta. Ben più interessante fu l'ideazione nel '700 del *Mawari*

butai (palco girevole), ideale per rapidi cambi di scena e sostituzioni miscellanee. Dai pochi documenti pervenuti, il palcoscenico dei primi teatri era profondo circa 9 metri e largo 11; la capienza si aggirava intorno ai 600 posti (similmente ai teatri europei) suddivisi in settori. Con la sua volontà di 'evasione' e il ritmo incalzante Kabuki fu il primo evidente esempio di intrattenimento moderno pensato per la società giapponese. A questo cambio di paradigma, seguono ovviamente tante rivoluzioni piccole e grandi, concernenti la sostanza e la forma. Cambiano gli oggetti

continua ►



di interesse del pubblico e di conseguenza le storie da raccontare; lo shogunato Tokugawa lavora per cementare un periodo di pace interna che, se da un lato procura un discreto miglioramento del benessere collettivo, dall'altro ridimensiona la classe dei samurai dalla gloria di cui aveva goduto (e spesso abusato) nei secoli delle guerre espansionistiche. I protagonisti delle nuove storie dunque devono soddisfare le aspettative di spettatori di età medio-alta avvezzi a questioni pragmatiche e inerenti alla quotidianità della vita; uno spettacolo 'commerciale' nel senso nobile del termine, capace cioè di far quadrare i conti intrattenendo nella maniera più originale possibile. Il genere *Aragoto*, perciò, si fa carico di trasporre vicende di lotte eroiche tra samurai scordando la sacralità che in tempi passati aveva circondato

questa figura: la sua riconfigurazione è vicina a quella di certi *B movie* nipponici che ognuno di noi ha incrociato in televisione almeno una volta in seconda serata. La figura più celebre è quella di Yakko, benevolo samurai con il quale potevano identificarsi anche coloro i quali non avessero meditato su opere letterarie complesse e profonde quali l'*Hagakure* di Tsunetomo Yamamoto. Sotto questo profilo, evidenziamo una connessione tutt'altro che ovvia con il poeta zen Ikkyu Sojun (1394-1481) il quale pervenne, secondo la tradizione popolare e le testimonianze degli scritti che lo riguardano, ad alcuni tra i più alti livelli stilistici raggiunti dalla poesia giapponese mediante una vita e un'estetica zeppa di umorismo, leggerezza e varie forme di ebbrezza. Come dire: per meglio afferrare la grandezza dell'esisten-

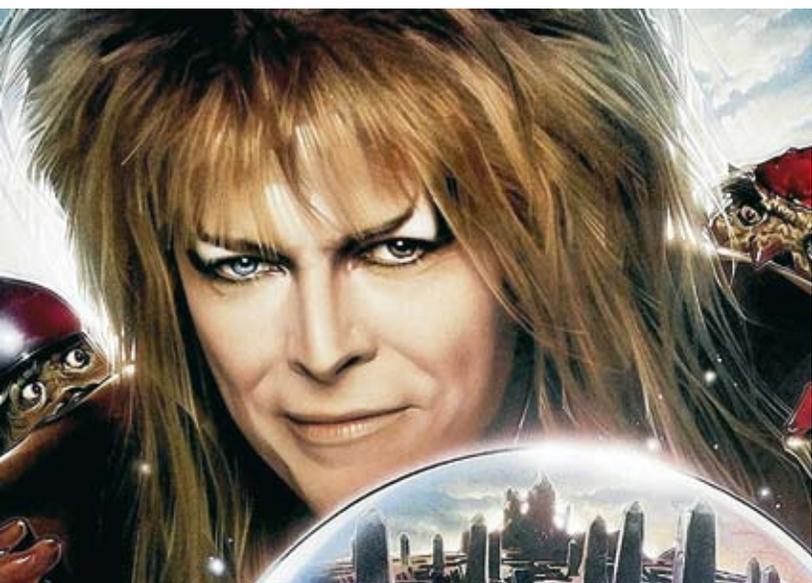
za è necessario connettersi con la piccolezza del vivere quotidiano, con il *modus mentalis* del popolo e le sue storie di ordinarità. Un approccio che ridimensiona le vette snobistiche del No di cui Ikkyu è pur considerato ispiratore poiché, per citarne due versi: *La saggezza di ieri/Oggi è stupidità*.

L'amante del Kabuki - continuando sull'onda delle differenze col No - può partecipare attivamente alla rappresentazione: esistono precise grida di incitamento ancor oggi in vigore, la più importante delle quali riguarda il nome della famiglia di attori sul palco. Strillarli, significa incitare e approvare l'azione sul palco. Il tutto però, secondo un'intonazione specifica e individuando i momenti più opportuni e incisivi.

Tra gli epiteti meno graditi ricordiamo *Daikon* (ravanella) con il quale apostro-

fare gli attori impacciati o, peggio, *Hikkome*, a voler intendere un implacabile *via dalla scena*.

Una constatazione importante: nell'epoca di massima espansione del genere, gli attori Kabuki furono la figura artistica più pagata in Giappone. I dati risalenti ai primi decenni dell'800 confermano che per usufruire di un pacchetto completo erano necessari 1 *Ryo* e 2 *Bu* a testa (equivalenti allora a tre sacchi di riso); il pacchetto comprendeva servizi aggiuntivi quali il cuscino per sedere più comodamente e consumazioni bar e ristorante. Ne consegue la volontà, da parte dei maggiori artisti, di preservare la loro agiatezza economica mantenendo desto l'interesse del pubblico con trovate via via più stravaganti. Ichikawa Ennosuke a esempio, fu tra i più celebri esponenti della regia Keren, la quale contempla soluzioni sceniche come la sospensione dell'attore con un cavo d'acciaio per farlo volteggiare nell'aria (*Chunori*) e il cambio repentino dell'abito passando dietro un ostacolo (*Hayagawari*); altri stratagemmi assai diffusi sono il *Gandogaeshi* e il *Yataikuzushi*. Il primo concerne nel far ruotare verso l'alto la parte anteriore del tetto dell'edificio sulla scena, mostrandone la parte interna sulla quale è impressa una scena diversa. Il secondo significa la fragorosa simulazione della distruzione di un elemento scenico (solitamente un palazzo, un grosso muro o una nave), tecnica dagli scopi catartici ben testimoniata dall'opera *Tenjiku Tokube*. Pur ricono-



scendo al Keren un'innegabile aderenza con l'estroso spirito Kabuki, buona parte del pubblico definisce questi trucchi la 'cattiva strada', sottolineandone la grossolanità 'da circo' in contrasto con un giusto equilibrio che non significa necessariamente raffinatezza culturale.

Emerge a questo punto la questione sull'utilità di indicare i titoli più significativi e le famiglie meglio considerate; la risposta a queste curiosità deve tener conto della mancanza di un'impalcatura culturalmente pronunciata che possiamo riscontrare invece in lavori unanimemente considerati immortali come il *Macbeth* di Shakespeare o *Aspettando Godot* di Beckett.

Per il teatro giapponese valgono, si è detto, criteri estetici e di giudizio opposti a quelli occidentali, con rappresentazioni fugaci alle quali il pubblico fatica ad attaccarsi in quanto tali. È questa la celebrazione dell'attimo presente, sintetizzeremo, con la tragicomica consapevolezza della sua irripetibilità (ben ricordata

dal materiale di costruzione dei teatri, il legno, simbolo che ci riconnette con la flebilità dell'essere viventi). Una celebrazione che va dunque onorata con sfarzi e colori accecanti, a partire dai costumi dei loro protagonisti, derivati dal lusso ostentato del Kabuki femminile delle origini (*Jujo*); 'normalizzato' il genere con l'estromissione delle donne e risanata la reputazione che lo dipingeva come uno spettacolo per individuare cortigiane 'ben disposte', la sua rinascita nella versione maschile (*Yarò*) ne delinea i tratti definitivi e i protagonisti indiscussi.

Tra questi ultimi, citeremo allora la famiglia Hasegawa Kanbe. In particolare, Hasegawa Kanbe VIII resterà noto per l'invenzione del piano girevole di forma rotonda pensato per i cambi di scena. A lui è attribuito il motto: "Vi faremo vedere grandi effetti scenici". Effetti coniugati anche nell'ambito della dizione: ogni parola appunto riceve un trattamento declamatorio al fine di mantenere alto il livello di irrealtà formale.

Il Kabuki secondo David Bowie

La fase di decadenza del Kabuki ha inizio con l'ingresso nel Ventesimo secolo; trascinato stancamente attraverso le due Guerre Mondiali, negli Anni '50 assistiamo al definitivo inaridimento della sua forza creativa. Decennio di colori sgargianti e disimpegno, saranno gli Anni '80 a determinare una resurrezione del genere, conferendogli l'etichetta di trend del passato da attualizzare all'ombra dell'allora dilagante mania per il mondo dei fumetti giapponesi (gli arcinoti 'Manga'). Se l'orientalismo di quei giorni fruttò, com'è lecito pensare, una miriade di semplificazioni caricaturali disinteressate a investigare il Kabuki al di là della sua patina superficiale, segnaliamo nella figura del musicista e artista multimediale David Bowie uno degli esempi più eclatanti di affezione occidentale verso l'estetica in analisi. Allievo nei sixties del mimo e coreografo Lindsay Kemp (autore nel 1991 dell'opera teatrale "Onnagatà"), Bowie s'innamorò del teatro giapponese tradizionale dopo aver visionato alcune rappresentazioni trasmesse dalla Bbc. Nel corso di una carriera lunga quarant'anni egli elaborò una serie di personaggi-maschera divenuti celebri per gli amanti del sottogenere rock 'glam'. Sotto un profilo visivo, su tutti, il più evidente è quello di Ziggy Stardust, entità aliena (e dunque scevra da un'esatta appartenenza sessuale) dai vaporosi capelli rosso sangue e dal pesante make-up pensato per annullare l'espressività facciale. Ma al Kabuki si ispirarono anche truccatori e acconciatori ingaggiati per la pellicola fantasy "Labyrinth" nel 1986, ideando per il re della città di Goblin (interpretato sempre dal buon David) un'identità d'ironica maestosità utilizzando, oltre a una parrucca volutamente eccessiva, un pesante eye liner per orientalizzare lo sguardo del Nostro. Appassionato 'giapponesista' fin dai tempi di scuola, Bowie si è dimostrato nel corso della sua prolifica carriera autentico conoscitore di Arte, Cultura e Religione orientale, avendo inoltre infarcito i propri testi e musiche con citazioni tratte da opere di nicchia appartenenti all'eredità intellettuale del Paese del Sol Levante.

Sotto un profilo tematico due sono le opzioni: il già citato *Aragatò* e il *Wagotò*. Nel primo caso assisteremo a cruente scene di guerra con protagonisti uomini comuni ma dotati di grande coraggio. Nel secondo si contempleranno vicende amorose, per il solluchero degli spettatori di Kyoto e Osaka le quali, vantando una spiccata tradizione commerciale, sono da sempre città propense a storie misurate in ambientazioni urbane. Che resta, per

concludere, della tradizione Kabuki nel Giappone odierno? Come per buona parte delle più lodevoli espressioni del genio nipponico, si aggira per il Paese lo spettro di uno stile svilito dalla cattiva comprensione del mondo occidentale, il quale ne ha fagocitato la scorza restituendone ai legittimi usufruttuari un'anima indurita dal flebile interesse dei turisti e dalla proiezione nel proprio futuro del Giappone contemporaneo.

La visita della vecchia signora: un Dürrenmatt per chi ha stomaco

Esistono forse le stagioni anche per il teatro? Esiste una moda che viene e poi va anche per gli autori, i testi e i generi? Sicuramente sì, anche se talvolta questa "stagionalità" non si coglie nel breve periodo quanto piuttosto nel medio, lungo termine, discostandosi quel tanto che basta dal "qui e adesso" per coglierne lo svolgimento nell'insieme.

Capita allora che, scorrendo i calendari e le locandine dei tanti, tantissimi spettacoli che girano per i nostri teatri ci si trovi a pensare: ma da quanto tempo non vedo quella commedia? da quanti anni non mi capita di incontrare quel titolo o quell'autore?

Abbiamo allora pensato di inaugurare una piccola rubrica dal titolo "Dispersi", nella quale segnalare titoli e autori da recuperare dopo una più o meno lunga (e ingiustificata, s'intende) latitanza: giusto per stuzzicare l'appetito e magari far venire la voglia, a qualche formazione, di affrontare un testo congelato da un po' di tempo.

Iniziamo dunque questa rubrica con *La visita della vecchia signora*, bel testo tagliente di Friedrich Dürrenmatt, scrittore, drammaturgo e pittore svizzero (Konolfingen, 5 gennaio 1921 - Neuchâtel, 14 dicembre 1990), peraltro presente con altri testi anche nel repertorio di compagnie Fita Veneto.



La visita della vecchia signora (*Der Besuch der alten Dame*) è un dramma che Dürrenmatt compose nel 1956. I suoi temi principali sono quelli della vendetta, della colpa del singolo e della collettività, della forza del denaro, dell'arroganza dei potenti e del degrado morale della società. Insomma, il perfetto ritratto, a oltre cinquant'anni di distanza, della nostra realtà quotidiana.

La trama

Ci troviamo a Gullen, nome che non a caso in dialetto svizzero-tedesco significa letamaio, un tempo importante centro culturale ma ormai totalmente decaduto. Comprensibile dunque la trepidazione con la quale la cittadinanza attende l'arrivo di Claire Zachanassian, nativa di Gullen divenuta straordinariamente ricca: la speranza è naturalmente quella che la donna, desiderosa di visitare il proprio paese natio, decida di attivarvi qualche generoso investimento, così da risollevare le sorti della depressa cittadina, ormai allo sbando.

Un testo spietato, una commedia noir scritta dall'autore svizzero nel 1956 ma di assoluta attualità: un bel lavoro per compagnie di carattere

Quando Claire giunge è accompagnata dal marito (in verità il marito cambierà di continuo nel corso della rappresentazione) e da una sorta di corte composta da personaggi al limite del surreale. Ben presto, dopo i saluti e gli applausi, la donna dichiara le proprie intenzioni ed è qui che si entra nel dramma: vuole la testa di Alfredo Ill, stimato cittadino di Gullen, ma colpevole in gioventù di averla messa incinta e di aver pagato due mascalzoni (che ora fanno parte del suo inquietante *entourage*) per giurare, in tribunale, di aver avuto rapporti con lei, così da togliersi di dosso ogni responsabilità; quelle false dichiarazioni ne avevano fatto una sguadrina agli occhi della sua comunità, che l'aveva umiliata, isolata e costretta alla fuga.

Ora, ricca grazie a diversi matrimoni ben mirati e potente grazie al denaro, la donna vuole la sua vendetta. La sua disumana richiesta viene naturalmente rifiutata con disprezzo dai bravi cittadini di Gullen: ma intanto inizia a serpeggiare, tra le

case e le strade del paese, un incontrollabile desiderio di benessere, di spese, di possesso. Pian piano l'aria attorno ad Alfredo inizia a farsi pesante. La gente ormai si è indebitata (qualcuno facendo acquisiti proprio nel negozio dell'uomo): l'ideale sarebbe un incidente, che togliesse di mezzo Ill. Ma Claire è tranquilla: è certa che i cittadini faranno il suo gioco, perché la verità è che tutto ha un prezzo. Così sarà: Ill verrà ucciso dall'intera comunità (tutti colpevoli, nessun colpevole), con l'ipocrita giustificazione che si trattava di un inetto che meritava una punizione. Claire ha vinto, la "sua" giustizia (tema forte in Dürrenmatt) è fatta: ma mentre consegna al soddisfatto borgomastro il generoso assegno per Gullen, quella sua vendetta sembra lasciarle un sapore amaro.

Spunti di regia

I temi sui quali lavorare affrontando questo dramma a tinte forti, grottesco, violento e oscuro sono davvero tanti e lasciano ampio spazio



Isa Danieli: alcuni anni fa ha riproposto l'opera di Dürrenmatt con Massimo Foschi, per la regia di Armando Pugliese



Qui sopra Milva, attrice e interprete musicale che nel corso della sua brillante carriera artistica ha ricoperto anche il difficile ruolo di Claire. Sotto, la splendida Sarah Ferrati, Claire per Strehler al Piccolo di Milano nel 1959 con Tino Buazzelli e Tino Carraro

alla riflessione e all'iniziativa registica. Nelle sue note, Dürrenmatt insiste nel dipingere la *Visita* come una commedia, sia pure acida e dura, ma non è certo su toni leggeri che questa messinscena può trovare la sua espressione ideale.

Il consiglio è però quello di lasciar parlare il testo da solo, senza calcare troppo la mano: il senso claustrofobico nel quale la vicenda si dipana, la disumanità dei personaggi, l'inettitudine ipocrita della società, la violenza del denaro e del potere, il terrore che cresce nell'animo di Ill, braccato come un animale, la distorsione colpevole del concetto di giustizia è un piatto ricco di emozioni, sensazioni, immagini che possono trasmettere già di per sé tutta la propria formidabile carica senza alcun bisogno di alzare i toni. A meno che non si voglia, naturalmente, giocare proprio sull'esasperazione dei concetti suggeriti dall'autore, trasformando l'intero dramma di Dürrenmatt in un circo grottesco e caricaturale, un "Güllen-letamaio"

nel quale far razzolare uomini senza umanità.

Non dimentichiamo poi che Dürrenmatt è stato apprezzato scrittore di noir dal tratto pesante, duro e tagliente come le sue opere teatrali. L'autore non aveva dubbi e lo ha ribadito in ogni suo lavoro, narrativo o teatrale senza distinzione: l'umanità fa schifo, la vita è un caos senza regole, un palcoscenico di inettitudini, infamie e ingiustizie e tutto - proprio tutto - si può comprare, basta avere denaro a sufficienza.

I personaggi

Questo lavoro richiede una compagnia piuttosto consistente e con alcuni interpreti, in particolare, di buona caratura. Qualche taglio si può però operare.

Curiosità

A quest'opera di Dürrenmatt è stato ispirato un film senegalese del 1992, intitolato *Iene*, diretto da Djibril Diop Mambéty e selezionato al Festival di Cannes. Tempo e luoghi sono diversi, ma i temi rimangono quelli

dell'originale.

Un altro film, questa volta tedesco ma con diversi interpreti italiani, risale invece al 1964: si intitola *La vendetta della signora*, regia di Bernhard Wicki. Nel cast Paolo Stoppa, Anthony Quinn, Ingrid Bergman e Valentina Cortese.

Le opere teatrali

- 1947 *È scritto*
- 1950 *Romolo il Grande*
- 1952 *Il matrimonio del signor Mississippi*
- 1954 *Un angelo scende a Babilonia*
- 1956 *La visita della vecchia signora*
- 1960 *Il sosia*
- 1962 *I fisici*
- 1966 *La meteora*
- 1971 *Ritratto di un pianeta*

DISPERSI



Costumi, acquisita una collezione

Un'ottantina di costumi delle più diverse epoche e fogge, oltre a vari accessori, sono stati recentemente acquisiti da Fita Veneto e sono ora a disposizione delle compagnie iscritte che intendano affittarli o acquistarli, a condizioni molto vantaggiose. Tutto il materiale può essere visionato nella sede della segreteria regionale, in stradella delle Barche 7 a Vicenza. Immagini del guardaroba teatrale saranno inoltre pubblicate nel sito www.fitaveneto.org. Per informazioni si può contattare la segreteria, al numero 0444 324907.



Raffaello verso Picasso: Fita Veneto ha prenotato tre visite guidate

Fita Veneto ha prenotato tre visite guidate alla grande mostra *Raffaello verso Picasso*, che fino al 20 gennaio 2013 sarà ospitata nella restaurata Basilica Palladiana di Vicenza. Curata da Marco Goldin, l'esposizione raccoglie una novantina di quadri provenienti da grandi musei internazionali e collezioni private: una straordinaria storia del ritratto e della figura dal '400 al '900 attraverso le opere di celebri artisti come Botticelli, Mantegna, Bellini, Giorgione, Raffaello, Tiziano, Veronese, Dürer, Rubens, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Goya, Tiepolo, Manet, Van Gogh, Renoir, Gauguin, Cézanne, Monet, Munch, Picasso, Matisse, Modigliani, Giacometti, Balthus, Bacon e Freud. Queste le date a disposizione di Fita Veneto (gruppi di max 25 persone): mercoledì 28 novembre, ore 11.30; domenica 23 dicembre, ore 15.30; sabato 5 gennaio, ore 10.15. Appuntamento in Segreteria Fita Veneto mezz'ora prima delle visite. Il costo del biglietto più guida riservata è di 15 euro a testa. Prenotazioni entro il 20 novembre in Segreteria Fita Veneto con versamento della quota. Per ogni informazione telefonare alla Segreteria (0444 324907).



In alto, abiti acquisiti da Fita Veneto. Qui accanto, la locandina della grande mostra in atto a Vicenza. In basso, i ragazzi del Rossi vincitori di Teatro dalla Scuola (foto Tullio Mauro)



Teatro dalla Scuola: vince il Rossi di Vicenza

È andata all'istituto Rossi di Vicenza per *Romeo and Juliet* di Shakespeare la vittoria al 52° concorso "Teatro dalla Scuola". Questa la motivazione della Giuria, composta da Leonilde Grigoletto, Marifulvia Matteazi, Urbano Bonato, Giocondo Petrolati, Sergio Moretti e Erminio Villani: "Per aver affrontato un tema violento e drammatico, dolce e sentimentale insieme, senza incertezze, con semplicità e sinteticità, attraverso i momenti salienti del testo, per il ritmo teatrale vigoroso ed intenso, per l'espressività corale e la delicatezza delle scene amorose, per l'uso appropriato dell'ironia, mai sopra le righe, per l'interpretazione dei personaggi in chiave moderna, che rivisita il testo classico senza cedere né sul versante della drammaticità, né su quello del sentimento, per l'ottima fu-

sione tra scene, luci, musiche e costumi, per l'ottima dizione". Il premio per la migliore interpretazione collettiva è invece andato al liceo Messedaglia di Verona per *I servi innamorati* e al liceo Fermi di Padova per *Amleto* di Shakespeare. Le migliori interpretazioni individuali sono state quelle di Kevin Recek del Rossi nel ruolo di Mercuzio, Alessandro Lena del liceo Flaminio di Vittorio Veneto in quello di Creonte in *Antigone* di Sofocle e Piero Infantino del Fermi in quello di Pomponio. Al concorso hanno partecipato anche il Pigafetta di Vicenza con *A testa in giù* da Aristofane, il Montanari di Verona con *Iliade* di Omero e l'istituto Riccati - Luzzatti di Treviso *Then Fall, Caesar* da Shakespeare. Alla serata finale hanno partecipato anche i laboratori musicali del liceo Galilei di Selvazzano Dentro.

i «numeri» della Fita regionale



- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 252 Compagnie e 4.057 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3.500 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza il "Laboratorio di Cultura e Pratica Teatrale"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale e gestisce una biblioteca di testi e una videoteca
- ▶ Gestisce il sito internet www.fitaveneto.org

COMITATO REGIONALE VENETO

Stradella delle Barche, 7
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Comitato di Padova

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta
35129 Padova
Tel. e Fax 049 8933109
fitapadova@libero.it

Comitato di Treviso

Via Garbizza, 9
31100 Treviso
Tel. e Fax 0422 542317
info@fitatreviso.org

Comitato di Verona

c/o sig. Donato De Silvestri
Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova
Piazza Alpini 5
37021 Bosco Chiesanuova (Vr)
Tel. 045 6780521 - Cell. 328 9757934
dirigente@istitutobosco.it

Comitato di Rovigo

Viale Marconi, 5
45100 Rovigo
Tel. e Fax 0425 410207
fitateatorovigo@libero.it

Comitato di Venezia

Cannaregio, 483/B
30121 Venezia
Tel. 041 0993768 - Cell. 340 5570051
fitavenezia@libero.it

Comitato di Vicenza

Stradella delle Barche, 7/a
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 323837
fitavicenza@libero.it

