



IL MITO DIETRO LA COMUNITÀ

Progetto Europeo ERASMUS+KA2 – Partenariati Strategici
per l'educazione degli adulti

R.I.O.T.E. 3 - Educazione inclusiva nelle aree rurali attraverso il teatro negli
spazi aperti: metodologie educative del teatro di strada e modelli di coesione,
sviluppo e cooperazione culturale in ambiente rurale / 3° edizione.

KA2/n°2020-1-HU01-KA204-078826

Cofinanziato dal
programma Erasmus+
dell'Unione europea



IL MITO DIETRO LA COMUNITÀ

Progetto Europeo ERASMUS+KA2 – Partenariati Strategici per l'educazione degli adulti

R.I.O.T.E. 3 - Educazione inclusiva nelle aree rurali attraverso il teatro negli spazi aperti: metodologie educative del teatro di strada e modelli di coesione, sviluppo e cooperazione culturale in ambiente rurale / 3° edizione.

KA2/n°2020-1-HU01-KA204-078826

Partner:

Take Art | Shoshin Theatre Association | Kud Ljud | Cie Une Idée Dans l'Air |
Sinum Theatre Laboratory | Protagon e.V | Utca-SzAK | Teatro Nucleo

Graphic design and layout:

Caterina Martinelli • kchiocciola@gmail.com

* Le illustrazioni presenti sono un'elaborazione grafica originale delle immagini catturate durante le attività di progetto.

**IL MITO DIETRO
LA COMUNITÀ**

INDICE

| | |
|--|-----------|
| Introduzione: Il Mito dietro la Comunità, di Marco Luciano, Teatro Nucleo (IT) | 5 |
| Capitolo I: | |
| Teatro partecipativo nelle aree rurali | 8 |
| Esperienze in Regno Unito, di Mark Helyar (Take Art) | 10 |
| Esperienze in Romania, di Csongor Köllő (Shoshin Theatre Association) | 24 |
| Capitolo II: | |
| Il Teatro come strumento per il dialogo interculturale | 34 |
| Esperienze in Slovenia, di Vida Cerkvenik Bren and Grega Mocivnik (Kud Ljud) | 36 |
| Esperienze in Francia, di Séverine Bruneton e Marc Petazzoni (Cie Une Idée Dans l'Air) | 50 |
| Capitolo III: | |
| Sviluppo di capacità interpretative e delle tecniche del teatro di strada | 60 |
| Esperienze in Ungheria, di Géza Pintér-Németh (Sinum Theatre Laboratory) | 62 |
| Esperienze in Germania, di Lucas Tanajura, Benedikt Müller, Grischa Wiesner (Protagon e.V) | 73 |
| Capitolo IV: | |
| Carovane e tournée nelle aree rurali come strumenti di connessione delle comunità e funzioni antropologiche | 86 |
| Esperienze in Ungheria, di Utca-SzAK | 88 |
| Esperienze in Italia, di Teatro Nucleo | 102 |

IL MITO DIETRO LA COMUNITÀ

antologia di esperienze teatrali in ambito rurale
di Marco Luciano, Teatro Nucleo (IT)

Il teatro si fonda sulla cittadinanza, come diceva Stefano Rodotà "il teatro è la Polis", e nelle sue caratteristiche principali ha la funzione di raccogliere l'eredità del rito, della festa, della mitologia, attraverso i quali la collettività rappresenta se stessa, si narra, si celebra, nei suoi drammi sociali e nei suoi ideali.

Teatro e processi educativi si incontrano nella dimensione relazionale, sociale e comunitaria, in cui gli aspetti cognitivi, emotivi e corporei si integrano; in cui si riconoscono le molteplici dimensioni di sviluppo del singolo; in cui il conoscere si intreccia con il sentire, il creare e l'estetico.

Non riteniamo importante chiedersi se il teatro è educativo né se è strumento di trasformazioni, è però necessario affermare che proprio nel legame incorruttibile tra processo creativo e processo educativo si aprono possibilità di attraversare scenari complessi e fragili, di sperimentare luoghi e linguaggi in cui le diverse soggettività di attori e spettatori si confrontano con le "alterità", e di produrre, a partire dalla storia e dalla memoria, nuove immagini e nuove visioni.

In questo intreccio, emerso con forza nelle otto esperienze europee che hanno animato il progetto R.I.O.T.E. nella sua terza edizione, si può cogliere decisamente il valore sociale, artisti-

co e pedagogico che un certo tipo di processi teatrali, condotti da professionisti in territori ai margini dei sistemi culturali europei, riescono a raggiungere.

Questi processi, messi già a dura prova dall'invasione che le tecnologie compiono a discapito del nostro quotidiano, sono state ancora più colpite e fiaccate dai due anni di pandemia che hanno scosso l'Europa e il mondo. Due anni in cui è stato difficile incontrarsi, non solo a causa delle norme per il contenimento dell'epidemia da Covid-19, ma anche per fattori psicologici inevitabili nel clima di paura ed incertezza venutosi a creare, e possiamo ben immaginare quanto certe dinamiche siano più estreme in contesti marginali, nelle aree rurali e nei piccoli villaggi attraversati dal progetto R.I.O.T.E..

Abbiamo deciso di intitolare questo libro "IL MITO DIETRO LA COMUNITÀ" perché nella parola mito abbiamo trovato il comune denominatore dei percorsi compiuti nei tre anni di questo progetto. Alcuni gruppi, come ad esempio Sinum, hanno deciso di lavorare su tematiche letteralmente mitologiche (Giano Bifronte), altri hanno messo le mani nelle storie della comunità, nella mitologia locale come Shoshin nel villaggio di Mera in Romania. Kud Ljud sviluppa attraverso il suo Teatro da Tavolo narrazioni che assumono senso insieme a coloro che partecipano al gioco-rito. Per tanto la parola mito non è da intendere semplicemente con l'accezione di "mitologia", epica, storia fantastica, quanto piuttosto nel suo significato più puro e cioè quello di parola, racconto, discorso. La comunità appunto si racconta, si interroga e si risponde, genera le storie che fondano e definiscono il "sistema sociale" proprio di quella comunità, esprimono una fase ben precisa dello sviluppo storico della comunicazione umana, lascia che emergano, in forma di simboli, le paure e le credenze, le speranze e le condizioni socio-economiche. Attraverso il racconto, sia esso orale, musicale o fisico, le comunità si riconoscono e si conservano.

Nella presente pubblicazione intendiamo fornire una antologia delle esperienze che otto gruppi teatrali hanno vissuto e realizzato insieme alle comunità che hanno accolto il progetto. Otto maniere molto diverse tra loro di affrontare il lavoro teatrale e di intervenire nella crisi aperta a livello sociale e culturale da questa pandemia. Otto strade distinte che mettono al centro del lavoro teatrale la comunità, andandola a cercare lì dove il sistema culturale è meno presente, generando percorsi fortemente partecipati, attivi e maieutici, con l'obiettivo di costruire una relazione viva con i cittadini, e durevole nel tempo. Il progetto è stato capace

di intervenire a vari livelli sul problema dell'identità, decisamente sfilacciata in taluni contesti, fortemente radicata in altri. Ha generato "luoghi" là dove i paesaggi umani e le architetture sociali sembravano piuttosto evanescenti. Luoghi dello sguardo, luoghi di condivisione, luoghi di studio, luoghi della memoria, luoghi dei sogni, luoghi di lotta, luoghi di incontro.

Come potrete osservare proseguendo nella lettura, il presente libro non intende fornire risposte o soluzioni; non è propriamente un toolkit; intende piuttosto lasciare che dalla pratica teatrale portata avanti nell'ambito del progetto stesso, e dalla sua narrazione, emergano le domande giuste al fine di interpretare la società che viviamo e dare il giusto valore ai fenomeni culturali che animano le comunità che costruiscono la nostra Europa.

Intende inoltre far riflettere i suoi lettori sulla necessità di implementare e sostenere con maggior forza un certo tipo di azioni culturali, al fine di ridurre il gap che esiste tra le grandi città e le zone periferiche del continente, di aumentare la garanzia di accessibilità alla cultura e al teatro nei territori "limes", di mettere in condizione le classi sociali meno abituate alla fruizione culturale di poter incontrare artisti e prodotti artistici capaci di trasformare il proprio modo di vedere il mondo. Vorremmo precisare però che questo non è un processo unilaterale, non solo le comunità, rurali o urbane che siano hanno bisogno di incontrare gli artisti, ma anche gli artisti necessitano l'incontro con queste comunità, per nutrire la propria arte, allargare le visioni, approfondire il senso del proprio fare teatrale.

TEATRO PARTECIPATIVO IN AREE RURALI 1

TAKE ART / SHOSHIN THEATRE ASSOCIATION



ESPERIENZE DI TEATRO PARTECIPATIVO IN REGNO UNITO

di Mark Helyar (Take Art)

INTRODUZIONE

Nel suo libro "A Restless Art: Why Participation Won and Why it matters", pubblicato nel 2019, François Matarasso discute il ruolo e il profilo dell'arte comunitaria e partecipativa nella società contemporanea. (<https://arestlessart.com>)

Sebbene il termine "arte partecipativa" sia utilizzato nel campo delle arti, della politica, dei finanziamenti e dell'istruzione per indicare un'ampia gamma di attività, la definizione di Matarasso, ridotta ai termini più semplici, è "la creazione di arte da parte di artisti professionisti e artisti non professionisti" (p. 48).

I principi che egli esplora toccano da vicino la nostra specifica area di indagine: il "teatro partecipativo".

Inoltre, Matarasso si chiede cosa si intenda quando si parla di "arte partecipativa":

L'arte partecipativa attraversa confini che sono stati ben custoditi per molto tempo. Il più ovvio è tra chi è un artista e chi non lo è, ma ce ne sono anche altri, tra professioni, discipline e forme, tra intenzioni, tra tipi e gradi di potere. L'arte partecipativa, per definizione, si colloca in due luoghi contemporaneamente, e spesso in più di due luoghi. Questo la rende certamente un'arte inquieta. (p33)

Sostenendo che il riconoscimento dell'arte partecipativa come cultura ufficiale, professionale, meritevole di essere finanziata e pubblica si è andato creando negli ultimi 20 anni circa (sintesi del capitolo 1), egli propone tre obiettivi basilari che accomuna-



no i diversi modi di fare arte partecipativa (p. 63):

- 1 Aumentare l'accesso all'arte (democratizzazione culturale);
- 2 Creare un cambiamento sociale;
- 3 Promuovere la democrazia culturale.

Take Art è un'organizzazione artistica che serve la popolazione prevalentemente rurale del Somerset. Lavoriamo anche al di fuori della contea, nella regione del Sud-Ovest, a livello nazionale ed europeo.

L'"arte partecipativa" è un elemento predominante e vitale per le nostre attività, che perseguono i tre obiettivi di Matarasso, implicitamente sempre presenti nel nostro lavoro dalla sua concezione alla realizzazione. La nostra missione è quella di creare un'offerta artistica di alta qualità e capace di attuare una trasformazione, fornendo fantastiche opportunità di cambiamento nella vita delle persone di ogni età, provenienza e abilità, sperimentando, partecipando e lavorando con le arti. Il nostro canale comunicativo preferenziale è quello delle arti dello spettacolo, e siamo specializzati nell'organizzazione di tournée rurali, nel teatro, nella danza, nelle attività artistiche per la prima infanzia, nella musica e nella progettazione internazionale (ed Europea). Lavoriamo con individui e gruppi in contesti poco serviti dalle arti; tra i nostri utenti: bambini minori di 5 anni e loro accompagnatori, i giovani, gli adulti con disabilità fisiche o psichiche e le comunità rurali.

Tutte le nostre attività si svolgono negli spazi in cui le persone vivono e si riuniscono: sale di paese, chiese, scuole, case residenziali e spazi comunitari, all'interno e all'esterno, che offrono una location eccellente. Questa sezione del Capitolo I si concentra sulle esperienze di lavoro in una piccola comunità costiera del Somerset, nel Regno Unito, per creare un progetto di teatro partecipativo durante l'estate e nell'autunno del 2021.

IL SOMERSET E IL SUO CONTESTO LOCALE

Il contesto delle comunità rurali

Con una superficie di 3.452 chilometri quadrati (1.333 miglia quadrate), il Somerset è una contea prevalentemente rurale dell'Inghilterra sud-occidentale. Confina con il Gloucestershire e con Bristol a nord, con il Wiltshire a est, con il Dorset a sud-est e il Devon a sud-ovest. Il paesaggio del Somerset è estremamente vario dal punto di vista geografico.

Le Mendips, le Blackdown Hills, il Cranborne Chase e le Quantock Hills sono definite Aree di Eccezionale Bellezza Naturale (AONB) e gran parte del Somerset occidentale forma parte del Parco Nazionale di Exmoor.

Lunghi tratti panoramici della costa della contea, rivolti verso il Galles sud-orientale, sono sotto osservazione e studio per la conservazione. Circa il 15% del Somerset si trova al livello del mare o poco sopra. Tra le grandi distese pianeggianti soggette a inondazioni nei mesi invernali vi sono i Levels e i Moors.

Si stima che nel Somerset vivano 555.195 persone (giugno 2017).

Ubicazione: Perché Highbridge e Burnham on Sea?

Burnham-on-Sea e Highbridge formano un piccolo agglomerato costiero nel distretto di Sedgemoor, nel Somerset, con una popolazione di circa 20.000 abitanti. Le due cittadine condividono persino il consiglio comunale.

Abbiamo lavorato per la prima volta con i cittadini delle due città nel 2014 quando, a seguito di un evento di assemblea comunitaria, abbiamo notato che a Burnham e ad Highbridge i cittadini avevano opinioni forti su diverse questioni e volevano un progetto creativo che li aiutasse ad articolare le loro idee e opinioni. È diventato chiaro che c'erano diversi temi e gruppi di persone divergenti e che un "gioco comunitario partecipativo" non sarebbe stato in grado di contenere tutto ciò che le persone volevano esprimere. Così abbiamo co-sviluppato un progetto chiamato **What Change? (Quale Cambiamento?)**

Piuttosto che chiedere alle persone di pagare una piccola quota per partecipare a un progetto comunitario, abbiamo deciso di creare la "Sfida delle 10 sterline": le persone sono state invi-

tate a pensare a quali piccoli, ma significativi, cambiamenti avrebbero voluto o potuto attuare per rendere le loro città un posto migliore in cui stare. Abbiamo incoraggiato le persone ad assumersi la responsabilità e ad esplorare in prima persona i piccoli cambiamenti positivi che possono essere realizzati all'interno di una comunità.

L'intero progetto ha avuto diversi risultati positivi: ha rafforzato le relazioni comunitarie; ha incoraggiato le persone a pensare in modo positivo al luogo in cui vivono; ha infuso fiducia e senso di appartenenza negli individui; ha aiutato le persone a realizzare la propria creatività.

Data l'opportunità di sviluppare un programma partecipativo attraverso il progetto R.I.O.T.E.3, siamo voluti ritornare in queste città per sviluppare un nuovo lavoro che potesse basarsi sull'eredità del passato, ma anche esplorare storie e questioni contemporanee e, in particolare, l'impatto della pandemia, che stata un fattore reale, determinante per tutta la durata del progetto.

L'ESPERIENZA PARTECIPATIVA IN PRATICA

Aspirazioni della comunità

Tutto il lavoro di Take Art ruota intorno alla collaborazione con altre persone ed organizzazioni nei territori di riferimento; mentre noi possiamo fornire l'esperienza "artistica", loro conoscono meglio le loro comunità. Questa sinergia è fondamentale.

Grazie all'esperienza acquisita, siamo consapevoli dei pericoli del "paracadutismo" in una comunità, di quanto sia rischioso offrire un intervento artistico e poi andarsene, concentrandosi sul singolo evento. Questo potrebbe risultare troppo breve, superficiale, paternalistico o addirittura dare un'impressione di sfruttamento. Gli operatori artistici che impongono un "aiuto" non richiesto a una comunità senza un'effettiva consultazione possono spesso rivelarsi controproducenti.

A seguito della nostra ricerca iniziale, abbiamo scoperto di avere buoni rapporti con altre persone e partner che stavano sviluppando un lavoro artistico in quell'area e che potevamo integrare: Selina Keedwell (Teatro della Gioventù), Actiontrack (azienda leader nel Sud-Ovest nel campo delle arti partecipative e del teatro comunitario) e SEED Sedgemoor.

Selina Keedwell è nata e cresciuta nel Somerset. Sebbene non viva più a Highbridge, è conosciuta e stimata dalla comunità, un rapporto vitale per lo sviluppo di un progetto come questo.

SEED è un consorzio di organizzazioni che comprende Homes in Sedgemoor, Community Council for Somerset, Bridgwater Senior Citizens Forum, Young Somerset, Bridgwater Town Council e Somerset Film.

Attraverso la consultazione della comunità, Seed cura, commissiona e pianifica progetti ed eventi in tutto il distretto di Sedgemoor con e per le comunità locali.

Il Morland Community Hub è un luogo situato al centro di un'area concentrata di case popolari e private, adiacente a un centro per bambini e alla scuola Churchfields. Nasce, ed ha la missione di rimanere un punto focale, accessibile alla comunità, fornendo un luogo confortevole e accogliente per tutte e tutti, giovani o anziane, maschi o femmine, abili o disabili, perchè tutti possano partecipare e godere di attività sociali e stimolanti. Ospita infatti una serie di attività dedicate alla comunità, tra cui un lunch club, diventato il punto di riferimento per la raccolta di storie di persone che hanno contribuito allo sviluppo del progetto. Jane McPherson, responsabile dello sviluppo del progetto presso l'Hub, era particolarmente entusiasta e ci ha aiutato molto nel coinvolgere le persone della zona nelle attività artistiche, incoraggiandoci ad utilizzare l'Hub come punto di riferimento per le attività comunitarie del nostro progetto. Il Princess Theatre and Arts Centre è il principale centro artistico di Burnham on Sea e Highbridge. La sua missione è arricchire, educare e intrattenere la nostra comunità offrendo esperienze teatrali e artistiche di qualità.

Ci è piaciuto molto lavorare in collaborazione con il tessuto associativo locale per la realizzazione del progetto **What Change?** nel 2014; abbiamo costruito forti legami con le persone della comunità locale e attirato un'ampia gamma di persone diverse.

Aspirazioni artistiche

Dal punto di vista artistico, ci ha incuriosito scoprire cosa sarebbe successo se avessimo unito due generi diversi di performance dal vivo - il circo aereo e la registrazione verbatim (playback) - in un contesto partecipativo. Quale sarebbe stato il risultato creativo di questa fusione?

I "Tessuti Aerei" sono un tipo di performance in cui uno o più artisti eseguono acrobazie aeree, sospesi a un tessuto. Nel Somerset hanno sede i "Pirati della Carabina", una compagnia circense all'avanguardia composta da artisti, rigger e musicisti di grande esperienza provenienti

da tutto il mondo, specializzati in spettacoli teatrali e altamente tecnici con una forte presenza musicale dal vivo. Shaena Brandel, uno dei suoi produttori, ha collaborato con noi come artista al progetto.

Il Verbatim Theatre è una forma di teatro documentario, che si realizza registrando le voci reali delle persone che vi partecipano. Permette ai teatranti di esplorare storie, eventi e temi attraverso il linguaggio delle persone a cui appartengono. Selina Keedwell è un'esperta nell'uso del teatro Verbatim.

La pratica

Cosa abbiamo pianificato e come

Abbiamo iniziato a pianificare il progetto nell'autunno del 2020, prevedendo che entro l'estate del 2021 avremmo superato il periodo peggiore della pandemia.

Di solito riteniamo che sia fondamentale prevedere un lungo periodo di pianificazione, sufficiente per lo sviluppo di progetti di coinvolgimento della comunità, soprattutto quando si lavora con persone, partner e metodologie nuove.

Sapevamo che avremmo dovuto affrontare una sfida in cui tanti sarebbero stati i fattori fuori dal nostro controllo, era quindi per noi particolarmente importante in questo caso prendere tempo. Con i nostri partner, abbiamo sviluppato una bozza e una descrizione del progetto, chiamandolo Journey Exchange (scambio di viaggi), ispirato al modello europeo di baratto, che prevede lo scambio di storie e questioni importanti e rilevanti per i partecipanti e la comunità: *Covid-19 può averci impedito di andare nei luoghi che amiamo, ma quei posti e il loro spirito vivono nei nostri cuori. Nuovi tipi di "viaggi", più vicini a casa, ci hanno portato avventure diverse.*

Con i nostri partner abbiamo sviluppato un **obiettivo chiave**: riunire le persone del luogo con i creativi del Somerset e gli artisti europei per permettere lo sviluppo di nuove capacità crea-



tive, condividere storie ed esperienze dopo la pandemia di Covid-19 e con l'obiettivo di realizzare uno spettacolo teatrale comunitario.

Abbiamo quindi deciso di raggiungere questo scopo attraverso le seguenti **tappe**:

- Realizzazione di un programma di workshop per 8-16 partecipanti locali intergenerazionali (un terzo dei quali di età superiore ai 60 anni), guidati da artisti professionisti: Shaena Brandel e Selina Keedwell;
- Creazione di un momento di spettacolo all'aperto del gruppo locale, come primo approccio ad un lavoro performativo per e con la comunità;
- Promozione di una performance pubblica di Pirate Taxi, circo teatrale all'aperto, nella tenuta di Morlands;
- Offrire ai partecipanti al workshop l'opportunità di utilizzare il kit di strumenti per la qualità della vita R.I.O.T.E. per misurare l'impatto della partecipazione alle attività artistiche sulla loro salute e sul loro benessere;
- Ospitare un weekend residenziale per artisti di Teatro negli Spazi Aperti provenienti da Ungheria, Romania, Germania, Italia e Francia;
- Organizzazione di un workshop finalizzato allo scambio di competenze tra professionisti e artisti locali, reclutando 2-3 artisti locali attraverso un'open call e mettendoli in connessione con diversi artisti europei, per condividere le rispettive pratiche creative ed esplorare nuovi modi di lavorare;
- Offrire 10 posti a operatori creativi di Somerset per partecipare a questi workshop di scambio di competenze;
- Allinearsi con altre attività artistiche esistenti e pianificate nell'area di Highbridge e Burnham, ad esempio attraverso il progetto *Spreading the Work* di Actiontrack, e basandosi sul lavoro già svolto da Selina Keedwell sul territorio attraverso il suo progetto Youth Theatre.

Vale la pena sottolineare che, in questa fase di progettazione, il processo innescato sarà altrettanto importante, se non più importante, della performance finale. E che abbiamo creduto fermamente che l'integrazione dei partner del progetto R.I.O.T.E. con gli operatori del

Somerset per co-creare qualcosa in modo collaborativo avrebbe portato una dinamica vitale e preziosa al lavoro.

Prima dell'inizio del progetto, abbiamo sviluppato un protocollo d'intesa con i nostri partner SEED, al fine di garantire la massima chiarezza su ruoli, responsabilità e questioni legislative. Come elemento importante per la gestione di qualsiasi progetto artistico comunitario nel Regno Unito, tali questioni riguardavano l'uguaglianza e la diversità, la protezione dell'infanzia e la salvaguardia degli adulti vulnerabili, la salute, la sicurezza e la riservatezza.

Abbiamo anche sviluppato un protocollo di comunicazione attraverso un mix di incontri "di persona", telefono, e-mail e altre risorse online (ad esempio Zoom), in conformità con le linee guida governative sulla distanza sociale e sulle pratiche di sicurezza anti-contagio.

In quanto organizzazione finanziata con fondi pubblici, siamo stati molto attenti alle nostre responsabilità in merito alla gestione dell'emergenza di Covid-19. Abbiamo monitorato attentamente le ultime linee guida del governo, ed effettuato le opportune valutazioni dei rischi, rispettando tutte le linee guida in materia di salute e sicurezza in vigore al momento dello svolgimento delle attività.

Se le restrizioni legate al Covid-19 avessero avuto un impatto significativo sui laboratori e/o sulle prestazioni dei partner, ci siamo riservati il diritto di concordarne il rinvio o la realizzazione con altri mezzi (ad esempio a distanza), purché rispettassero le restrizioni o i requisiti di distanza sociale, previo accordo di entrambe le parti.

Abbiamo anche organizzato un incontro online con tutti gli operatori per concordare un modo di lavorare insieme e gestire le aspettative, da cui sono emerse le seguenti urgenze:

- dare importanza al processo più che al prodotto finale;
- abbassare il giudizio;
- siamo consapevoli che non è andata come avremmo voluto a causa di Covid: riunire tutti in una stanza a fine pandemia potrebbe essere già un buon risultato;
- si parlerà soltanto delle persone nella stanza, non di quelle che non ci sono;
- necessità di rimanere aperti e generosi, di avere fiducia nel processo in cui tutti siamo coinvolti.

Cosa è successo

Secondo i nostri piani il progetto *Journey Exchange* si sarebbe svolto da luglio a ottobre 2021 e lo abbiamo promosso di conseguenza: un nuovo gruppo di comunità sarebbe stato reclutato tramite un appello agli abitanti di Burnham e Highbridge affinché condividessero le loro storie nell'ambito di un progetto partecipativo e di una performance con Shaena Brandel di *Pirates of the Carabina* e Selina Keedwell, autrice teatrale locale. Il tema sarebbe stato quello del viaggio.

Il progetto sarebbe poi culminato con l'organizzazione da parte di Take Art di un weekend di residenza per i partner europei di R.I.O.T.E. 3 al fine di attuare un programma di scambio di competenze con e per i creativi locali.

Prima dell'inizio del progetto, volevamo entrare in contatto con le persone che nella primavera del 2021 sarebbero state coinvolte nelle attività da esso previste; nel Regno Unito stavamo appena iniziando ad emergere da un ulteriore periodo di lockdown. Abbiamo percepito una palpabile riluttanza da parte di molte persone a tornare alle attività culturali e comunitarie, anche dopo l'allentamento delle restrizioni.

Abbiamo tenuto diversi incontri di progettazione, online e di persona (quando possibile), per individuare il modo migliore e più sicuro per incoraggiare le persone ad impegnarsi nel progetto. Jane dell'Hub ha suggerito che un buon modo per raccogliere le storie sarebbe stato che Selina visitasse il lunch club del venerdì e registrasse le storie delle persone mentre parlavano.

Selina ha strutturato una serie di domande a cui le persone dovevano rispondere, basate sul tema dello "scambio di viaggi":

- 1 Se potessi fare un viaggio in qualsiasi posto in questo momento, dove andresti?
- 2 Descrivi uno dei tuoi luoghi preferiti nel mondo, a casa o fuori...
- 3 Dove avete viaggiato e come avete viaggiato negli ultimi 18 mesi?
- 4 Descrivete un viaggio dentro di voi...
- 5 Qual è per voi il modo migliore per viaggiare?
- 6 Avete un budget illimitato e fino a tre altre persone da portare con voi in un viaggio da qualche parte. Dove, chi, perché e come?

Tempistiche

Il giovedì e il sabato, per tutto il mese di Settembre 2021, Selina Keedwell e Shaena Brandel hanno tenuto dei laboratori presso il Princess Theatre. In precedenza, Selina aveva raccolto e registrato le storie di "viaggio" degli anziani che frequentavano il lunch club del Morland Hub e dei membri del teatro giovanile della comunità. Selina ha lavorato con i partecipanti per sviluppare le storie registrate trasformarle in performance dal vivo. Queste sono state poi usate come traccia sonora di ispirazione per il lavoro fisico che Shaena e i partecipanti hanno sperimentato usando i tessuti aerei. Nel fine settimana del 2 e 3 ottobre, il gruppo comunitario, gli operatori teatrali locali e i partner di R.I.O.T.E. 3 si sono riuniti.

Di seguito il programma dell'incontro:

2 e 3 Ottobre 2021: un fine settimana di condivisione con il gruppo comunitario, gli operatori teatrali locali e i partner R.I.O.T.E. 3 in visita dal tutta l'Europa, presso il Princess Theatre di Burnham-on-Sea:

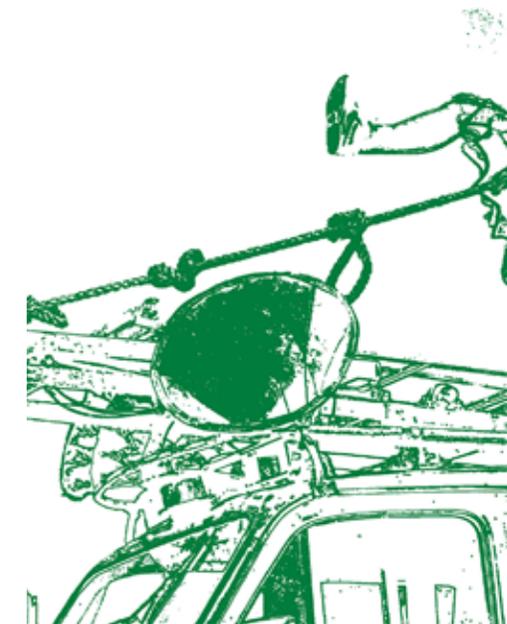
- *sabato 2 ottobre sessioni di formazione per lo scambio di competenze*
- *domenica 3 ottobre mattina: prove*
- *domenica 3 ottobre pomeriggio: spettacoli comunitari all'aperto, la performance **Journey Exchange** a cura del gruppo teatrale comunitario, la performance pubblica **Pirate Taxi**, la performance sui trampoli di **Protagon e.V.***

LA TRASFORMAZIONE CHE IL PROGETTO HA ATTUATO

Risultati attesi

Nella fase di pianificazione del progetto, noi e i nostri partner abbiamo fissato alcuni risultati desiderati:

- Aumento della fiducia e del divertimento della popolazione locale nel partecipare ad attività artistiche (laboratori e spettacoli);



- Aumentare le opportunità per la popolazione locale (ad esempio i residenti del Morlands Estate) di godere di uno spettacolo di circo-teatro all'aperto di alta qualità, sulla soglia di casa;
- Raccolta dati per completare la ricerca sulla valutazione della qualità della vita in presenza di attività teatrali del progetto R.I.O.T.E. 3;
- Aumentare la consapevolezza dei benefici della partecipazione ad attività artistiche sulla salute e sul benessere individuale;
- Fornire opportunità di scambio culturale bilaterale e tra pari;
- Creare un gruppo di operatori locali più connesso, con maggiori competenze creative e una maggiore capacità di fare rete;
- Lasciare spiragli per una potenziale futura eredità comunitaria per la creazione di nuovi percorsi e prodotti artistici.

Cosa ha funzionato bene

Ci sono diversi elementi di questo progetti che sono stati per me molto gratificanti.

Il reclutamento degli artisti "giusti" per questo tipo di progetto è fondamentale. Richiede competenze specifiche, flessibilità e una buona comprensione di ciò che questo tipo di lavoro comporta; devono "capirlo".

Abbiamo incaricato Abby Young - operatrice culturale, attrice e regista con competenza di lingua LIS- di fare da collegamento tra i partner di R.I.O.T.E. 3, gli operatori del Somerset e la comunità locale.

Il team del Morland Community Hub, di Highbridge, è stato estremamente soddisfatto dell'impatto delle attività sulla comunità locale. Jane Macpherson, responsabile dello sviluppo del progetto, ha scritto:

"Un evento raro ed esilarante ha portato gioia e meraviglia alla folla di Highbridge. Come Community Hub, in un'area ad alto degrado, l'arte, la musica e qualsiasi progetto creativo sono interessi in cui ci piace investire tempo. Dopo due anni di isolamento sociale per molti, a causa della pandemia di Covid, speriamo che questo tipo

di progetti ed eventi possano tornare ed essere nuovamente fruibili, possibilmente in un futuro molto prossimo. Molti membri della nostra comunità non sarebbero in grado di permettersi simili spettacoli, tantomeno di viaggiare per vedere artisti di questa qualità. Ancora oggi parlano del giorno in cui "il circo" è venuto nei loro quartieri".

Il progetto prevedeva diversi livelli integrati che hanno portato al finesettimana dell'esito performativo; diversi laboratori (raccolta di storie, tecniche teatrali verbali, tessuti aerei) sono stati svolti separatamente e solo alla fine si sono riuniti.

L'evento finale comprendeva contributi di differenti comunità: momenti di danza indiana, una rock band, il gruppo di teatro giovanile, teatro per bambini, e Journey Exchange con gli operatori del Somerset e i partner di R.I.O.T.E. 3.

Il coinvolgimento di molti gruppi diversi ha contribuito a garantire un pubblico di buone dimensioni. Si è trattato di un modo di lavorare integrato molto tipico del Regno Unito: il coinvolgimento di bambini e ragazzi coinvolge poi adulti e famiglie. Anche se l'attenzione era rivolta al teatro partecipativo per adulti, tutto è stato interconnesso: l'incontro tra comunità, partecipazione e spettacolo professionale è il punto in cui si realizza la magia.

Corrinne Curtis, una delle partecipanti al progetto, ha scritto:

"Il progetto mi ha messo in contatto con nuove persone e mi ha fatto sentire più coinvolta nella mia comunità e orgogliosa di vedere cosa possiamo realizzare insieme. Ascoltare le storie degli altri e imparare insieme i tessuti aerei è stato commovente e stimolante, perché ha unito generazioni diverse su un piano di parità. Tutti sono stati trattati allo stesso modo e tutti sono stati valorizzati. Poter giocare ed esplorare senza giudizi è un'inezionazione di fiducia".

Nella tradizione di lavoro del Regno Unito, per avere la migliore esperienza partecipativa di educazione degli adulti, è spesso utile coinvolgere i loro figli e le loro famiglie: l'esperienza è più ricca.

Abbiamo prodotto un modello che può espandersi e contrarsi a seconda delle circostanze.

L'INCONTRO tra comunità,
partecipazione e
Spettacolo professionale
è il punto in cui si realizza
La Magia.

Cosa ha funzionato meno bene?

La maggior parte delle sfide che abbiamo affrontato erano legate alla pandemia di Covid-19. Non si può raccontare quanto questo abbia influito sul progetto.

Abbiamo già menzionato le sfide legate alla pianificazione di un progetto comunitario durante una pandemia e le misure adottate per garantire il rispetto di tutte le linee guida anti-contagio. Non c'è dubbio che l'impatto del Covid, nonostante i nostri sforzi, sia stato fuori dal nostro controllo. Un utile termine di paragone è stato per noi il progetto precedente, **What Change?**, che abbiamo realizzato nel 2014, in cui fino a 100 persone hanno partecipato ai workshop e al programma di eventi.

Ecco alcuni degli impatti più immediatamente individuabili:

- Ha influito sul reclutamento dei partecipanti all'interno della comunità: le persone erano riluttanti ad impegnarsi;
- Incontrare le persone per parlare loro del progetto è stata una sfida: la maggior parte degli incontri, di conseguenza, è stata fatta online;
- Abbiamo dedicato una quantità sproporzionata di tempo alla sicurezza e ai piani di emergenza anti-covid: una delle nostre conduttrici di workshop, Shaena Brandel, è risultata positiva al test durante il periodo di svolgimento del workshop;
- Fino all'ultimo fine settimana non potevamo essere sicuri di quante persone sarebbero riuscite a partecipare, compresi i nostri partner di R.I.O.T.E. 3.



Cosa avremmo fatto di diverso?

Quando valutiamo un progetto, questa è una domanda a cui cerchiamo sempre di rispondere. Riflettendo su questa occasione, è difficile. Con il senno di poi, avremmo concesso tempi più lunghi e ci saremmo impegnati ancora di più nel reclutamento dei partecipanti, se possibile. Ma, poiché le circostanze erano così inedite, è difficile sapere cos'altro aggiungere.

Riflessioni conclusive

Per tornare alla tesi di Matarasso secondo cui *"l'arte partecipativa, per definizione, si trova in due luoghi contemporaneamente, e spesso in più di due luoghi"*, il progetto **Journey Exchange** si è trovato in molti luoghi diversi contemporaneamente. In un momento particolare che non potrà mai essere replicato, diversi elementi disparati si sono uniti - adulti, bambini, famiglie, attori, musicisti, artisti di circo, un complesso residenziale e una pandemia - per creare un'opera magica; un'esperienza unica, che ha dato vita a una comunità che ne aveva bisogno. Anche se non si ripeterà mai più (nello stesso modo), le gioie, le sfide, l'esperienza e l'apprendimento condivisi ci accompagneranno nel viaggio verso il prossimo progetto, qualunque esso sia.

Take Art è un'organizzazione unica e in grado di cambiare la vita, che non vive in una sede, in uno studio o in un grande teatro, ma nei villaggi, nelle città e nelle comunità rurali del Somerset. Ogni anno lavoriamo con migliaia di persone in tutta la contea, offrendo a persone di tutte le età e a tutti i livelli di abilità l'opportunità di sperimentare, partecipare e lavorare nell'ambito delle arti. Dal nostro centro di South Pether-ton gestiamo uno dei programmi di tournée rurali più famosi del Regno Unito, oltre a progetti a livello di contea che si concentrano sul sostegno ad artisti, bambini, giovani e comunità.

Mark Helyar è direttore di scena e lavora per Take Art dal 2009. È anche regista, musicista, scrittore e docente universitario. È stato direttore artistico di due compagnie itineranti e ha lavorato a lungo come direttore musicale, componendo le colonne sonore di dieci spettacoli. Ha lavorato come responsabile di progetti artistici, facilitatore e formatore nei settori pubblico, aziendale e del volontariato.

ESPERIENZE DI TEATRO PARTECIPATIVO IN ROMANIA

di Csongor Köllő (Shoshin Theatre Association)

SINTESI DELLA TRADIZIONE DI TEATRO PARTECIPATIVO IN ROMANIA

In Romania l'arte partecipativa, in particolare il teatro partecipativo, ha impiegato molto tempo per mettere radici. Nel 2016, l'Amministrazione del Fondo Culturale Nazionale (AFCN - Administrația Fondului Cultural Național) ha variato le linee di finanziamento introducendo nuove categorie finanziabili, come quella dell'Intervento Culturale e quella dell'Educazione attraverso la Cultura, tra le altre. Ciò ha ampliato la gamma di progetti presentati/finanziati e ha contribuito enormemente alla diversificazione del settore. Il fatto che siano stati resi disponibili finanziamenti dedicati a progetti che non rientrano nei confini della "produzione teatrale" (cioè quando gli spettacoli professionali di teatro o danza sono creati da professionisti del teatro o della danza principalmente per un pubblico professionale, cioè per persone che hanno i mezzi e l'abitudine di andare a vedere spettacoli di teatro o danza) ha fatto sì che molte nuove idee potessero finalmente emergere. Non tutte queste idee, però, sono legate alle arti dello spettacolo e di quelle che lo sono, solo una piccola parte viene realizzata nelle aree rurali. Inoltre, non tutte possono essere definite partecipative. Quindi, in termini di teatro partecipativo creato negli insediamenti rurali, nonostante il deciso passo avanti, va detto che si può - e si deve - fare ancora di più.



Un'altra cosa da notare è che a livello istituzionale il teatro partecipativo come genere rimane periferico. Nonostante la già citata diversificazione delle linee di finanziamento, il budget dell'Amministrazione del Fondo Culturale Nazionale è piuttosto esiguo, e la stragrande maggioranza dei fondi in ambito culturale in Romania va ad istituzioni teatrali e di danza sovvenzionate direttamente dallo Stato o dai consigli comunali/regionali. Fatte salve alcune eccezioni, queste istituzioni rimangono in gran parte all'interno dei parametri "classici" della produzione teatrale/artistica e la partecipazione si limita principalmente al ruolo dello spettatore, di osservatore tradizionale degli spettacoli.

Una vera e propria tradizione, nel senso, ad esempio, del Theatre in Education (TiE), una forma molto precisa e specializzata di teatro partecipativo che è stata creata nel Regno Unito, ma che ha preso piede anche in molti altri Paesi (tra cui l'Ungheria, un Paese vicino, dove è quasi un movimento nazionale), deve ancora concretizzarsi in Romania.

MÉRA E IL CONTESTO LOCALE

Sin dalla sua nascita, Shoshin Theatre Association ha sviluppato azioni nelle aree rurali on maniera costante. Le radici di questa iniziativa risalgono a uno dei primi laboratori organizzati da noi, che si è svolto nell'estate del 2014 a Chideea (Kide), un piccolo villaggio di circa 150 abitanti a 40 km da Cluj-Napoca (Kolozsvár). Il workshop non era concepito per la partecipazione attiva degli abitanti del luogo, ma rivolto a professionisti, studenti e a coloro che volevano imparare qualcosa di nuovo. Fin dall'inizio siamo stati consapevoli della nostra posizione nel tessuto sociale del villaggio: venivamo dalla città, dall'esterno - eravamo solo dei visitatori. È diventato importante per noi non perdere di vista questo fatto, non cadere in un atteggiamento che in qualche modo ci desse il diritto, come professionisti, di entrare in casa di qualcun altro e aspettarci che si facesse gli affari suoi mentre noi ci concentravamo sulla nostra arte

per amore di essa o per amore di noi stessi. Mentre questo è qualcosa che può essere considerato "normale" in una grande metropoli, l'arrivo di un team di 8-10 stranieri non passa inosservato in comunità così piccole. Per questo motivo, volevamo entrare in contatto con la gente del posto e così (ispirandoci alla pratica culturale decennale sviluppata dall'Odin Teatret), abbiamo organizzato un baratto, uno scambio culturale a cui abbiamo invitato l'intero villaggio. Un baratto in questo senso è essenzialmente un incontro, una performance che si svolge una sola volta; combina, con una drammaturgia specifica (quindi non in modo improvvisato, ma organizzato in anticipo), elementi appartenenti alla tradizione e al patrimonio locale (una storia, una danza, un canto, ma possono essere anche oggetti o professioni, insomma le forme e le apparenze specifiche della cultura locale), con elementi appartenenti alla cultura degli attori, i visitatori (nel nostro caso nel 2014, frammenti di esercizi su cui abbiamo lavorato durante la settimana). L'occasione si è rivelata molto significativa per noi e per la gente del posto e, da allora, oltre alla nostra attività di presentazione di spettacoli professionali nei villaggi, abbiamo organizzato anche altri baratti. Ciò che rende speciale un baratto è che *attiva e anima* i gruppi che vi partecipano. Anche se non tutti gli abitanti del luogo *partecipano attivamente* e ci sono persone che rimangono solo spettatori, comunque una parte di loro, una parte della loro cultura, della loro mitologia e del loro patrimonio viene mostrata dai loro concittadini, dai loro vicini o parenti. È la loro identità locale che viene espressa non da estranei ma dagli stessi abitanti del luogo. Questa situazione genera un'atmosfera molto vivace e attraverso questo atto di auto-espressione si rafforza in loro un senso di orgoglio e di *appartenenza*.

Nel 2019, con l'aiuto degli attori Kai Bredholt e Donald Kitt dell'Odin Teatret, è stato organizzato un baratto a Mera (Méra), un villaggio a 13 km da Cluj-Napoca. Il villaggio è molto orgoglioso della sua tradizione vivente di danza e musica popolare ungherese, così come di molte altre tradizioni locali, come l'allevamento di bufali. Tuttavia, l'impatto del mondo moderno è riscontrabile anche qui; per ogni sviluppo positivo ci sono anche molti sviluppi negativi che lacerano il tessuto tradizionale della comunità: i metodi antichi di autosostentamento, come lavorare la terra e allevare il bestiame, sono sempre meno diffusi. La maggior parte degli abitanti è costretta a lavorare in città, la televisione e internet richiedono la loro parte di attenzione e ci sono ovviamente, almeno per un segmento della comunità, vecchi problemi irrisolti,

come il consumo di alcol. Tutto questo cambia il modo in cui viene vissuto il tempo (portando al sintomo del mondo accelerato della sensazione di non avere abbastanza tempo, che porta all'indebolimento delle tradizioni e delle abitudini sociali che un tempo legavano gli abitanti e formavano la comunità).

In breve, si sperimenta l'isolamento, che è un sintomo, una conseguenza, della diminuzione delle possibilità di partecipazione. Gli sbocchi tradizionali che consentivano la partecipazione e l'attivazione sono scomparsi e quelli nuovi che li sostituiscono sono inesistenti. Naturalmente, quanto descritto non si applica solo al villaggio di Mera, ma è la realtà della maggior parte degli insediamenti nelle aree rurali della Romania di oggi. In realtà, come già detto, Mera rappresenta in un certo senso un'eccezione, con molte tradizioni mantenute in vita e una trasmissione della tradizione dalle vecchie generazioni alle nuove molto più forte che nella maggior parte dei casi. Questo è stato evidente nel nostro baratto del 2019, dove ci sono stati contributi da parte della gente del posto non solo dalla generazione più anziana o di mezzo, ma anche da quella più giovane: i gruppi più piccoli di musicisti e ballerini locali. L'evento si è rivelato un grande successo e ha generato ancora una volta quel tipo di "fermento" nella comunità che rende i baratti così speciali e la pratica teatrale così efficace. Il motivo per cui ci si è dilungati così tanto sulla storia e sul contesto locale del villaggio di Mera nelle due pagine precedenti è stato quello di a) fare una radiografia di alcuni aspetti delle attuali realtà sociali prevalenti nella stragrande maggioranza (quasi il 100%) degli insediamenti rurali in Romania e b) evidenziare il fatto che sono proprio la partecipazione e l'attivazione che si perdono quando le forme tradizionali di aggregazione sociale e comunitaria non possono più essere utilizzate e non c'è trasmissione di esse. Quindi, una delle cose che devono fare gli operatori teatrali interessati allo sviluppo della comunità è creare strutture e azioni che consentano la partecipazione attiva.

SONO PROPRIO LA PARTECIPAZIONE
E L'ATTIVAZIONE CHE SI PERDONO
QUANDO LE FORME TRADIZIONALI
DI AGGREGAZIONE SOCIALE E
COMUNITARIA NON POSSONO PIÙ
ESSERE UTILIZZATE E NON C'È
TRASMISSIONE DI ESSE. QUINDI,
UNA DELLE COSE CHE DEVONO
FARE GLI OPERATORI TEATRALI
INTERESSATI ALLO SVILUPPO DELLA
COMUNITÀ È CREARE STRUTTURE
E AZIONI CHE CONSENTANO LA
PARTECIPAZIONE ATTIVA.

L'ESPERIENZA PARTECIPATIVA IN PRATICA

Le fasi iniziali e la costituzione del gruppo

Mentre in una grande città basta affiggere dei manifesti e inviare delle e-mail e spesso i partecipanti arriveranno, in un villaggio è necessario conoscere le persone, conquistare la loro fiducia. Per questo, di solito è necessaria una figura centrale: un organizzatore locale, un sacerdote, un ricercatore del posto, un narratore di storie. Si tratta di una persona (può essere più di una, ovviamente) che sia ben rispettata, guardata a vista, che sia in contatto con molte persone, che le conosca, che ne conosca la storia, ecc.

Avendo portato a termine una prima esperienza teatrale nel 2019, abbiamo deciso che Mera sarebbe stata la comunità rurale più adatta con cui impegnarsi per le attività di R.I.O.T.E. 3 dedicate alla pratica e all'impegno della comunità: c'era la persona di riferimento ideale e, attraverso il baratto, si erano già creati molti rapporti. Questo si è rivelato ancora una volta essenziale. Nelle fasi iniziali è stato diffuso un appello della lunghezza di una pagina attraverso diversi canali: una pagina di social media locale, seguita da molti abitanti del luogo, e due organizzatori locali. Uno di questi organizzatori si è iscritto con tutta la famiglia. Tuttavia, non ci sono stati altri candidati. Parallelamente, abbiamo contattato la nostra "figura centrale", il signor Varga György, ex preside della scuola locale, fondatore del locale museo del bufalo (a testimonianza dell'importanza che riveste ancora oggi la tradizione dell'allevamento dei bufali) e storico locale. Il nostro interesse nell'incontrarlo era triplice: in primo luogo, convincerlo a partecipare (cosa che fortunatamente ha fatto molto volentieri); in secondo luogo, intervistarlo sul nostro tema, che era quello di conoscere i miti della comunità (le storie locali, le leggende, gli eventi significativi, le tradizioni, l'origine del villaggio, ecc. Oltre ad approfondire la nostra conoscenza della storia del villaggio, si è delineato un quadro ricorrente: quello della tradizione storica di gruppi teatrali amatoriali non più attivi. Molte delle persone che abbiamo intervistato erano un tempo membri di un gruppo teatrale locale auto-organizzato, che non era più in vita.

Alla fine, il nostro gruppo era composto da 7 adulti e 3 bambini, con un'età estremamente diversificata: dai 4 ai 77 anni. Mentre era stato precedentemente discusso tra i partner del progetto di lavorare con gruppi di età mista (1/3 del gruppo doveva avere più di 60 anni), abbiamo considerato la possibilità di includere anche le famiglie.

Verso la coesione del gruppo

Con il gruppo ormai costituito, e come da scopi e obiettivi del progetto R.I.O.T.E. 3, il nostro intento principale era quello di creare uno spettacolo teatrale all'aperto insieme ai partecipanti, basato sulle storie che abbiamo scoperto nella nostra ricerca del mito nella comunità. Cosa si desidera quando si costituisce un nuovo gruppo? Creare coesione. Un insieme di persone non è ancora un gruppo capace di agire insieme (sia in senso letterale che figurato). È necessario un processo di team building, in cui ogni individuo viene integrato nel gruppo. È importante che questo processo tenga conto delle capacità e delle possibilità di ciascun individuo e non cerchi di spingerlo verso alcune competenze e capacità minime universali; questo è forse il compito dell'accademia di recitazione (anche se anche questa affermazione è molto discutibile), o piuttosto di certe compagnie professionali / ambienti in cui domina uno stile molto preciso. Non è certo compito di un'attività che mira a creare un'esperienza comunitaria rivelatrice attraverso gli strumenti teatrali.

È essenziale trovare esercizi che si adattino al gruppo. È necessario trovare un certo equilibrio tra il grado di sfida che i diversi esercizi costituiscono e le capacità di ciascun individuo di raccogliere la sfida e vincerla. Prestare attenzione a questo aspetto significa allinearsi alla teoria FLOW di Csíkszentmihályi. Nel nostro caso, poiché avevamo partecipanti di tutte le età e con corpi molto diversi, era estremamente importante preparare gli ingredienti nel modo più preciso possibile perché il lavoro fosse inclusivo, potenziante e significativo per tutti, perché avesse un senso per tutti e permettesse di sviluppare un'esperienza di flusso.

Ci sono molti giochi ed esercizi teatrali che possono essere utilizzati, ma ciò che è importante è trovare esattamente il modo in cui questi giochi ed esercizi dovrebbero essere svolti dal particolare gruppo con cui ci impegniamo; lo stesso esercizio sarà diverso con un gruppo di adolescenti, un gruppo di giovani adulti, un gruppo di anziani o un gruppo misto di tutte le età (o etnie, generi, classi sociali, ecc.).



Verso una struttura non-gerarchica

Lavorare con un gruppo intergenerazionale è stata una scelta consapevole da parte nostra. Nel 2018-2019, Shoshin Theatre Association è stata capofila di un progetto cofinanziato da Erasmus+ chiamato ATIPIA (Applied Theatre in Practising Integrated Approaches). Il progetto si è concentrato su tecniche e approcci teatrali applicati e partecipativi, con il gruppo target principale costituito dalla generazione over 60 (<https://erasmus-plus.ec.europa.eu/projects/eplus-project-details#project/2018-1-RO01-KA204-049553>). Nell'ambito della formazione, i membri dello staff di progetto e altri volontari delle organizzazioni partecipanti (che di per sé erano già molto eterogenei in termini di età) si sono impegnati in una sessione di lavoro di una settimana a Cluj-Napoca, con un gruppo di persone locali dai 60 anni in su, creando così un gruppo di quasi 30 persone di età compresa tra i 22 e gli 80 anni che lavorano insieme, fianco a fianco, giorno per giorno, verso un obiettivo comune.

L'esperienza è stata estremamente profonda e arricchente non solo per noi come organizzazione, ma (come hanno riferito loro stessi) per tutti i partecipanti. Ogni volta che si riesce a colmare il divario tra i diversi momenti e le differenze di età, creando *uguaglianza* tra i membri di un gruppo, si impara davvero e si risveglia una sensibilità diversa. Questa parola, *sensibilizzare*, è di primaria importanza. Impariamo, comprendiamo e diventiamo capaci di empatia solo quando non è solo il nostro intelletto a conoscere un certo argomento (gli abusi razziali dovrebbero essere fermati, la disuguaglianza di genere è un problema, ecc.), ma lo affrontiamo anche con i nostri sensi, connettendoci così ad esso in modo completo, corporeo, olistico, trasformando il nostro rapporto con l'argomento in una questione personale. È quel-



lo che succede, in fondo, quando andiamo a teatro: siamo sensibilizzati ai temi presentati all'interno dello spettacolo, perché siamo coinvolti esperienzialmente (attraverso l'atto di vedere, di assistere) nei processi. Una differenza importante, tuttavia, sta nel fatto che nel teatro partecipativo questo aumento di sensibilità è forse più intrinseco ed esponenziale nel gruppo partecipante, di quanto non lo sia nel caso delle compagnie professionali che preparano gli spettacoli (naturalmente, questo dipende in gran parte dall'approccio alle prove delle diverse compagnie) e che per le persone coinvolte è tanto un'esperienza individuale, quanto un'esperienza comunitaria, cosa che non sempre accade nel teatro professionale.

Abbiamo deliberatamente ampliato la fascia di età del gruppo. Oltre al fatto che cercavamo da tempo di iniziare a lavorare con le famiglie (anche con bambini piccoli), l'altra ragione che ci ha spinto a farlo è che la comunità di un villaggio si basa spesso su una certa struttura gerarchica tra bambini, adulti e anziani. Il nostro desiderio era quello di costruire un'atmosfera non gerarchica, dove la voce dei bambini potesse essere ascoltata nella loro individualità, esprimendosi. Il fatto che ciò che hanno da dire o da esprimere su una certa esperienza o su un certo argomento abbia la stessa importanza di ciò che hanno da dire i loro omologhi ventenni, i loro genitori o gli anziani li legittima. E stranamente, in modo paradossale, questo risultato si ottiene dando a ogni gruppo partecipante lo stesso livello di legittimità, non abbassando l'autorità di alcuni gruppi (dei genitori, degli anziani), per innalzare quella di un altro. Non si toglie nulla a nessuno, eppure tutti ricevono; questa è la bellezza delle strutture orizzontali, come la descrive splendidamente Mary Overlie.

tato si ottiene dando a ogni gruppo partecipante lo stesso livello di legittimità, non abbassando l'autorità di alcuni gruppi (dei genitori, degli anziani), per innalzare quella di un altro. Non si toglie nulla a nessuno, eppure tutti ricevono; questa è la bellezza delle strutture orizzontali, come la descrive splendidamente Mary Overlie.

Verso la costruzione di uno spettacolo

Nel processo di lavoro con il gruppo di Mera, abbiamo applicato un approccio graduale, nel senso che la costruzione vera e propria dello spettacolo con gli attori-partecipanti è iniziata solo nel periodo finale. Come già detto, il nostro primo compito è stato quello di creare la coesione del gruppo e di prepararlo, senza troppa pressione,

alla costruzione dello spettacolo. Attraverso diversi esercizi, abbiamo lavorato su aspetti come la fiducia, la gioia, l'attenzione all'altro, l'essere nel momento, la reazione, l'espressione corporea, ecc. I risultati di alcuni esercizi sono stati fissati come materiale scenico da utilizzare poi nella costruzione della performance. Allo stesso tempo, abbiamo continuato a raccogliere storie dai partecipanti, ascoltando ciò che avevano da dire. Oltre ai miti, alle leggende e ai fatti storici locali, abbiamo anche chiesto loro di condividere storie personali legate al luogo in cui vivono o al significato che Mera e la comunità hanno per loro. In questo senso, il lavoro si è basato sulla raccolta di storie intrecciate con una graduale "messa a punto" dei partecipanti, per poi, nell'ultima settimana, mettere insieme i tasselli e creare la performance. A quel punto avevamo scelto le storie da utilizzare (passando da quelle locali a quelle personali), avevamo preparato diversi materiali fissi e alcuni esercizi che avevamo fatto e che pensavamo potessero essere utilizzati anche come materiale scenico.

Un aspetto importante da sottolineare è che i partecipanti non lavoravano a partire da un testo fisso (un'opera teatrale, sia essa una commedia o un dramma), ma dalle mitologie e dalla storia locale, dalle loro stesse storie (estremamente importanti) e da elementi nati dal lavoro comune. In questo modo, questo metodo di lavoro si distingue in dal normale "teatro amatoriale", poiché i partecipanti non cercano di interpretare qualcun altro (un personaggio fittizio di un'opera teatrale), ma sono per lo più un misto tra se stessi e un interprete, conferendo un aspetto molto personale al lavoro. Questo naturalmente ci riporta alle parole chiave citate e contestualizzate all'inizio, come cultura locale, attivazione, auto-espressione e partecipazione attiva.

Riflessioni conclusive

Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di collocare la questione della partecipazione e del teatro partecipativo in un contesto sociale e comunitario, spiegando ed esplorando il nostro processo. Abbiamo cercato di dipingere il quadro del teatro partecipativo, così come lo abbiamo praticato e sperimentato. Naturalmente, il teatro partecipativo (o applicato) ha un tipo di approccio molto complesso, con molte ramificazioni e possibilità di azione, e la nostra

esperienza è solo un modo di affrontarlo, ma speriamo che gli aspetti che abbiamo cercato di trattare e spiegare siano di aiuto a coloro che desiderano impegnarsi in pratiche di sviluppo comunitario con l'uso di mezzi teatrali.

Gli scritti degli altri partner di R.I.O.T.E. 3, che si possono trovare nella presente pubblicazione, offrono molti altri aspetti, strategie e domande interessanti su cui riflettere quando si progetta un'esperienza partecipativa in ambiente rurale (e non solo). Nella nostra parte del presente capitolo abbiamo scelto di concentrarci sugli aspetti intergenerazionali e legati all'età, nonché sugli aspetti legati forse alle comunità nel loro complesso, poiché il lavoro discusso in precedenza si è concentrato maggiormente su questo aspetto. Tuttavia, una parte fondamentale del nostro approccio è il contesto spaziale (l'importanza delle azioni specifiche per i siti e gli spazi aperti), che non abbiamo trattato in questo momento, sebbene fosse una parte organica del nostro lavoro. Il motivo è che il capitolo IV della presente pubblicazione tratta più ampiamente questo aspetto.

Shoshin Theatre Association è un'organizzazione basata sui tre pilastri contenuti nel suo nome. Nel buddismo zen questa parola significa "mente del principiante", ed è lo stato d'animo con cui vogliamo affrontare tutti i nostri ostacoli. Il teatro è la forma e la disciplina con cui abbiamo scelto di declinare il nostro lavoro e il nostro studio. Abbandonando il pensiero che il teatro significhi pura rappresentazione, vogliamo esaminare i modi in cui può avere un impatto concreto sulla qualità della vita. Infine, il terzo pilastro, l'associazione, la nozione e l'atto di associarsi, di progredire verso l'unità.

Csongor Köllő è attore, regista, formatore teatrale e co-fondatore e co-direttore dell'Associazione teatrale Shoshin.

IL TEATRO COME STRUMENTO PER IL DIALOGO INTERCULTURALE 2

KUD LJUD / CIE UNE IDÉE DANS L'AIR



ESPERIENZE IN SLOVENIA

di Vida Cerkvėnik Bren and Grega Mocivnik (Kud Ljud)

INTRODUZIONE

di Vida Cerkvėnik Bren (Kud Ljud)

Nel capitolo che segue il lettore troverà esperienze personali, metodi di lavoro e riflessioni sul teatro come strumento di dialogo interculturale scritti da diversi autori: artisti, attori, registi, pedagoghi, pensatori creativi e operatori teatrali da Slovenia, Francia e Regno Unito (attivi nelle associazioni artistico-culturali Une Idée e KUD Ljud, tra le altre).

Il teatro è sempre stato indissolubilmente legato al suo pubblico, radicato nel tempo e nello spazio, ciò che accade a/nel pubblico spazio, che si svolge all'interno di una comunità di riferimento (unificandola). Dall'antica Grecia alle rappresentazioni sacre medievali, dall'epoca elisabettiana in avanti, il teatro è stato un luogo in cui le idee venivano formulate e discusse tra diverse classi sociali. Inoltre, secondo la maggior parte delle teorie, le sue origini si trovano nei rituali che venivano eseguiti per ricollegare e riconfermare le strutture sociali, i valori e le identità comuni.

All'inizio del XIX secolo un ricercatore (riformatore) teatrale svizzero, Adolphe Appia, così come altri teatrologi del suo tempo, cercò di ristabilire il teatro come "atto sociale in cui il teatro è un'attività che si svolge in un contesto di vita e a cui tutti contribuisco-



no", auspicando che i teatri divenissero "le cattedrali del futuro". Appia, che era principalmente uno scenografo e un disegnatore di luci, era un grande oppositore della separazione spaziale, non solo all'interno del pubblico, ma anche tra pubblico e attore (palco e platea). Secondo lui la fossa dell'orchestra dovrebbe scomparire e il palcoscenico, insieme alla platea, dovrebbe essere un tutt'uno. Anche l'arco di prosenio (quel gigantesco buco della serratura) dovrebbe scomparire e consentire la piena interazione tra il pubblico e l'attore, e tra gli stessi spettatori. *"Il teatro non dovrebbe separare o creare relazioni interpersonali gerarchiche; dovrebbe unire"*

Che valore ha oggi il "teatro come collante sociale"? Dove si colloca, dove risiede il suo potenziale (al fine di creare unità e coesione sociale, di agire come strumento di dialogo interculturale)?

L'idea dei nostri scritti non è quella di cercare risposte definitive scolpite nella pietra o di affermare come le cose siano o debbano essere fatte, ma di condividere esempi di buone e cattive pratiche, di notare cosa di prendere nota di ciò che abbiamo imparato, riflettere sui nostri metodi, sollevare nuove domande e ispirare ulteriori riflessioni e atti creativi.

Nelle pagine seguenti potrete leggere i nostri progetti artistici (*The Invasion, The Streetwalker - ready made open air gallery, Table Theatre, Sur la place de Villars, Emmaüs et autres lieux, Des enfants et des corps en mouvement, ecc.*) e del nostro lavoro pedagogico; degli approcci che abbiamo sviluppato e delle battaglie che abbiamo combattuto negli ultimi decenni, utilizzando i mezzi teatrali per costruire ponti tra gruppi sociali diversi, posizioni politiche polarizzate, punti di vista e sistemi di credenze opposti, nonché tra il passato e il futuro dei luoghi di cui ci siamo occupati. A prescindere dalla diversità delle nostre pratiche, tutti noi abbiamo fatto teatro in dialogo con l'ambiente

circostante. Come antropologi dilettanti, archeologi culturali, detective, donne delle pulizie che soffiano via la polvere, abbiamo scavato più a fondo per scoprire i luoghi dimenticati e far risplendere vecchie storie. Oppure abbiamo creato nuove storie da zero in interazione con il nostro pubblico, "dal vivo", in tempo reale. O entrambe le cose contemporaneamente. Nelle nostre pratiche, a volte il teatro rifletteva direttamente i problemi di conflitto/segregazione delle comunità in cui lavoravamo. Mettendo in scena materiale documentario rielaborato, abbiamo avuto accesso ad argomenti tabù e creato spazio per un dialogo in un ambiente meno carico di emozioni. Elevati al livello di fiction, questi argomenti sono diventati più facili da digerire e da discutere tra i membri della comunità, anche con punti di vista opposti. In altri casi, i contenuti dei nostri interventi teatrali non erano affatto legati a "temi scottanti".

La sola partecipazione a un "gioco"/evento teatrale comune ha unito persone di diverse provenienze e le ha aiutate a connettersi a un livello umano più profondo. A volte il dialogo iniziava prima e il teatro lo seguiva, con creazioni basate sugli incontri e sulle scoperte precedenti. Altre volte ancora, il dialogo è avvenuto proprio nel mezzo dell'evento teatrale, come nel caso delle performance interattive (di cui le parti più interessanti erano le reazioni del pubblico). Oppure, come nel caso del Table Theatre, il teatro è stato preceduto da un dibattito moderato: una scena teatrale che aveva lo scopo di "rompere il ghiaccio" e aprire i partecipanti a una discussione coinvolgente.

Tuttavia, abbiamo riscontrato 4 cose in comune a tutte le nostre esperienze lavorative, altrimenti piuttosto diverse:

- 1 Facciamo teatro in spazi non teatrali;
- 2 Il teatro che facciamo valorizza il processo, non è orientato al risultato (il teatro come strumento di dialogo interculturale è un costante "lavoro in corso");
- 3 Gli spettatori costituiscono parte attiva, non passiva (in tutte le fasi del processo artistico il "pubblico" è invitato a co-creare, o è concepito come elemento fondamentale);
- 4 Il teatro che facciamo è in bilico tra arte e vita quotidiana: o prende la vita di tutti i giorni e la trasforma in qualcosa di diverso oppure porta il diverso e lo colloca nel cuore della vita quotidiana;

È ovvio che il teatro che si svolge in spazi non teatrali (per strada, nei bar, in casa, sui mezzi di trasporto pubblico, nei centri commerciali, nelle scuole, ecc. rende possibile il coinvolgimento di un ampio pubblico. Al contrario il "teatro classico", così come altre istituzioni culturali, attrae di solito un pubblico simile in termini di status sociale, età, lingua, religione, colore della pelle. Riteniamo che i punti 2., 3. e 4. dell'elenco sopra riportato approfondiscano il potenziale del teatro come strumento di coesione sociale; il teatro fatto con il desiderio di coltivare l'ascolto, favorire l'onestà e accogliere il dubbio. Il teatro, con la capacità di alimentare i valori democratici e la cittadinanza attiva, di ispirare il dialogo e l'espressione libera e aperta. Sulla base della nostra esperienza, possiamo sostenere che un processo artistico e sociale a lungo termine, che combini i mezzi teatrali con le pratiche interdisciplinari di altre arti, col lavoro sociale e l'applicazione di principi di antropologia e pedagogia, possa riconnettere una comunità eterogenea in cui i membri sono divisi dal colore della pelle, dalla religione, dallo status sociale o economico e aprire uno spazio in cui una comunità possa definire la propria identità comune in un contesto interculturale.

LE MIE ATTIVITÀ E I MIE SCAMBI TEATRALI INTERCULTURALI **di Grega Močivnik (Kud Ljud)**

Apprendimenti, valori ed esperienze nella cultura Ljud

In qualità di regista teatrale, formatore e mentore, Iwan Brioc afferma, citando il filosofo sloveno Slavoj Žižek, che la filosofia non consiste nel risolvere i problemi, ma nel riformularli. Allo stesso modo il teatro interattivo e partecipativo è più efficace per riformulare i problemi e stimolare all'azione all'interno di nuove cornici. Parte dell'etica del gruppo Ljud consiste nel porre la qualità dell'esperienza prima del guadagno monetario, la comunità prima dell'individuo, la bellezza e la verità prima di tutto. C'è molto da imparare perchè una visione del mondo come questa si concretizzi.

Acquisire diverse tecniche (Butoh, tecniche di teatro fisico, meditazione, yoga) e, a un altro livello più inconscio, imparare a conoscere il mondo, confrontarsi con culture diverse, ha ampliato gli orizzonti del gruppo in modi difficili da descrivere e allo stesso tempo, arricchire il



mio personale processo di apprendimento mi ha permesso di acquisire nuovi stimoli. Le performance di Ljud e gli interventi teatrali nello spazio pubblico (secondo le nostre esperienze) spesso funzionano come una "cartina di tornasole" sul livello di riconoscimento della diversità, degli stereotipi, dell'inclusione e apertura della cultura e della società. Attraverso le nostre attività nello spazio pubblico stiamo aprendo uno spazio per inquadrare e riformulare punti di vista, formare e riformare opinioni, presupposti, valori e credenze; si alzano e si abbassano le maschere. si verifica. Nel clima attuale, sembra particolarmente importante cercare opportunità per abbracciare il dialogo e lo scambio interculturale, esplorare il rapporto tra l'universale / generalmente umano e lo specifico / culturale, e rappresentare voci inascoltate e una varietà di esperienze e prospettive globali, sul palcoscenico, sia in patria che all'estero. Credo che il teatro non sia una cura per tutti i mali e una risposta a tutte le domande, si deve riconoscere che il suo campo d'azione può essere limitato. Spesso si sottolinea, giustamente, che *"il dialogo con chi rifiuta il dialogo è impossibile"*.

è impossibile, anche se ciò non esime le società aperte e democratiche dall'obbligo di offrire costantemente opportunità di dialogo.

Dall'altra parte c'è però il dialogo con coloro che sono pronti a partecipare ma non condividono - o non condividono pienamente - la "nostra" società, i "nostri" valori. Questo può essere il punto di partenza di un processo di interazione più lungo.

Obiettivi dei laboratori teatrali e delle performance teatrali interattive in diversi contesti, paesi al di fuori della Slovenia, culture diverse:

- sollevare dibattiti e confronti sul tema trattato;
- introdurre metodi di lavoro, frutto di esperienze diverse;
- condividere pratiche e conoscenze organizzazioni di altri Paesi europei;
- creare un'atmosfera di comprensione reciproca tra persone di culture diverse;
- sviluppare attività innovative a livello locale;
- educare le persone a comprendere gli altri;
- affrontare gli incontri culturali e considerare tutti gli aspetti dell'identità personale;
- coinvolgere i partecipanti, gli spettatori e i passanti nel processo di apprendimento non formale e di educazione tra pari, coinvolgendo partecipanti di diversi Paesi che lavorano con i giovani.

Cercherò di descrivere i progetti e le performance di Ljud in produzione, le esperienze personali e i tentativi (non) riusciti di valorizzare la cultura dei giovani, di avvicinare i performer al pubblico, di avvicinare le persone e di dare un significato diverso all'uso dello spazio pubblico con l'obiettivo di restituirlo alla comunità.

THE INVASION – L'INVASIONE

(presentata per la prima volta nel 2008) performance fisica interattiva nello spazio pubblico in cui ogni performer ha il proprio personaggio alieno stilizzato (non umano) che comunica con le persone in modo non verbale, utilizzando suoni universali e movimenti corporei stilizzati, simili a quelli di un personaggio.

Trama e storia

Una spedizione interplanetaria di immigrati dallo spazio è atterrata sul nostro pianeta. I membri della spedizione appartengono a diverse specie aliene, ma per reazione all'atmosfera terrestre hanno acquisito un colore protettivo: sono rosa (per evitare che la gente li prenda troppo seriamente).

Uno degli obiettivi della performance è stabilire un dialogo "interplanetario". Mettere il pubblico e i passanti di fronte a sorprendenti creature dello spazio, dando loro l'opportunità di osservare e reagire al modo insolito di comportarsi, nello spazio pubblico; dare al pubblico la possibilità di ripensare i propri comportamenti e di riconnettere le persone portando loro l'evento sociale/rituale del teatro.

Dal 2008, più di 120 spettacoli/eventi sociali/rituali sono stati realizzati in più di 90 festival in 30 paesi diversi: Austria, Corea del Sud, Bielorussia, Russia, Inghilterra, Australia, Finlandia, Italia, Germania, Portogallo, Spagna, Bosnia-Erzegovina, Croazia, Serbia, Ungheria, Romania, Svezia, Norvegia, Paesi Bassi, Belgio, Repubblica Ceca, Polonia, Israele, Irlanda, Scozia, Francia e Slovenia. Per me (interprete della performance Invasion) il messaggio principale della performance è mettere insieme la ricchezza dei diversi incontri, con la varietà dei diversi personaggi; ci rivolgiamo al pubblico senza pregiudizi, esaminando e mettendo in discussione i confini di ogni individuo che si imbatte negli alieni. Nel nostro viaggio alieno, tuttora in corso, vorrei sottolineare alcune situazioni (scene) che ricordo e che mi hanno fatto pensare alle diverse prospettive, alle storie personali, alle diverse città, culture, nazioni e a come un dialogo teatrale possa a volte (per pochi minuti o per un'ora) avvicinare persone con diverse esperienze e far incontrare persone con punti di vista personali diversi.

Capodistria, Slovenia (2008): quando la scena finale ("il furto dell'auto") è avvenuta di fronte al mercato, una guardia ha tirato fuori la pistola e mi ha minacciato seriamente (il mio personaggio alieno) con la pistola. (Alla fine, è finita bene);

Zagabria, Croazia (2009): dialogo con un senzatetto su una panchina, birra in mano, applausi, dialogo con contatto visivo, tutto ok, tutto bene. Mi parlava in croato, lo straniero rispondeva nella sua lingua straniera; ci siamo capiti perfettamente;

Brest, Bielorussia (2010): all'inizio della prova pubblica nella piazza principale. Arrivata la polizia, ha terminato le prove e ci ha ordinato di tornare in albergo;

Cracovia, Polonia (2012): un gruppo di alieni rosa che cantano una ninna nanna a un senzatetto che stava sonnecchiante alla fontana. Circa 100 persone osservano la scena;

Szeged, Ungheria (2009): un viaggio con un autobus pubblico attraverso Szeged; una guardia di sicurezza che insegue due alieni; persone che chiamano la polizia alla periferia della città, due agenti di polizia che arrivano, ridendo, scattano una foto a delle creature rosa;

Acco, Israele (2010): arrivo nel quartiere palestinese, ricevo un regalo da una bambina - un piccolo braccialetto. Al momento di andarsene, siamo stati attaccati da un gruppo di giovani che volevano colpire gli alieni con delle uova;

Bihač, Bosnia-Erzegovina (2011): rilasciare un'intervista per la televisione locale e comunicare con l'uomo delle caverne locale; dialogo teatrale di 1 minuto sul palco della piazza principale;

Perm, Russia (2014): danza nella fontana con una donna;

Arkhangelsk, Russia (2013): polizia che arriva davanti al teatro (poco prima dell'inizio della performance) con i cani dicendo che la performance è troppo impegnativa per lo spazio pubblico e per il comune. Il direttore del festival convince la polizia e si schiera a nostro favore. Lo spettacolo non è stato cancellato; fuori c'era un pubblico enorme che aspettava di incontrare e poter interagire con gli alieni;



Haderslev, Norvegia (2016): nella piazza principale, un'assistente viene con un gruppo di bambini in età prescolare, li conduce e li fa interagire con gli alieni; li guidava e li faceva passare insieme sotto una corda; quando ha visto l'alieno rosa ha deciso di fidarsi di lui e di affidargli un gruppo di bambini in età prescolare e di dargli (a me) il comando. L'alieno è diventato per un attimo un caregiver.

CITY METAMORPHOSIS - METAMORFOSI DELLA CITTÀ

È un progetto iniziato nel 2018, in cui i performer (con l'aiuto di strumenti digitali) si propongono di giocare artisticamente con il "qui e ora!" dello spazio urbano, i suoi mezzi sono immagini visive efficaci, ritmi accentuati, scene corali e surreali, umorismo inaspettato. L'attore principale di questa nuova forma è lo spazio urbano stesso. Ecco alcuni punti salienti dei nostri incontri negli spazi urbani con situazioni e persone diverse:

Gadna, Szikso, ghetto Numbered Street a Miškolc (Ungheria): Bambini rom che si divertono, non sanno cosa stessimo facendo nè chi fossimo; i performer hanno proposto di versare delicatamente l'acqua: i bambini hanno iniziato ad "annaffiarci" pesantemente dalla bottiglia. Era il loro modo di essere giocosi e di mostrare affetto. Per loro era la prima volta che sperimentavano un intervento teatrale di questo tipo (forse qualsiasi tipo di teatro) e la prima volta per me (e per il gruppo di lavoro) che mettevamo in scena l'evento teatrale in un luogo così degradato e povero e senza accesso (nel mondo esterno e per un cittadino medio di tutti i giorni) ai beni culturali. L'intervento si è sviluppato nel parco giochi dove abbiamo espresso affetto l'uno all'altro senza alcuna restrizione nel modo più sincero.

I LABORATORI TEATRALI DI LJUD

Portiamo avanti in maniera continuativa (almeno dal 2008) l'organizzazione e il tutoraggio durante laboratori di teatro fisico interattivo (col supporto del Comune di Lubiana), per operatori teatrali, studenti e appassionati di teatro, indipendentemente dalle loro condizioni culturali ed economiche, etniche, di età, di sesso. Abbiamo creato il laboratorio di Ljud come un ambiente sicuro per l'espressione teatrale creativa, dove sviluppare nuove idee te-

atrali, scambiare conoscenze con colleghi delle arti contemporanee, sperimentando nuove idee per interventi teatrali nello spazio pubblico.

Riteniamo che (attraverso i laboratori teatrali e di tutoraggio) siamo riusciti a stabilire un livello più alto di educazione teatrale non formale e gratuita e di consulenza a persone con minori opportunità (laboratori di tutoraggio in piccoli villaggi fuori Lubiana e in quartieri rurali di Ljubljana) dove le persone hanno meno opportunità di entrare quotidianamente in contatto con l'offerta culturale).

Abbiamo notato (attraverso il coinvolgimento del pubblico in una serie di prove e giochi teatrali) che i partecipanti acquisivano livelli più elevati di fiducia in se stessi, sviluppando atteggiamenti più sani nei confronti del proprio corpo, esprimendo le loro idee e il loro pensiero critico più regolarmente. Alcuni dei partecipanti sono stati incoraggiati a continuare e sviluppare la loro formazione teatrale e sono ora operatori teatrali e culturali di grande successo. Abbiamo diffuso le nostre buone prassi, i metodi e gli apprendimenti teatrali attraverso laboratori teatrali di mentoring anche al di fuori della Slovenia: Bielorussia, Russia, Israele, Danimarca, Corea del Sud, Italia, Polonia, Germania, Austria, Iran, Serbia, Ungheria, Romania, Belgio e Paesi Bassi.

CAPTAIN DADA'S PIRATE THEATRE - il Teatro Pirata di Capitan Dada (2015).

Spettacolo teatrale interattivo per bambini che abbiamo rappresentato soprattutto in Slovenia. Poche volte è successo che ci siamo esibiti anche fuori dalla Slovenia. Una performance basata sull'interazione fisica non verbale, ma che comprende anche brevi scene verbali in cui un personaggio fa delle domande e i bambini (pubblico) danno risposte ed esprimono la loro opinione.

DARTINGTON DAY, DARTINGTON, INGHILTERRA

Un gruppo di giovani pirati inglesi grida le risposte alla domanda "Cosa fanno i pirati?" nel loro dialetto inglese, che è un dialetto locale, che non è comprensibile per il pirata sloveno. C'è stato un momento di piccolo imbarazzo, ma il gioco è continuato e, quando la rappre-

sentazione si è spostata dall'interno verso lo spazio esterno (dove si cercava il tesoro), tutti si sono uniti al gioco della creazione della scena finale (fare un grande cerchio, creare l'isola del tesoro, trovare e condividere il tesoro).

BAKKEET CAFFÈ, BERLINO, GERMANIA

Spettacolo di domenica mattina in un caffè berlinese per 10 persone, per lo più bambini. Alla mia prima domanda "auf Deutsch", tutto era in silenzio, nessuna risposta. Un monologo scorreva nella testa dell'esecutore (io) e diceva: "Il mio tedesco è davvero così pessimo?". Alla fine dello spettacolo, un giovane padre è venuto da me e mi ha detto che gli era piaciuto molto e che i bambini in Germania non sono abituati a spettacoli interattivi di questo tipo: "sono abituati (su ordine dei genitori), quando vengono allo spettacolo, a sedersi, osservare e stare in silenzio".

Consiglio d'Europa. (2008). *Libro bianco sul dialogo interculturale. Vivere insieme da pari a pari nella dignità*. Recuperato da http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_en.pdf

TABLE THEATRE - TEATRO DA TAVOLA di Vida Cerkenik Bren (Kud Ljud)

"Mi sono sforzata di non ridere delle azioni umane, di non piangere non di piangere su di esse, non di odiarle, ma di comprenderle".

Baruch Spinoza, *Tractatus Politicus*, 1679

"Siamo effettivamente tutti bloccati qui per un po', quindi facciamo almeno in modo di capire perché siamo così facilmente divisi in gruppi ostili, ognuno dei quali è sicuro della propria rettitudine".

Jonathan Haidt, *La mente giusta*, 2012

Il teatro da tavolo è una forma teatrale ancora agli albori, sviluppata da Kud Ljud in dialogo con i suoi fondatori Harry Fuhrmann e la drammaturga Christiane Wiegand. Si tratta di un nuovo modello di teatro documentario impegnato che combina la ricerca antropologica e la creazione artistica che, come suggerisce il nome, si svolge attorno a un tavolo in dialogo con il pubblico. Il regista, il drammaturgo o un'intera squadra di creatori attori, realizzano interviste in una specifica regione su un argomento prescelto. Queste interviste servono come base per un pezzo teatrale di 10-15 minuti, di solito un dialogo che può essere recitato intorno a un tavolo in una residenza privata, in un bar, in una biblioteca, in un parco, in un pub o anche in un teatro. La scena viene normalmente rappresentata di fronte a un pubblico da uno a dieci spettatori (eventualmente anche un gruppo più numeroso).

I personaggi sostengono punti di vista diametralmente opposti, sono rappresentanti di diverse generazioni, sostenitori di partiti politici diversi, con identità culturali diverse, ecc. Ogni rappresentazione è seguita da una discussione moderata con discrezione, se necessario, dal regista, dal drammaturgo o da un altro membro del team creativo. La scena rappresentata funge da catalizzatore e fornisce una base per il dibattito, "rompe il ghiaccio" coinvolgendo emotivamente gli spettatori/partecipanti e, allo stesso tempo consente loro di entrare nella discussione per procura di personaggi fittizi. Poiché non sono tenuti a rivelare immediatamente le loro opinioni personali, è più facile per i partecipanti superare i potenziali conflitti tra di loro. Il teatro da tavolo permette di vedere i problemi della società in un orizzonte temporale più ampio, riducendo così la loro carica emotiva e facilitando una comprensione più profonda.

Stiamo sviluppando il teatro da tavolo per essere in grado di comprendere meglio le "diverse facce della stessa storia", per alimentare una cultura dell'ascolto, dell'apertura e dell'empatia

STIAMO SVILUPPANDO
IL TEATRO DA TAVOLO
PER ESSERE IN GRADO DI
COMPNDERE MEGLIO LE
"DIVERSE FACCE DELLA
STESSA STORIA", PER
ALIMENTARE UNA CULTURA
DELL'ASCOLTO, DELL'APERTURA
E DELL'EMPATIA CHE PREVALGA
SUL DESIDERIO DI "AVERE
RAGIONE A TUTTI I COSTI".



che prevalga sul desiderio di "avere ragione a tutti i costi". Questo metodo ci consente di affrontare le questioni controverse in un ambiente neutrale, in uno spazio di dialogo neutralizzato; in uno spazio tra realtà e finzione dove l'arte può alleviare, in modo giocoso, e mettere in discussione opinioni radicate. Gli attori (marionette/danzatori) e il pubblico siedono intorno allo stesso tavolo, creando un'atmosfera informale e rilassata che favorisce la comunicazione. La scena rappresentata è concepita come un dialogo tra i due attori che degenera in un conflitto che gli interpreti (attori/burattini) risolvono con l'aiuto del pubblico. La virtù principale del teatro da tavolo consiste nel creare una cornice artistica e un ambiente sicuro che permetta uno scambio genuino (di opinioni, storie personali ed emozioni) tra gli "spettatori attivi". Inoltre, le discussioni fanno emergere nuove storie che possono essere utilizzate dal team creativo come base per nuove scene. La rappresentazione di queste scene genera materiale per ulteriori scritture e creazioni, ed è così che il teatro da tavolo si evolve. Un processo artistico ciclico che è anche uno strumento di ricerca socialmente impegnata (e viceversa) dà origine a pezzi teatrali sempre nuovi che, a un certo punto, possono anche riunirsi per formare un tutt'uno (produzione ambientale o scenica). I cicli di raccolta di materiale, trasformazione artistica, performance e discussioni di solito culminano in una produzione finale che è una serie di scene di vario stile e genere legate da due elementi comuni: un tema comune e il tavolo come luogo. Gli spettacoli finali sono più impegnativi in termini di produzione e possono durare dalle 2 alle 3 ore. Gli spettatori si spostano da una scena all'altra (cioè da un tavolo all'altro) mentre gli attori continuano a ripetere le scene, consentendo a ogni membro del pubblico di vedere tutte le scene. Se lo si ritiene più opportuno, tutte le scene possono anche essere rappresentate una dopo l'altra allo stesso tavolo, per poi essere seguite da una discussione comune. Durante la rappresentazione, i visitatori iniziano come osservatori/voyeur passivi e gradualmente diventano interlocutori, fino a diventare co-creatori di una performance eterogenea a metà strada tra il teatro e l'arte.

Vida Cerkvėnik Bren è regista teatrale, direttrice artistica e cofondatrice del gruppo Ljud.

Grega Močivnik è un attore, performer, produttore e attuale rappresentante legale del gruppo Ljud.

Il gruppo Ljud è stato fondato nel 2007 e da allora crediamo nel teatro come fenomeno "vivo", che deve essere in contatto diretto con il pubblico e con i tempi attuali. Giocare con la "quarta parete" tra l'attore e il pubblico è vitale per il gruppo, al fine di stabilire la performance teatrale come un gioco, un rituale e un evento sociale.

ESPERIENZE IN FRANCIA

(Cie Une idée dans l'air)

TEATRO CON FREINET, BURATTINI E YOGA

di Marc Petazzoni (Cie Une idée dans l'air)

Nel corso degli anni, l'esperienza teatrale e l'esperienza della pedagogia Freinet sono diventate inscindibili nelle azioni che ho portato avanti. All'interno dell'ICEM, l'associazione che diffonde la pedagogia Freinet in Francia, è stato creato un "settore Corpo" durante il congresso dell'agosto 2021. Questo atto segna indubbiamente un rinnovato interesse per il corpo di ogni bambino - e di ogni adulto - come luogo di gioco e di espressione. La pedagogia Freinet, ancora molto attiva in Francia, in Europa e nel mondo, si basa su diversi principi, tra i quali: un "metodo naturale" che sostiene e che lascia che l'allievo - bambino o adulto - utilizzi il più possibile le proprie risorse interiori, sperimentando e dando libero sfogo alle emozioni e spazio all'errore, stimolando la cooperazione a tutti i livelli e l'uso di un metodo di apprendimento democratico, sotto forma di consigli scolastici partecipativi, che includono i bambini.

Quando si combinano la pedagogia Freinet e il teatro, sono i giochi e gli impulsi spontanei dei bambini a guidare il lavoro. Da questi momenti emergono proposte, desideri che vengono riesplorati attraverso atti creativi. L'adulto offre, all'interno e all'e-



sterno della scuola, un ambiente ricco: spazio naturale, letteratura per l'infanzia, materiali e attrezzature varie (carta, cartone, matite, colori, spago, stoffa, colla, ecc.). Un'asta di legno, un foglio di carta colorata, un proiettore e un foglio bianco per trasformare un angolo dell'aula in un teatro delle ombre. Il dipinto di un bambino viene rivisitato e reinterpretato in una danza collettiva. Una grande tovaglia di carta bianca viene strappata in marionette, ognuna delle quali racconta la propria storia visiva e verbale. Le sagome dei bambini, disegnate su un grande cartoncino, dipinte con acrilico, ritagliate e dotate di maniglie, permettono al bambino, dai tre anni in su, di dare vita e linguaggio a un personaggio al di fuori di sé. In ognuna di queste espressioni, l'intervento dell'adulto è ridotto al minimo. Sappiamo tutti che basta un pezzo di legno o un mucchio di terra perché un bambino crei un mondo immaginario, alimentato da una profondità naturale, ma anche dalla sua cultura familiare, a sua volta intessuta di origini etniche, religiose, sociali e linguistiche. Gli interventi individuali si intrecciano in modo che emerga una cultura comune, una creazione collettiva. La pedagogia Freinet e i metodi teatrali "liberi" contribuiscono alla libertà di essere e di incontrare alla libertà di essere e di incontrare l'Altro.

Il percorso artistico dell'adulto ha molte somiglianze con lo sviluppo del bambino: la stessa fonte di ispirazione, di creatività, l'importante impatto dell'esperienza emotiva e, soprattutto, il rapporto con il gioco. Il gioco è lavoro e il lavoro è gioco per l'attore adulto come per il bambino.

Il percorso personale è fatto di incontri, di imprevisti e di ricerca profonda all'interno di ogni persona. Personaggi, clown, burattini, ma anche la passione per le parole, le loro origini, i loro usi hanno plasmato il mio percorso. Una nonna italiana, la cui lingua ho usato fin dall'infanzia, ha ispirato un burattino, il nonno italiano ha sospirato il romanticismo, un bisnonno ha attraversato l'Europa dalla Romania a Parigi, passando

per l'Ungheria, la cui lingua - dopo uno studio a volte approfondito, a volte superficiale del latino, del greco, del sanscrito e dell'hindi - mi chiama oggi.

Dallo strip-tease di un clown, davanti a un pubblico ungherese composto da bambini e adulti, a uno spettacolo di marionette durante una traversata dell'Europa da Reims a Odessa, l'espressione orale è minimalista o addirittura inesistente. Sarà possibile conoscere questa lingua abbastanza bene da far sì che il mio burattino racconti una storia italiana comprensibile ai bambini ungheresi? Questa è la sfida dei prossimi mesi.

Lo yoga, anche se a volte mi gioca brutti scherzi, è parte integrante della mia vita da diversi decenni, sia per allentare le tensioni nelle mie attività, sia per mantenere la scioltezza e le capacità corporee, o per proporre ai bambini un modo di vivere il loro corpo. Il teatro è fatto col corpo degli attori e lo yoga avanza proposte al corpo di ciascuno. Sessioni in un museo del bestiame in Romania, saluti al sole collettivi in Italia, un progetto di formazione in Germania. Linguaggi, pratiche corporee, abitudini si incrociano e si mescolano. Lo yoga osserva il respiro, a volte ci lavora sopra. Respiriamo allo stesso modo a seconda della lingua che parliamo? Ogni persona si rivela con il suo corpo, la sua voce, il suo respiro, tutti indistinguibili, intimità con cui il teatro, lo yoga e la pedagogia giocano costantemente. L'altro allora appare.

TEATRO INVISIBILE

Lo scopo di *Une idée dans l'air* è quello di permettere a chiunque di esprimersi liberamente all'interno del collettivo. È per questo che dal 2014 al 2018 la compagnia ha lavorato alle commemorazioni della Grande Guerra del 1914-18 attorno a due idee:

- In quasi 25 comuni del Pays d'Apt Luberon, abbiamo invitato i bambini dai 10 ai 12 anni a portare con sé un soldato, a portare sul suo monumento di guerra un garofano rosso che porta il suo nome;
- Ad Apt, abbiamo coadiuvato le vedove di guerra per guidare una marcia di circa cinquanta donne vestite di nero l'11 novembre 2018.

Gesti semplici che si inscrivono nella durata di una guerra mondiale di oltre 4 anni. Un tempo lungo, scandito dai garofani indossati dai bambini.

Con una classe scolastica siamo andati a Verdun. Era primavera, c'era erba verde con fiori gialli di tarassaco. I bambini correvano lungo i pendii dalle buche e cadevano come morti per un fermo immagine nel film che stavamo girando (<https://vimeo.com/user9562720>).

Il nostro obiettivo era quello di investire spazi improbabili, in questo caso lo spazio-tempo delle commemorazioni presso i monumenti ai caduti, coinvolgendo la popolazione e creando nuovi rituali, come indossare un garofano rosso e prendersi cura del garofano rosso e del nome ad esso associato. Gesti invisibili che sono tuttavia condivisi dall'atto di appropriazione di ogni persona. Le "Solitudini" propongono anch'esse di occupare spazi rurali e urbani e di stabilire corrispondenze con il tutto e il nulla. Questo è ciò che ho attuato negli scambi di R.I.O.T.E. 3 in Ungheria, Romania e Italia. Le "Solitudini" sono un invito a lasciare una traccia del proprio corpo su un muro, il contorno della silhouette disegnato con il gesso e dipinto con pittura a gesso. Una traccia effimera e fragile che svanisce con la pioggia o il vento. Al JST di Gagyapàti (Ungheria) ogni partner ha posto la propria "Solitudine" sull'erba e sugli spazi delle capanne e di tutte le verande. Abbiamo anche incontrato la comunità rom grazie ad una giovane madre e ad un bambino sotto una pensilina arrugginita. Due "solitudini" da una trascurata fine del mondo. A Méra, in Romania, una "solitudine" del nostro ospite è stata appesa al muro del Museo dei Bufali come una bandiera rossa: la modella era un' infermiera della croce rossa, con l'estensione animale di due grandi corna. E il giorno prima, durante un workshop, siamo stati invitati a collocare una solitudine collettiva del bufalo che avevamo cercato in noi sul pavimento del museo.

A Pontelagoscuro (Italia) - il sobborgo di Ferrara dove ha sede il Teatro Nucleo - le "solitudini" sono state collocate lungo un muro privato (con un'estensione animale di due corna). Sono durate un pomeriggio, per poi essere cancellate il giorno successivo nell'incomprensione di un'espressione troppo libera per una periferia che ha già un teatro tutto dipinto di murali e che porta il nome di Julio Cortázar. 'Solitudini' che si sentono bene ad essere abbattute ma che sono anche inquietanti, segnando la loro presenza di invisibilità di fronte alla società ordinata che ci piace costruire. A Villars, in Place de la Fontaine, dove si raccontano storie, si immaginano corrispondenze - lettere, affinità - in modo tale che le persone si trovino a vivere un dialogo. Un dialogo attorno a un grande tavolo comune dove gli abitanti e i vicini posso-

no incontrarsi con chi viene da altrove e dal territorio circostante. Si parte dalla terra, dalla sua cultura, con Cerere, dea dell'agricoltura, della fertilità e del raccolto, per raccogliere storie dalla Provenza, una terra attraversata da Annibale, occupata dai romani, toccata e connessa al mare grazie a Marsiglia, dalle origini fenicie. Villars, un territorio che sale dai 247 m a 1184 m di altitudine.

le signore della panchina

Villars

un giovedì a fine giornata

la macellaia passava
là dove c'è la casa inglese
davanti a Madame Jean
una volta c'era una macelleria
le persiane verdi erano un hotel
c'erano cinesi che lavoravano alle ocre
in questa casa c'era un sarto
a casa di mio nonno
c'erano scambi
nella mia cantina c'era una calzolaia
c'era una fabbrica di piastrelle
sotto Molinas
c'erano ceramiche
e dove ora c'è il municipio c'era un frantoio
Ho vissuto a Grands Cléments
poi a Fumerasse
ora viviamo
lì con nostro figlio
...
giocavamo a bocce
sul marciapiede
c'erano strisce di piccoli
ciottoli
e quelli erano i marciapiedi
...

les dames du banc

Villars

un jeudi de fin de journée

la bouchère elle passait
là où il y a la maison des anglais
avant madame Jean
il y avait une boucherie
les volets verts c'était un hôtel
il y avait des chinois qui travaillaient aux ocre
dans cette maison c'était un tailleur
chez mon grand-père
il y avait un métier
dans ma cave c'était un cordonnier
là c'était une usine de carrelage
en dessous Molinas
il y avait des céramiques
à la mairie c'était un moulin à huile
j'ai habité aux Grands Cléments
puis à la Fumerasse
maintenant on est logé
là chez notre fils
...
avant on jouait aux boules
sur le dallage
avant il y avait des bandes de petits
cailloux
c'étaient les trottoirs
...

la soupe au pistou, les pieds paquets
sono di pancia d'agnello
le pance devono essere pulite
Li faccio da anni
hol'impressione di essere con mia madre
quando li mangio
Non mi piacciono le allodole

la soupe au pistou les pieds paquets
c'est du ventre d'agneau
il faut nettoyer les ventres
je les ai faits pendant des années
j'ai l'impression d'être avec ma mère
quand je les mange
je n'aime pas les alouette

PREPARAZIONE PER UN PROGETTO LOCALE

A LUNGO TERMINE

di Helen Aldrich

Cosa succede ai teatranti quando la vita rallenta? Quando rimaniamo vicino a casa? Quando impariamo a conoscere i nostri vicini? Quando lavoriamo con ciò che è a portata di mano? Che tipo di progetto, che tipo di teatro scaturiscono da queste condizioni?

Ascolto:

Innanzitutto, se fate un piano, preparatevi a buttarlo via e a farne uno nuovo. Quando abbiamo iniziato il nostro progetto teatrale a Villars, nel Luberon, avevamo un progetto pianificato per il 'bene' di tutti gli abitanti del villaggio: piante commestibili in piazza, giardinaggio comunitario, storie sulla terra con l'obiettivo di aprire al dialogo e alla creatività.

L'immediata risposta del Comune fu: "Molto bello, ma no, grazie". Non riuscivamo a capirne il perché. Allora, mi sono



seduta in piazza mentre mia figlia giocava e ho parlato con le signore che hanno trascorso la loro vita in questo villaggio. Ho chiesto loro se si ricordavano le storie che le loro nonne gli avevano raccontato. Non riuscivano a ricordare chiaramente, ma sapevano raccontarmi di come era il villaggio una volta, potevano raccontarmi di come avevano conosciuto i loro mariti, di come si sono innamorate. Fu subito chiaro che non ero un'artista che veniva a condurre un progetto o ad insegnare qualcosa: volevo solo ascoltare. Era evidente che il villaggio era pieno di storie e che gli abitanti volevano raccontarle. Così, per un anno, mi sono seduta in piazza con Séverine Bruneton, ad ascoltare le storie della gente.

Dialogo:

Punti in comune:

Possiamo iniziare dicendo che condividiamo con gli abitati autoctoni, il villaggio in cui viviamo oggi. Alcuni di questi luoghi sono utilizzati più da un certo tipo di persone, e meno da altre, ma la piazza del villaggio è lo spazio centrale che quasi tutti attraversano per raggiungere la panetteria, la scuola, il bar. È condivisa da tutti come luogo per sedersi, giocare, parlare, prendere l'acqua dalla fontana, per far crescere gli alberi, i gatti, i cani e le mucche, i bambini e una volta le capre. È un luogo di dialogo e anche di conflitto. Il movimento inizia verso le 16, a cominciare sono i più piccoli: i bambini girano in bicicletta in tondo, senza sosta, mentre le mamme si riposano. Le signore di una certa età si siedono e commentano che gli alberi sono stati potati troppo corti e che d'estate non ci sarà ombra. Hanno rimappato l'intero villaggio raccontandoci come era 30 anni fa, 40 anni fa, 50 anni fa: il chiosco, il negozio di alimentari, la comune hippy olandese e l'odore dell'erba, il lavatoio.



Vivo a Villars da 21 anni e mezzo e qui ci sono diverse famiglie che risalgono a 4 o 5 generazioni fa: i bisnonni dei bambini che frequentano la scuola sono arrivati per lavorare nelle vigne, alle cave di ocra, le fabbriche di frutta candita. Hanno attraversato le frontiere, sono fuggiti dal fascismo in Spagna e dalla povertà del dopoguerra in Italia. Quando i ricordi si fermano, si passa al regno metafisico dell'immaginazione, del mito; la statua sulla fontana assume un'importanza reale. Cerere, la dea del raccolto, si trova al centro del villaggio, con le spighe di grano in una mano e l'uva nell'altra. Le sue storie diventeranno una parte importante all'interno della rappresentazione programmata nel il villaggio per l'estate a venire.

Punti di differenza:

Ad un certo punto, anche se da quattro generazioni la nostra famiglia vive nel villaggio, le nostre radici ci chiedono di spingerci più lontano. Questi momenti sono affascinanti perché scopriamo, in un luogo che è così quintessenzialmente francese, di essere un gruppo molto eterogeneo.

Risultato teatrale: reinventare ed utilizzare altri metodi

Dove ci hanno portato tutta questa preparazione e questo ascolto? Potremmo naturalmente fare uno spettacolo con la scuola locale e chiedere alla direttrice di fare un'introduzione e poi vedere se il gruppo del bingo può servire delle bevande. Ma come possiamo rispondere davvero al villaggio? Come possiamo incorporare tutte queste storie, tutte queste vite, tutti

questi cambiamenti e tutti questi sogni? E come fare perché questo si traduca in un dialogo interculturale?

Vediamo come abbiamo risposto alle storie degli abitanti del presente, del passato e del passato remoto.

Per gli abitanti del presente è stata tutta una questione di negoziazione e di sfruttamento di un "dinamismo", già insito nel villaggio.

Come rompere le abitudini della gente? Come riunire tutte le età, da tutti gli angoli del villaggio: dai bambini in bicicletta, agli adolescenti che fumano nel parcheggio, alle nonne in piazza e ai ragazzi del bar? Mi scuso per gli stereotipi, perché ci sono anche nonne in bicicletta che fumano nei parcheggi e adolescenti che siedono in piazza a chiacchierare. Stiamo cercando di allestire delle piccole sorprese prima dell'evento principale: un tandem di biciclette con piante commestibili, parole d'ispirazione e mappe per la caccia al tesoro per i bambini.

Ecco un breve schema dell'evento in sé:

- 1 Pasto: cucina locale
- 2 Musica: musicisti locali
- 3 Spazio pubblico all'aperto: la piazza
- 4 Sedersi intorno ai tavoli
- 5 Coinvolgere il pubblico

Come incorporare invece le storie del passato? Stiamo scrivendo una serie di lettere che possono essere lette dagli abitanti durante il pasto: nella nostra immaginazione questo darà il via a piccole performance che raccontano, visivamente, gli aneddoti citati. L'architettura della piazza sarà utilizzata per dare vita a queste storie, con performance dalle finestre, dalle porte e dai portoni. Anche biciclette e auto ne fanno parte.

Che dire del passato remoto? Del regno del mito, di Cerere sulla fontana? Si tratterà di una breve performance basata sull'acqua, utilizzando la fontana e un linguaggio poetico e visivo. In sostanza, ci siamo messi nei panni di un archeologo, rispolverando ciò che c'è già e decidendo poi cosa farne. Lo mettiamo in un museo o lo lasciamo in situ? Riempiamo le lacune, lo ricostruiamo o lo ammiriamo così com'è? Lo spolveriamo semplicemente e lasciamo il resto alla nostra immaginazione?

Une idée dans l'air: dalle arti di strada alle arti visive, dalla scrittura alle nuove tecnologie, con o senza l'utilizzo della parola reinterpreta territori diversi tra cultura e patrimonio, con al centro l'umano e il vivente.

SVILUPPO DI CAPACITÀ INTERPRETATIVE E DELLE TECNICHE DEL TEATRO DI STRADA

3

SINUM THEATRE / PROTAGON



ESPERIENZE IN UNGHERIA E GERMANIA

INTRODUZIONE

a cura di SINUM Theatre Laboratory

Il presente articolo riguarda lo sviluppo di competenze interpretative nelle comunità rurali. Questo capitolo è composto in due parti principali: la parte A, "Applicazione di tecniche del teatro negli spazi aperti in ambiente rurale", scritta da SINUM Theatre Laboratory; e la parte B, "Sviluppo di competenze interpretative con le comunità locali in ambiente rurale", redatta da Protagon e.V.

Le due parti sono complementari tra loro. Nell'ambito del progetto R.I.O.T.E. 3, che ha dato adito a questo libro, il partenariato ha selezionato il tema del mito locale, una sfida appropriata per la realizzazione di un progetto di sviluppo comunitario con gli abitanti delle zone rurali. La reinterpretazione di un mito locale può contribuire all'integrazione della comunità e allo sviluppo delle competenze degli individui per quanto riguarda una migliore comprensione del patrimonio locale e/o dei valori umani intangibili che rafforzano l'identità locale e la responsabilità del singolo verso il progresso collettivo. Il mito locale può essere interpretato in un senso più ampio, arrivando a comprendere tutto ciò che appartiene alla memoria collettiva e alle narrazioni locali.



La parte A parlerà dell'approccio di un gruppo teatrale professionale che crea uno spettacolo con l'intenzione di portarlo in tournée in un ambiente rurale, per poi analizzare come questo entra in relazione con la comunità rurale e facilitare la partecipazione all'incontro dal punto di vista del pubblico. Raccontare di come una compagnia teatrale e i suoi membri costruiscono relazioni come attori professionisti con gli abitanti del villaggio, e come sia possibile realizzare uno spettacolo in queste zone, collegato con un evento di incontro o scambio culturale sarebbe già un modello educativo per adulti.

La parte B parla direttamente del processo di sviluppo della comunità: l'essenza della creazione di un gruppo teatrale amatoriale in un ambiente rurale che invece di creare uno spettacolo basato su un dramma già scritto, è in grado di sviluppare la propria storia collegata anche a una reinterpretazione di un'attuale narrazione collettiva locale.

La parte A non è necessaria per la comprensione della parte B, ma può essere un'ottima preparazione ad essa. Spesso capita che i registi e gli animatori teatrali abbiano difficoltà ad individuare partecipanti a un gruppo di teatro amatoriale, quindi l'offerta di uno spettacolo teatrale può facilitare l'entusiasmo per una futura partecipazione, come dimostra l'esempio del progetto svolto dai membri di Protagon e.V. a Bergenheim.

PARTE A

a cura di SINUM Theatre Laboratory

APPLICAZIONE DELLE TECNICHE DI TEATRO SITE-SPECIFIC ALL'APERTO IN AMBIENTE RURALE

Il presente articolo è una sintesi delle esperienze di attività performative site-specific realizzate tra il 2016 e il 2021 in Romania e in Ungheria. I casi di studio riportati alla fine sono rappresentazioni teatrali tutte costruite sul tema degli archetipi mitologici.

Glossario del capitolo

Per prima cosa, vorrei riassumere alcune terminologie che saranno parole chiave nel testo che segue:

Performance: utilizzo la definizione di Johann Lothar Schröder. Secondo lui, la performance è una forma d'arte che si è sviluppata negli anni Sessanta, realizzata da danzatori e artisti visivi che lavorano su forme espressive sperimentali con o senza pubblico.

Site-specific: per noi significa una performance o una presentazione teatrale al chiuso o all'aperto, che utilizza le dotazioni dell'ambiente anche se si tratta di dotazioni naturali o costruite: alberi, cespugli, foreste, colline, edifici, piazze, statue, ecc. In un certo senso, questi elementi diventano scenografia dello spettacolo come elemento complementare o addirittura che può acquisire senso drammaturgico all'interno della narrazione.

Ambiente rurale: per rurale si intende luoghi al di fuori o talvolta alla periferia delle città, dove un'attività teatrale può entrare in relazione con la comunità locale di abitanti di un villaggio o di un quartiere sotto i cinquemila abitanti.

Baratto: è uno scambio culturale tra attore e spettatore. Il termine baratto è stato introdotto da Eugenio Barba negli anni Settanta per indicare quelle situazioni in cui un gruppo teatrale si reca in visita a una comunità rurale e dove i membri della comunità, dopo l'esibizione degli attori, mostrano un'altra rappresentazione o condividono qualcosa sulla loro cultura, sulle loro abitudini o sui loro rituali. In questo modo, nella cornice di un baratto, si svolgono due performance una dopo l'altra: prima la rappresentazione del gruppo professionale e poi quella degli abitanti del luogo. Si tratta di un evento di scambio spesso seguito da un banchetto comune in cui i partecipanti mangiano e bevono insieme.

Autodrammaturgia: è un termine che cito dalla definizione di Horacio Czertok. Sotto il concetto di autodrammaturgia, si intende un processo collettivo di creazione teatrale, in cui i partecipanti ricercano i propri materiali (scritti o fisici) in base a domande guidate e a uno o più temi comuni concordati dal gruppo.

Stato di flusso: la definizione è tratta dallo psicologo ungherese Mihály Csíkszentmihályi. Lo stato di flusso è una condizione mentale in cui la persona si trova in stato di benessere, in cui una persona che svolge un'attività è completamente immersa in una sensazione di energia, concentrazione, pieno coinvolgimento e divertimento.

Riprendere il filo del discorso

Nel caso di un laboratorio condotto da Sinum, non si parte da uno storyboard scritto o da uno spettacolo teatrale. Teatro Nucleo, ad esempio, utilizza il concetto di autodrammaturgia, che è anche un modo per sviluppare le nostre capacità interpretative: gli attori o i partecipanti si riuniscono e partono da un tema concreto o astratto.

Nel nostro caso, la prima parte della creazione si basa spesso sull'improvvisazione vocale e sul movimento. Questa pratica può creare coesione in un gruppo, o dare la base di una vibrazione comune. In questa parte, il lavoro non può essere propriamente definito come lavoro attoriale o registico; può essere visto piuttosto nella prospettiva di un artista visivo, che percepisce la forma e le qualità delle voci e dei movimenti con l'intenzione di trovare una propria strada, come il flusso di un fiume. All'inizio, può essere auspicabile evitare le aspettative e la focalizzazione su un unico obiettivo, perché un processo collettivo di questo tipo richiede tempo per avviarsi e trovare la sua forma. In ogni caso, ci si confronta con il fatto che l'improvvisazione libera è molto difficile, e che la verità è che noi esseri umani siamo bloccati dai nostri automatismi, mentre lottiamo per rimanere in uno stato di flusso.

Entrare nella fase di pianificazione di uno spettacolo

La durata di un periodo di lavoro creativo va da un minimo di un anno a due anni o più. Il regista polacco Jerzy Grotowski suggerisce un metodo antropologicamente sostenibile per intraprendere un processo creativo collettivo portato avanti da un gruppo di persone. Questo lavoro però è problematico dal punto di vista finanziario, anche se questo aspetto non verrà analizzato più a fondo nel presente lavoro, è bene saperlo e tenerlo a mente.

Pertanto, dopo la prima fase (forse di qualche mese) di lavoro, dedicata alla ricerca, alcuni materiali, come ad esempio coreografie o partizioni vocali, possono essere scritte dagli "attori-poeti" in erba. I partecipanti possono anche scegliere di adottare tecniche specifiche a seconda dei propri talenti, da apprendere o sviluppare, come ad esempio la tecnica del canto di gola. È un processo lungo quello di ripetere alcune partiture di movimento e poi praticarle per creare un'abilità tecnica che rifletta il modo di esprimersi del gruppo.

Arrivare alla creazione

La creazione finale può essere breve o più lunga a seconda del tema e dell'obiettivo che i partecipanti intendono perseguire: creare una performance unica o uno spettacolo che il gruppo, o la compagnia, desidera portare in tournée. La prima uscita può essere una performance di prova per ricevere il feedback del pubblico e per avere un'idea più precisa su quali siano le parti più problematiche. Realizzare una prova aperta è anche importante per testare l'apparato tecnico dello spettacolo, per vedere la qualità e l'effetto dei materiali che si mettono in scena. È anche la prima volta che si vede come l'ambiente può partecipare alla drammaturgia e questo ci aiuterà a prendere decisioni per una futura pianificazione per altri spettacoli in contesti rurali.

Cinque possibili considerazioni per introdurre uno spettacolo in ambiente rurale

1 Visitare il luogo è uno dei primi e indispensabili passi della fase di preparazione. Quando si conosce il luogo in cui si svolgerà la performance, si può iniziare con una ricerca, almeno un mese prima sulla regione, sulla storia locale, sulle condizioni geografiche, sociali, politiche e demografiche. È importante raccogliere informazioni anche sulle condizioni culturali: che lingua parlano e a che livello? A seconda del vostro spettacolo, se è basato o meno sulla lingua, iniziate a pensare alle strategie di comunicazione. Poi si sceglierà lo spazio esterno adatto: si raccomanda di fare sempre una documentazione visiva (fotografie o video del luogo da diverse prospettive) e di misurare lo spazio. Si potrebbe anche fare una visita al Comune locale e cercare altre persone chiave che sono attive e si impegnano nel villaggio per la

promozione di attività culturali. È un momento magico: siete presenti e sensibili a tutte le vibrazioni ambientali. Prendete appunti e osservate le vostre impressioni, e cercate di assecondarle nella misura in cui la vostra performance può permettervelo. È altamente raccomandato il controllo delle previsioni del tempo, dei materiali che circondano lo scenario previsto e dell'acustica.

- 2 Pensate alla drammaturgia per adattarla alla vostra location. Osservate prima le caratteristiche tecniche e osservate l'influenza che queste possono avere sulla partitura di movimenti, sulle capacità sonore. Poi, si potranno includere alcune caratteristiche culturali del luogo.
- 3 Se la vostra performance vuole creare un vero e proprio evento nel villaggio, dovrete prenderete decisioni sull'introduzione e sull'epilogo: avere un maestro di cerimonia è conveniente, comodo ed utile a creare una situazione in cui le persone hanno davvero la possibilità di incontrarsi dopo lo spettacolo e magari di bere e mangiare insieme.
- 4 Un'altra parte importante è il BARATTO come potenziale scambio culturale che può arricchire il vostro spettacolo in un ambiente rurale. Quando si annuncia lo spettacolo tramite pubblicità cartacea, c'è una prima possibilità di invitare le persone al baratto, ma più probabilmente sono indispensabili alcuni contatti locali per far sì che il baratto si realizzi davvero. Per questo ed altri motivi, è utile collaborare con un abitante autoctono, che incoraggerà gli altri a condividere qualcosa della loro vita e della loro cultura: canzoni, storie, spettacoli di teatro amatoriale, danze folkloristiche o giochi interattivi.
- 5 Se potete permettervelo, vale la pena di intervistare qualche abitante del luogo, insegnanti locali, professionisti della cultura, per essere il più possibile informati sulle condizioni locali.

Un'altra parte importante è il BARATTO come potenziale scambio culturale che può arricchire il vostro spettacolo in un ambiente rurale

Verso uno spettacolo che possa diventare un "evento" nel villaggio

- Se avete fatto tutti i preparativi e il giorno dello spettacolo si avvicina, potreste arrivare sul luogo dello spettacolo uno o due giorni prima con tutto il gruppo per assaporare l'atmosfera del villaggio. È importante che gli attori vengano visti dagli abitanti del villaggio già prima dello spettacolo, e la comunicazione per strada o al bar può essere un vantaggio. Vi chiederanno Cosa fate qui? Quando c'è lo spettacolo? e questa sarà già una buona occasione per creare interesse. Inoltre, è bene mangiare nel villaggio e assaggiare il cibo locale, se c'è un ristorante.
- Subito prima dello spettacolo, può essere buona pratica fare una sfilata per le strade del villaggio. Di solito alcuni attori con strumenti musicali e alcuni sui trampoli possono percorrere una o due strade per un chilometro, cantando e suonando musica e annunciando lo spettacolo agli abitanti del villaggio.
- Dopo lo spettacolo, se la partecipazione può avvenire attraverso il baratto o con altre forme è importante rimanere e passare un po' di tempo con gli abitanti, magari per mangiare e bere un po' insieme.

I trampoli come strumento performativo classico del teatro negli spazi aperti

Nei teatri europei esiste un'ampia varietà di stili di trampoli. L'attrezzo può essere costruito in legno o ferro, e può funzionare come un attrezzo pesante o piuttosto come qualcosa di molto leggero.

Il teatro di strada come nuovo fenomeno è nato nel 1976 a Belgrado durante il Festival BITEF. Da allora i trampoli sono diventati uno strumento molto comune per le azioni di teatro di strada, fino a diventare una sorta di tendenza alla fine degli anni '70. Come disse Beppe Chierichetti in un convegno di Teatro Vivo a Bergamo nel 2016, organizzato dal Teatro Tascabile di Bergamo, i critici teatrali dicevano "tagliamo quei trampoli, non li vogliamo più vedere".

Esistono due stili di base di camminata sui trampoli: 1) collegati al suolo e 2) sollevati da terra, un modo molto elegante di stare sui trampoli. Uno dei trampolieri più famosi è stato Peter Schuman nel Bread and Puppet Theatre, con i suoi trampoli alti sei metri, dagli anni '70 agli

anni '90. Oggi Jay Ruby, negli Stati Uniti, della Carpetbag Stilt Brigade, organizza il Global Stilt Congress. Jay Ruby è la figura principale di una rete di trampolieri cresciuta grazie alla realizzazione di molti workshop in tutta Europa per principianti e amanti del trampolo.

Antagon TheaterAktion è rappresentativo di uno stile in cui lo stilt walker è fortemente legato al suolo, come nel loro spettacolo *Time Out*, in cui i trampolieri interpretano il ruolo di animali o di schiavi. Il Teatro Tascabile di Bergamo invece è un ottimo esempio di stile elevato. Nello spettacolo *Valse*, in tournée dal 1990 a oggi, gli attori del TTB interpretano aristocratici che danzano in un salone. Si tratta di due esempi estremi, ma mentre nel primo caso l'abilità acrobatica è qualcosa da mostrare, nel secondo è da nascondere.

Camminare sui trampoli è come camminare sulle nostre colline, il che significa non equilibrio, ma lotta costante per la stabilità.

Per questo motivo, si determina una tecnica corporea da sviluppare e da utilizzare da parte del trampoliere. Questa tecnica corporea rende l'attore più interessante sulla scena e guida in un modo più coreografico di montare lo spettacolo invece che in una presentazione basata sul testo. Nel caso in cui i trampoli non servano a mostrare abilità acrobatiche, possono ottenere un senso molto pratico e allo stesso tempo teatrale: diventano un tipo di palcoscenico con l'obiettivo di rendere l'attore più alto e visibile ad un numero potenzialmente maggiore di spettatori. In questo caso l'obiettivo dell'attore è quello di ot-

NEL CASO IN CUI I TRAMPOLI NON SERVANO A MOSTRARE ABILITÀ ACROBATICHE, POSSONO OTTENERE UN SENSO MOLTO PRATICO E ALLO STESSO TEMPO TEATRALE: DIVENTANO UN TIPO DI PALCOSCENICO CON L'OBIETTIVO DI RENDERE L'ATTORE PIÙ ALTO E VISIBILE AD UN NUMERO POTENZIALMENTE MAGGIORE DI SPETTATORI.



tenere il massimo controllo dei propri movimenti mentre si trova sui trampoli, il che è una contraddizione in quanto lo strumento spinge l'attore a un costante squilibrio. Il controllo sui movimenti permette all'attore di creare una propria partitura/movimento, che è possibile ripetere e inserire in una coreografia più complessa all'interno e all'esterno dello spettacolo. I trampoli, come tipo di palcoscenico, danno la possibilità di performare a 360 gradi soprattutto all'aperto, in luoghi in cui non è possibile creare un'area di spettacolo. I trampoli hanno anche un impatto sullo spettatore diverso da persona a persona, come dice Horacio Czertok nel suo libro *Teatro in esilio* (2009, Editoria&Spettacolo edizioni):

“Le funzioni abituali dei luoghi furono temporaneamente espropriate e cedute al teatro. La gente in genere non guarda in alto, e quindi ci siamo concentrati in particolare su finestre, balconi e terrazze. Questo lavoro, e le azioni eseguite dagli attori sui trampoli, hanno fatto sì che il pubblico guardasse in alto. Quando un pubblico alza lo sguardo, accadono contemporaneamente due cose. La prima è fisiologica: sollevando la testa si preme delicatamente la base del cranio contro la colonna vertebrale. Questo provoca un aumento dell'attenzione e del tono muscolare. Il cambiamento di stato è piacevole e stimolante e riguarda tutti i membri del pubblico simultaneamente. Il secondo è la riscoperta del proprio contesto architettonico. Si riscoprono le proprie strade, il luogo in cui si vive magari da decenni. Anche questo può essere piacevole e stimo-

lante. Tutto questo genera nel pubblico un flusso di simpatia verso il gruppo di attori. Questo flusso dà ulteriore solidità ai risultati raggiunti dalle azioni degli attori e diventa parte integrante di esse, al punto da rendere molte persone del pubblico ostaggi del gruppo, e quindi suoi alleati. Questo aumenta ulteriormente la solidità e, di conseguenza, la capacità di impatto sugli altri membri del pubblico”.

Casi di studio sul teatro di strada sperimentale, creato per tournée in ambiente rurale

BLACK BULL AND OTHER STORIES - TORO NERO E ALTRE STORIE

Questo spettacolo è stato realizzato da Shoshin Theatre Association, con la co-direzione di Csongor Köllő e Enikő Györgyjakab nel 2017. Lo spettacolo, con un cast di 6 attori, è stato in tournée per tre anni, dal 2017 al 2019. La trama dello spettacolo è stata elaborata dal montaggio di due racconti: Toro Nero e Capelli d'oro. I racconti non sono stati il filo conduttore del processo creativo. Shoshin ha adottato

l'approccio del Teatro Tascabile di Bergamo, dal primo incontro nell'ambito del progetto RI.O.T.E. - nel dicembre 2016, a Bergamo. L'approccio si è basato su una certa condivisione di competenze e sullo sviluppo tecnico.

CONFERENCE OF THE BIRDS - LA CONFERENZA DEGLI UCCELLI

Si tratta di uno spettacolo di teatro di strada in cui la narrazione testuale è tratta dall'antica storia persiana di Attar. Lo spettacolo è stato diretto da Balázs Simon, ed è stato inserito nel repertorio del Teatro Utca-SzAK dal 2019 fino al 2022. Si è trattato di uno spettacolo teatrale sperimentale che ha messo in discussione un principio fondamentale del teatro di strada: come trattare i testi nello spazio aperto e come gestire le reazioni intellettuali e filosofiche delle persone che si fermano per strada, degli spettatori inconsapevoli. Le maschere della Commedia dell'Arte parlavano anche di argomenti filosofici, con un'assurdità di fondo, mentre gli uccelli cercano il loro Dio e la loro casa. Lo spettacolo è stato rappresentato da sette attori che hanno creato la performance al chiuso, sulla base di dialoghi. Pertanto, la partitura principale dell'intero spettacolo era radicata nei dialoghi filosofici tra gli attori.

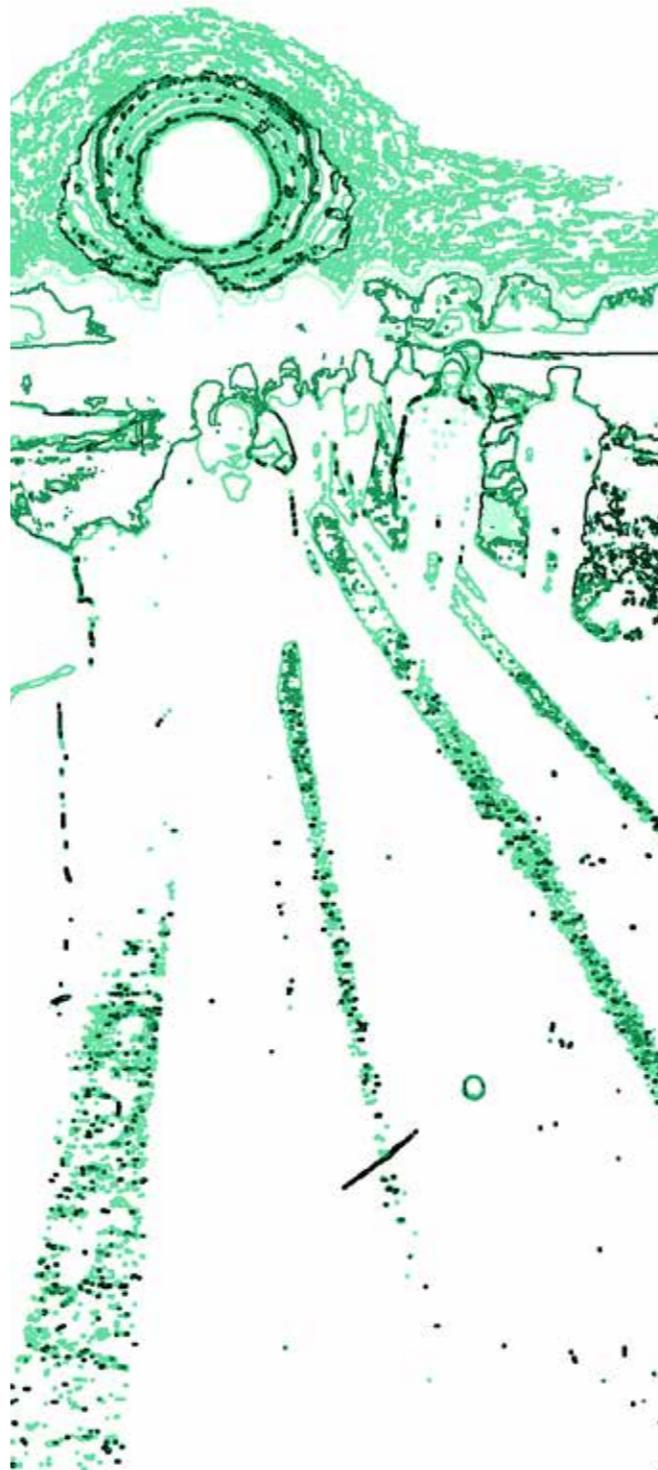
JANUS MYSTERY AND CARNIVAL - IL MISTERO DI GIANO E IL CARNEVALE

Si tratta di un primo spettacolo interamente prodotto da Sinum, creato per il solstizio d'inverno del 2021. Lo spettacolo è stato co-creato da sei attori provenienti da diversi campi delle arti performative: teatro di figura, teatro fisico, clown, teatro vocale e teatro di strada. Il protagonista dello spettacolo è Janus Pannonius, un poeta ungherese Rinascimentale, e la sua vita - presentata attraverso immagini, rievocazioni da motivi tratti dalle sue poesie. Pertanto, anche il Dio, che ha ispirato il suo nome artistico Janus, diventa presente come motivo ricorrente dello spettacolo, rappresentando l'elemento di ritorno costante nella vita di Janus Pannonius, e che è andato perduto nella civiltà moderna, per cui l'individuo occidentale vive in un costante squilibrio. Lo spettacolo è stato rappresentato a Cserkút (un villaggio a 10 chilometri da Pécs) in un fienile durante la notte più lunga dell'inverno. Per questo ha assunto anche un significato di celebrazione di un cambio di ciclo.

Sinum Theatre Laboratory è una nuova organizzazione con sede a Pécs, fondata nel 2019. Gli obiettivi di SINUM sono diffondere, ripensare e ricreare valori culturali e artistici legati alle arti dello spettacolo a livello locale ed europeo, in linea con la cura dell'ambiente naturale. Dedichiamo un'attenzione particolare alle forme d'arte all'aperto, concentrandoci sull'avviare un dialogo con l'ambiente e sul relazionarsi con i valori dati dalla natura. Vogliamo anche promuovere il dialogo interculturale, come il teatro interculturale, l'antropologia teatrale, la voce creativa e l'arte del suono, la danza, il movimento o altre tecniche performative non verbali. Sinum è coordinatore del progetto R.I.O.T.E. dal 2016.

Nikolett Pintér-Németh ha 32 anni, è nata a Budapest. È impegnata nella ricerca teatrale e vocale, sia pratica che teorica.

Géza Pintér-Németh ha 36 anni, è nato a Pécs. Ha lavorato con diverse compagnie di teatro di strada in Germania e in Italia. Ha svolto ricerche sulla performance all'aperto sia dal punto di vista pratico che teorico.



PARTE B

di Protagon e. V.

In questo capitolo vogliamo mostrare, sulla base del nostro lavoro con la comunità locale di Bingenheim / Germania, come interpretare lo sviluppo delle competenze in un ambiente rurale con una comunità locale. Il progetto con la comunità di Bingenheim è stato condotto dal gruppo teatrale "antagon theaterAKTion" di Francoforte sul Meno in collaborazione con l'associazione culturale locale "WetterauSicht e.V." di Bingenheim. Si è protratto da luglio fino alla fine di settembre 2021, con uno spettacolo finale presentato davanti a circa 60 spettatori del villaggio. La documentazione video dello spettacolo è disponibile online e negli archivi di antagon theaterAKTion.

INTRODUZIONE

Innanzitutto, alcune definizioni e riflessioni:

Lo sviluppo delle capacità interpretative è un campo molto vasto e molti approcci possono essere trovati nelle arti dello spettacolo. In questo capitolo descriviamo un modo semplice per lavorare con partecipanti inesperti o amatoriali per progetti di breve e medio termine, più appropriato per le cosiddette "circostanze pionieristiche".

A parte alcune eccezioni, gli organizzatori del progetto e i conduttori dei laboratori non conoscevano i partecipanti prima dell'inizio del progetto. Inoltre, i partecipanti avevano poca o nessuna esperienza di teatro fisico, la tecnica proposta all'interno dei laboratori. L'ambiente rurale era importante per noi. Bingenheim è un villaggio dell'Assia, in Germania. È circondato da campi di animali al pascolo, dolci colline e aree di bellezza naturale. Volevamo sfruttare il legame dei partecipanti con questo territorio e abbiamo ritenuto che la natura selvaggia, i

quattro elementi e il lavoro all'aria aperta fossero aspetti a cui la maggior parte dei partecipanti poteva riferirsi, essendo questo anche alcuni degli aspetti chiave del nostro lavoro teatrale e della nostra estetica. Una comunità locale è stata definita come un gruppo di persone che interagiscono e vivono in un luogo comune. La parola è spesso usata per riferirsi a un gruppo organizzato intorno a valori comuni e a cui viene attribuita coesione sociale all'interno di un luogo geografico condiviso, generalmente in unità sociali più grandi di un nucleo familiare. Un aspetto fondamentale del lavoro di Protagon e.V. è la sostenibilità. Tutte le nostre attività mirano a interazioni oneste e rispettose, per creare una solida base di fiducia e apprezzamento reciproco al fine di creare relazioni durature e sostenibili.

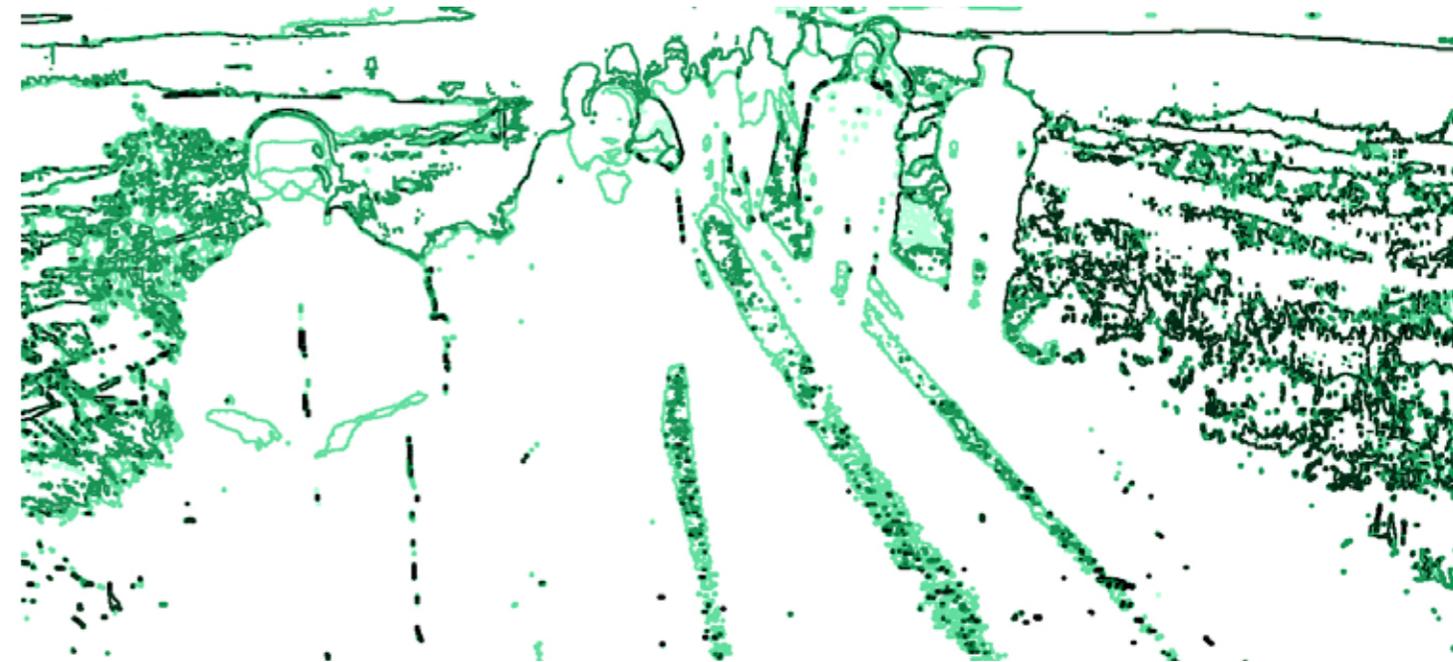
La sostenibilità nei programmi comunitari è la capacità dei programmi (servizi progettati per soddisfare i bisogni dei membri della comunità) di rispondere continuamente alle esigenze dei cittadini e di rispondere continuamente ai problemi della comunità. Un programma sostenibile mantiene un focus coerente con i suoi scopi e obiettivi originali, tra cui gli individui, le famiglie e le comunità a cui era originariamente destinato. I programmi cambiano dal punto di vista dell'ampiezza e della profondità della loro programmazione. Alcuni si allineano con altre organizzazioni e istituzioni consolidate, mentre altri mantengono la loro indipendenza. Comprendere il contesto comunitario in cui operano i programmi al servizio della comunità ha un'importante influenza sulla sostenibilità e sul successo del programma.

"I legami sociali sono importanti per la nostra vita nel modo più profondo". Robert Putnam

COME ABBIAMO INIZIATO?

Come primo passo nello sviluppo del programma, abbiamo definito gli obiettivi, le condizioni e gli strumenti:

Gli obiettivi, i termini e le condizioni del nostro programma sono stati in parte predefiniti nella concezione del progetto R.I.O.T.E. 3, con diversi sotto-obiettivi. I principali erano: creare una performance con la comunità locale, utile a creare coesione sociale all'interno della comunità. È stata proposta in sede di progetto una ricerca sul tema del mito locale, una possibilità adeguata. Volevamo un gruppo di partecipanti inclusivo per quanto riguarda l'età, il sesso e la provenienza.



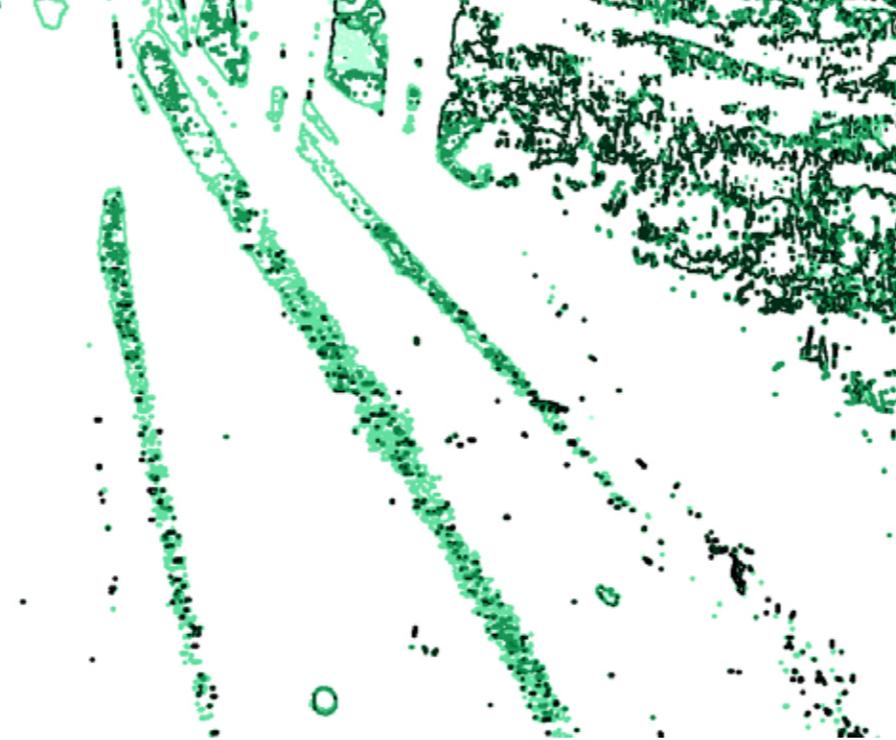
Per la realizzazione del laboratorio, abbiamo collaborato con tre membri della compagnia teatrale "antagon theaterAKTion" (di seguito denominata Antagon). Antagon è un gruppo di teatro fisico con sede a Francoforte sul Meno, che oltre a creare i propri spettacoli, ha molti anni di esperienza nell'offrire formazione e laboratori a persone con poca o nessuna esperienza teatrale pregressa. I nostri "strumenti" erano quindi le competenze e l'esperienza di questi formatori e l'offerta di circa 30 ore di formazione e prove teatrali, che si sono concluse con una rappresentazione pubblica. Le 30 ore sono state suddivise in 10 lezioni di teatro e consistevano in due fasi principali:

Formazione: esercizi e giochi progettati per costruire competenze, esplorare temi comuni e, soprattutto, creare un senso di fiducia e coesione tra i partecipanti e i conduttori del laboratorio.

Regia (creazione dello spettacolo): prendere i temi e le idee emerse durante la formazione e aiutare i partecipanti a convertirli in uno spettacolo.

Primo contatto

Per stabilire un primo contatto con la comunità, abbiamo scelto di presentare uno spettacolo gratuito all'aperto del gruppo teatrale Antagon. Lo spettacolo si è svolto una domenica pomeriggio in un parco vicino al centro del paese. È stato annunciato prima nei canali di comunicazione locali e inoltre - qualche ora prima dello spettacolo. Una piccola parata teatrale su trampoli e con musica dal vivo attraverso il villaggio ha contribuito a far sapere agli ultimi che qualcosa di "nuovo ed eccitante" stava per accadere. Lo spettacolo ha dato alla comunità un'impressione del lavoro teatrale, del suo stile e del suo linguaggio artistico e aveva lo scopo di ispirare le persone a partecipare al progetto. La facile accessibilità è stata la qualità principale che abbiamo cercato nella pianificazione: tutto doveva svolgersi in loco, a Bingenheim. Dopo lo spettacolo, sono state condivise e diffuse informazioni sui prossimi workshop gratuiti. Il gruppo di lavoro che si è formato era composto da 12 persone di età compresa tra i 19 e gli oltre 70 anni, ed alcune settimane dopo è stato informato dei dettagli del programma. Vennero concordati data, luogo e orario e la formazione teatrale poté iniziare. Per quanto riguarda il tema dello spettacolo, abbiamo scelto di cercare un tema concreto nelle prime sessioni di formazione e di deciderlo insieme. È stato molto utile che uno degli animatori del workshop fosse un residente della comunità stessa, riducendo l'effetto "estraneo" e dando alle persone l'opportunità di parlare liberamente. La formazione di un buon gruppo per la conduzione dei laboratori deve essere considerata un aspetto del collegamento con la comunità. Una "persona di fiducia" della comunità stessa è un grande vantaggio e noi raccomandiamo di cercare tali alleanze prima di pianificare il progetto. Nel nostro caso abbiamo contattato una piccola associazione culturale con sede nel villaggio (WetterauSicht e.V.) e abbiamo trovato un partner entusiasta che ci ha supportato in tutte le questioni logistiche.



Tutti possono fare teatro fisico - un metodo in tre fasi

L'idea alla base di questo metodo è che tutti sono in grado di fare teatro; chiunque può salire sul palco e recitare. L'importanza è data al legame personale, al divertimento e al piacere del lavoro, all'acquisizione di un senso di benessere attraverso la connessione del lavoro e dell'esplorazione con il proprio corpo e riducendo le paure e i blocchi delle persone ad andare in scena e ad esibirsi. Come introduzione, i conduttori del workshop raccontano storie di vita e loro esperienze lavorative, fornendo esempi di persone molto timide e apparentemente prive di talento che sono diventate attori di successo. Lo chiamiamo "Getting stories right": rimuovere il mito di un certo talento necessario per essere un attore e/o esibirsi sul palcoscenico. In questo senso, poniamo l'accento sull'aspetto della formazione e del lavoro con gli strumenti teatrali per sviluppare le nostre capacità.

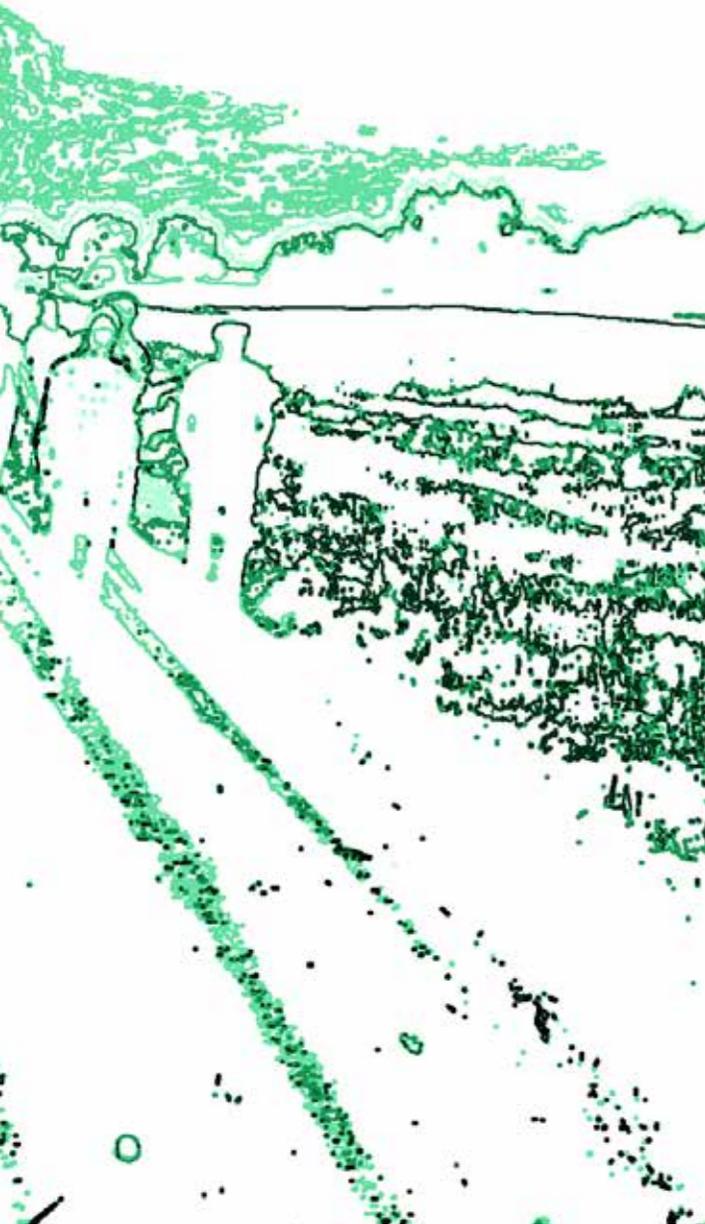
Fase I: integrazione e sensibilizzazione

La prima fase è consistita in tre lezioni con esercizi sugli elementi di base del teatro fisico (ad es. consapevolezza dello spazio performativo, coordinazione corporea e respirazione) e giochi divertenti e dinamici (ad esempio, giochi di nomi con palline e movimento).

Questi giochi ed esercizi sono pensati per ridurre lentamente la distanza tra i corpi dei partecipanti, con l'idea di farli sentire più a proprio agio possibile l'uno con l'altro, oltre che con la propria fisicità. Sono giochi concepiti per creare fiducia e un senso di sicurezza all'interno del gruppo, qualità che in seguito li aiuterà a immergersi più a fondo nel processo di creazione. Di seguito sono riportati alcuni esempi di esercizi utilizzati dai conduttori del workshop.

Stare insieme in uno spazio, prima senza toccarsi:

Viene definito uno spazio in cui i partecipanti possono muoversi. Sperimentiamo diverse velocità di movimento, qualità di movimento e diversi livelli nello spazio (ad esempio, a terra, a metà strada, sopra la testa). I movimenti possono essere lenti e veloci, arresti improvvisi o movimenti continui, intensi, attenti, giocosi, è anche possibile imitare gli altri e così via. Una volta stabilito l'esercizio e abituati i partecipanti a muoversi nello stesso spazio, possiamo introdurre l'elemento del contatto fisico tra i partecipanti. Per esempio, nel nostro laboratorio abbia-



mo chiesto ai partecipanti di dare piccoli impulsi fisici l'uno all'altro per aumentare o modificare lo slancio di un'altra persona mentre si muoveva.

La qualità e quantità del contatto fisico si intensifica gradualmente nel corso dell'esercizio. Se riteniamo che i partecipanti siano pronti, possiamo continuare con esercizi di coppia che possono terminare con abbracci profondi o forti interazioni, basati sul condurre e sul seguire, esercizi allo specchio o altri compiti concreti. È molto importante ricordare a tutti di fare attenzione ai limiti personali di se stessi e di ciascuno. Abbiamo stabilito una pratica di feedback regolare, utile per prendere coscienza dei propri limiti di quelli dell'altro. Durante gli esercizi cerchiamo di rimanere in silenzio, di non comunicare verbalmente. Un aspetto interessante è che, attraverso questi esercizi, i partecipanti possono definire tra loro una propria "misura di gruppo" di spazio, velocità e tempo. Cosa significa lento? cosa significa veloce? cosa significa alto? cosa significa basso? Il gruppo può trovare i autonomia le risposte a queste domande, che costituiscono una buona base per ulteriori interazioni. Infine, vengono proposti alcuni esercizi di gruppo e di fiducia, per verificare il livello di fiducia che si è creato tra i partecipanti. alcuni esempi sono gli esercizi "ad occhi bendati" (anche se noi preferiamo lavorare solo a occhi chiusi per avere sempre la possibilità di aprire rapidamente gli occhi in caso di emergenza).

Altro aspetto interessante: i conduttori del workshop non dovrebbero partecipare agli esercizi per mantenere la visione d'insieme e osservare e capire la dinamica del gruppo.

Concentrazione: Concentrandosi sull'esercizio, le paure e i blocchi individuali si attenuano. Gli esercizi di concentrazione fanno parte di ogni riscaldamento in tutte le fasi. La nostra regola di non parlare durante gli esercizi, ha infatti aiutato i partecipanti a concentrarsi. Raccomandiamo di cercare sempre e comunque un equilibrio tra la necessità di comunicare e quella di concentrarsi. A lato, il processo attivo è stato sempre affiancato da momenti di dialogo, come cerchi di discussione o feedbacks individuali.

Fase II: Fondamenti di teatro fisico

Equilibrio, ritmo, azione fisica, distorsione, improvvisazione e interpretazione, manipolazione di oggetti, mimo, danza, acrobazia. In questa seconda fase diventano più importanti le capacità, le competenze acquisite e gli interessi individuali di ciascun partecipante. Gli esercizi a seguire approfondiscono le qualità fisiche dell'individuo e la sua percezione dello spazio in cui lavora.

Eccone due a titolo di esempio:

Il mimo

esercizio di mimo classico: spiegare concetti, titoli di film, qualunque cosa - senza parole, possibilmente come gara tra due gruppi o in alternativa uno per uno in un grande cerchio.

Gioco di improvvisazione e composizione

Fai quello che vuoi e non fare quello che non vuoi. I partecipanti sono liberi di entrare e uscire dal "palco" (lo spazio di azione definito), se interagire con esso o meno. I conduttori interrompono il gioco di tanto in tanto, per mostrare o discutere l'elemento che è stato appena visto (l'entrata di uno, l'uscita di un altro, l'assolo, il duo, il trio, ecc...). Dopo aver rotto il ghiaccio e aver avviato il processo di creazione di un senso di fiducia tra i tra i partecipanti, è arrivato il momento di iniziare il primo esercizio "individuale" che nel nostro caso è servito come base per lavorare sul tema comune e sulla performance.

Esercizio centrale: La mia scultura

Si pone una domanda di base, ad esempio: Guardando alla tua vita, perché sei qui ora, in questo villaggio/area/luogo?

Compito: Trovate un luogo nell'area esterna con cui vi sentite in sintonia e a vostro agio e costruite, a partire da oggetti naturali che si trovano intorno a questo luogo, una scultura che rappresenti la "storia" della vostra risposta alla domanda. Questo esercizio può essere utilizzato per collegare una storia individuale con la storia di un luogo, della natura e della comunità locale. Alla fine del compito, ogni partecipante presenta la propria scultura al gruppo: la spiega, risponde alle domande e ascolta le risposte e il feedback del gruppo. Questo è un momento molto intimo e abbiamo dovuto concordare di andare avanti più a lungo del previsto quel giorno, per dare il tempo e l'attenzione necessari alla scultura di ciascun partecipante. Avendo appreso il legame profondo di ogni partecipante con la propria comunità locale, il suo paesaggio, la natura e la storia, abbiamo iniziato a concentrarci sul tema comune della performance. A partire dalle singole sculture, è possibile intavolare e moderare una riflessione, con l'obiettivo di individuare le immagini e i temi principali e comuni ai partecipanti. Nel nostro caso a Bingenheim, le sculture individuali dei partecipanti erano abbastanza vivide ed espressive da poter essere utilizzate come base di lavoro per la restituzione finale. Creando una sequenza di queste "sculture" abbiamo potuto incorporare i temi principali dei partecipanti e creare qualcosa che rispecchiasse le qualità e le idee della comunità locale, o per lo meno quelle che erano ritenute più rilevanti in questo momento della vita di questo gruppo di persone.

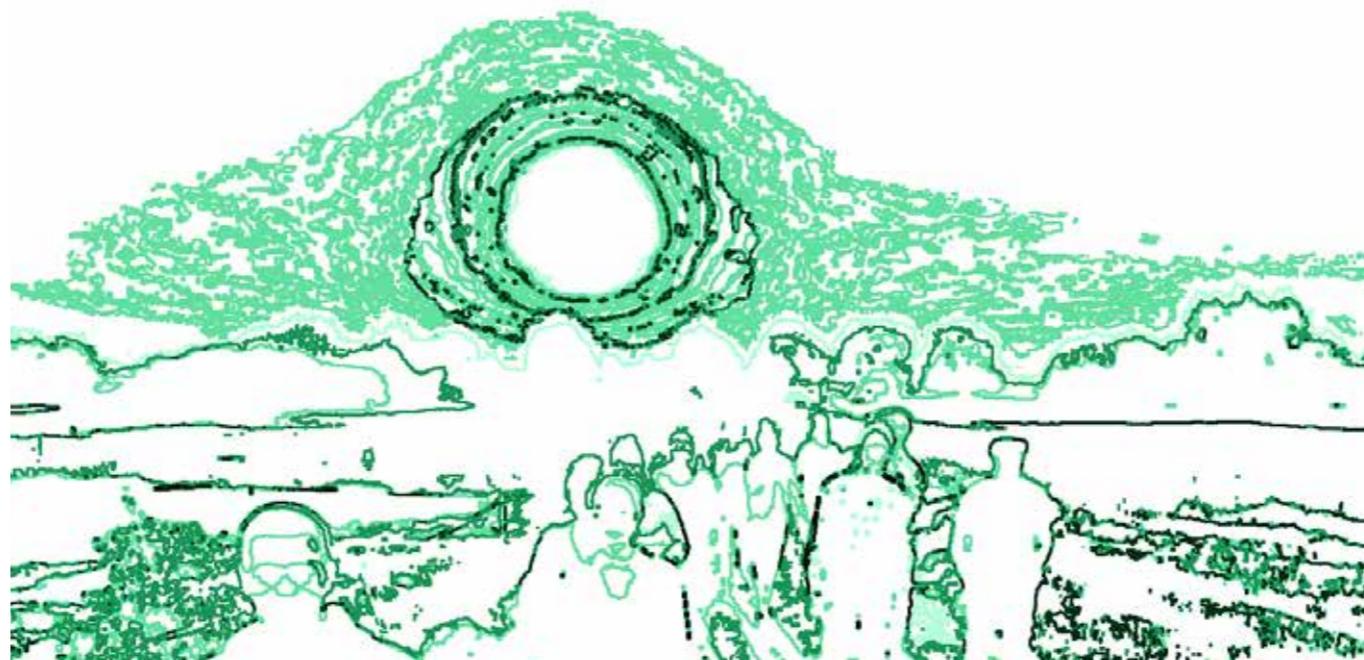
Tra le fasi 2 e 3 c'è un cambiamento/transizione dinamica per i conduttori del laboratorio, dall'insegnamento alla regia. Questo passaggio viene anche

spiegato dall'insegnante/direttore ai partecipanti. Fino a questo momento i conduttori dei laboratori hanno svolto il loro ruolo di "insegnanti". L'obiettivo di questo ruolo è quello di costruire le capacità individuali e la fiducia dei partecipanti, guidandoli come si ritiene necessario, ma anche permettendo loro di crescere e di esplorare sé stessi. Anche la dinamica e l'atmosfera del gruppo sono responsabilità dell'insegnante. L'attenzione del regista invece si concentra sulla composizione generale dello spettacolo e su come i personaggi possano lavorare insieme per costruirlo. In questo caso i partecipanti possono notare un cambiamento nei commenti e nei discorsi sulla loro recitazione/performance, perché ora il regista sposta l'attenzione dal singolo individuo e guarda al ruolo che ogni "personaggio" ha nel complesso della performance.

Fase III: preparazione dello spettacolo o della dimostrazione del lavoro

Dal momento in cui si delinea una drammaturgia di massima, le scene e i personaggi, è il momento di coinvolgere i professionisti: musicisti, tecnici delle luci, tecnici del suono, costumisti, ecc. Per far vivere ai partecipanti la vera esperienza di essere parte di uno spettacolo, più è possibile organizzare un supporto professionale, meglio sarà. Tuttavia, è necessario

fare attenzione che i professionisti non oltrepassino il loro ruolo di consiglieri e di consulenti e sostenitori dei partecipanti. Questo richiede una certa preparazione tra i conduttori del laboratorio e i professionisti per avere un terreno comune su cui interagire con i partecipanti. È il momento di lavorare sulle scene concrete, utilizzando gli elementi e le tecniche che i partecipanti hanno imparato nella prima e nella seconda fase. Il supporto dei professionisti innalza il livello di riflessione sulle scene e le idee su luci, suoni, costumi e scenografie. Tutte le idee possono essere scambiate e discusse tra i partecipanti e i professionisti durante questo processo. Nella maggior parte dei casi, il supporto professionale è limitato dalle possibilità finanziarie del progetto. Nel nostro caso abbiamo coinvolto alcuni professionisti solo per lo spettacolo fi-



nale, il minimo supporto professionale necessario. Si è dimostrato utile il fatto che le figure coinvolte provenissero dallo stesso gruppo teatrale e dal suo personale esperto, nonché dagli stessi conduttori del laboratorio. Per questo motivo, i musicisti e i tecnici sono stati in grado di lavorare molto rapidamente con i conduttori del laboratorio per aggiungere idee musicali, un disegno luci e costumi che hanno arricchito lo spettacolo e dato un senso di spettacolarità sia per il pubblico che per i partecipanti.

L'occhio esterno: un elemento molto utile nella composizione dello spettacolo è stato avere un "occhio esterno" nelle ultime prove: un professionista che osserva il lavoro per la prima volta e consiglia i conduttori del laboratorio. Con la nuova prospettiva e i consigli di qualcuno che non è stato coinvolto nella prima parte, più individuale e pedagogica, del processo, il risultato finale può uscirne migliorato.

Uno spettacolo teatrale come rituale, comune agli interpreti e al pubblico: attraverso la performance finale cerchiamo anche di invocare nei partecipanti l'idea di condividere e celebrare con il pubblico ciò che hanno creato. Pensiamo che se i partecipanti possono vedere e sentire la qualità nella loro performance, questo darà loro l'opportunità di apprezzarla di più. Spesso può capitare che, nel momento di un'esibizione, gli interpreti inesperti siano nervosi e vadano di fretta durante le scene. Ma abbiamo cercato il più possibile di aiutare ciascuno dei partecipanti a godersi davvero il tempo trascorso sul palcoscenico, a respirare, a percepire la connessione tra loro e con il pubblico e a godere del senso di coscienza collettiva che si crea.

Fondamenti della performance: tra le altre regole "non scritte" che vengono spiegate prima della performance (in base allo stile e alle esperienze dei conduttori del workshop), ci sono le regole di base della performance: bisogna definire in quali momenti della performance è possibile improvvisare, sperimentare e anche introdurre nuove idee spontanee. Quindi, al contempo, si dà un valore reale al nostro lavoro e alla lunga fase di prove per raggiungere questo risultato.

CONSIDERAZIONI FINALI

La metodologia con cui abbiamo portato il teatro fisico in una comunità di piccole dimensioni è emerso chiaramente nei capitoli precedenti. Per trarre una conclusione, è necessario discutere i vantaggi di questo lavoro nelle comunità locali.

Come già detto all'inizio, questo tipo di lavoro è volto ad affrontare questioni concrete in maniera sostenibile. Il lavoro teatrale può raggiungere risultati sorprendenti in molte questioni sociali. Un risultato concreto (nel nostro caso, lo spettacolo) è particolarmente utile. Permette ai partecipanti di lavorare insieme verso un obiettivo che viene loro assegnato e che non potrebbero raggiungere da soli. Il teatro è lavoro di squadra. Questo supera già le barriere di comunicazione tra i partecipanti. La presentazione ha anche l'effetto di condividere il risultato con un gruppo ancora più grande nella comunità locale, ampliando così la portata dell'azione. Il teatro fisico aiuta anche a mettere da parte le chiacchiere e a passare all'azione. In questo modo si possono evitare discussioni estenuanti e si possono trovare azioni pratiche comuni. Un altro aspetto molto prezioso del lavoro teatrale è che non esiste un profilo specifico per gli interpreti. Un individuo può contribuire con qualcosa di prezioso che un altro non può apportare, non c'è un migliore o un peggiore, tutti possono fare teatro, a patto che tutti remino nella stessa direzione. Inoltre, senza l'uso della parola, la barriera della lingua può essere superata per includere gruppi di persone che non possono condividere esperienze comuni in altri modi.

Confrontare le capacità è difficile, il che aiuta a dimenticare la competizione e le rivalità non vantaggiose. Allo stesso tempo, una performance richiede azioni molto specifiche che devo-

UNO SPETTACOLO TEATRALE
COME RITUALE, COMUNE AGLI
INTERPRETI E AL PUBBLICO:
ATTRAVERSO LA PERFORMANCE
FINALE CERCHIAMO ANCHE DI
INVOCARE NEI PARTECIPANTI
L'IDEA DI CONDIVIDERE E
CELEBRARE CON IL PUBBLICO
CIÒ CHE HANNO CREATO.

no essere praticate. Soprattutto le persone con poca o nessuna esperienza nel teatro fisico possono fare rapidi progressi. Questa autoefficacia si traduce in una percezione positiva di sé. Infine, va sottolineato il ruolo del teatro fisico nella formazione di un gruppo. L'intenso processo di prova congiunta in cui i partecipanti si incontrano in uno spazio e in condizioni completamente nuove (il palcoscenico), permette loro di conoscersi di nuovo in modo diverso. Anche se il lavoro teatrale ha un effetto terapeutico, in ultima analisi non si tratta di terapia, ma di creare insieme qualcosa che va al di là dell'individuo. Il lavoro teatrale allena anche la creatività dei partecipanti, un'abilità spesso necessaria nella vita quotidiana. Non deve sorprendere che questo progetto abbia avuto un impatto molto positivo sulla comunità locale e che l'interesse e la motivazione per altri progetti teatrali siano aumentati.

Ora stiamo pianificando insieme ad altre istituzioni locali e persone coinvolte - altri due progetti teatrali: uno incentrato sui giovani, l'altro su persone con background migratorio. Pertanto, la nostra offerta teatrale iniziale non solo ha avuto un risultato sostenibile, ma è stata in grado di innescare un processo di crescita del lavoro culturale della comunità. Tutto questo tenendo presente le difficoltà degli attori e delle attività culturali e il livello generalmente basso di diversità culturale negli ambienti rurali, unitamente all'effetto di due anni di pandemia e alla minaccia di un diffuso isolamento dei gruppi emarginati all'interno della comunità in ambiente rurale, il teatro dimostra ancora una volta di essere uno strumento di trasformazione sociale molto forte. È in grado di includere tutti e di rafforzare la coesione sociale, oltre a sviluppare le capacità interpretative e la creatività degli individui che vi partecipano.

Protagon e.V. - Amici e sostenitori dell'azione teatrale libera. organizes large and small cultural events. Such as workshops, educational and social projects for children and adults across all genres and offers training, production and performance rooms as well as residencies for artists. The association is committed to ensuring that free artists, groups and interested people can interact artistically and politically. Its members are encouraged, through awareness and social-engage activities, to offer a platform for research on performing arts in public space and to bring it among diverse audiences. These are the main goals of the Frankfurt association, founded in 1999.

CAROVANE E TOURNÉE NELLE AREE RURALI COME STRUMENTI DI CONNESSIONE DELLE COMUNITÀ E FUNZIONI ANTROPOLOGICHE

4

UTCA-SZAK / TEATRO NUCLEO



ESPERIENZE IN UNGHERIA

di Utca-SzAK

Il TeatRom Festival è un festival della cultura rom organizzato da Utca SzAK in una delle contee nord-orientali, le più svantaggiate dell'Ungheria, di solito in 10-12 sedi. Il suo obiettivo primario è portare cultura di qualità in piccoli villaggi isolati la cui popolazione locale non potrebbe essere servita altrimenti.

IL CONTESTO POLITICO

L'associazione non ha motivazioni politiche classiche alla base dell'organizzazione del festival. Utca-SzAK è un'organizzazione di artisti e insegnanti che si occupano della situazione dei Rom in Ungheria per convinzione professionale e sensibilità sociale. La situazione dei Rom in Ungheria è molto specifica. Stiamo parlando di una minoranza che però conta circa 800.000 persone, quasi il 10% della popolazione totale ungherese. Tuttavia, questa minoranza è molto eterogenea. Si tratta di discendenti di varie tribù rom di diverse origini, Beyaks, Oláhs, Cavalieri, Kolompars ... che differiscono per occupazioni tradizionali, origini, caratteristiche razziali e costumi sociali. Dato che le occupazioni tradizionali di questi popoli erano orientate alla produzione di prodotti che oggi sono poco o per nulla adeguati all'economia moderna, i loro mezzi di sostenta-



mento hanno perso significato e la loro fonte di sussistenza si è esaurita. Inoltre, fino alla fine del XIX secolo le tribù rom conducevano uno stile di vita prevalentemente nomade, che è diventato obsoleto nel XX secolo. Nel XX secolo, i regimi politici dell'Europa centrale e orientale incoraggiavano ad uno stile di vita stanziale. Poiché in precedenza svolgevano lavori di scarso prestigio ed erano socialmente estranei, grazie al loro stile di vita tribale e itinerante, i rom erano spesso criminalizzati. Una volta insediati, venivano o assimilati o completamente esclusi dall'ordine sociale, vivendo ai margini degli insediamenti in aree segregate. Durante l'era socialista sono stati fatti dei tentativi di integrazione, ma non hanno avuto successo. Il periodo successivo al cambio di regime ha significato anche una ripresa economica dell'Ungheria, che ha sconvolto la società nel suo complesso. Ma i rom non possono essere definiti i vincitori immediati e chiari di questa trasformazione. I Rom non assimilati e segregati sono tipicamente poco istruiti, hanno perso le loro strutture sociali tradizionali e le loro radici culturali, non parlano la loro lingua e, a causa della loro scarsa istruzione, hanno difficoltà a comunicare nella lingua della maggioranza, in quanto si sono mescolati con gli ungheresi provenienti dagli strati sociali più svantaggiati (amano definirsi infatti "ungheresi rom". Lo stile di vita e la cultura dei rom assimilati non differiscono da quelli della maggioranza della società. Lo strato sociale più prospero nel tessuto rom, che può essere considerato una sottocultura, è quello degli artisti, soprattutto musicisti, che da generazioni conservano le tradizioni musicali di famiglia. Esistono alcune attività commerciali e industriali, svolte per lo più da imprenditori rom, come il commercio di metalli non ferrosi di seconda mano, l'acquisto di beni ereditati di seconda mano e il commercio di auto di seconda mano usate, che a volte rientrano nel settore cosiddetto dell' "economia grigia". Gli imprenditori rom dell'economia legale sono per lo più coinvolti nel settore delle

costruzioni. In termini sociali e socio-politici, dopo il cambio di regime, i Rom non assimilati si sono trovati in una posizione fortemente perdente, scivolando nella povertà più assoluta. La situazione è stata esacerbata dal fatto che inizialmente i governi non hanno trattato la questione dei Rom come una questione a sé stante, assegnando i sussidi sociali alle famiglie con bambini come incentivo generale alla crescita demografica. Questa scelta si è rivelata mal concepita, in quanto è stata utilizzata da famiglie che volevano risolvere i loro problemi finanziari a breve termine con il denaro ricevuto dopo aver avuto figli, per lo più rom. Pertanto, a lungo termine, tali sussidi tendevano a portare a una crisi sociale, poiché tali famiglie non erano in grado di provvedere adeguatamente ai loro figli in seguito. Molte difficoltà, che i sociologi definiscono sintomi di povertà, hanno colpito i rom, poiché i genitori poco istruiti non incoraggiavano i figli a studiare o a trovare un lavoro. La giovane età, l'età fertile, quasi infantile, nei Rom è la più popolosa, quindi il breve periodo di ricambio generazionale rende rapida la riproduzione dei disagi sociali.

Una delle principali controversie sociali dei primi anni 2000 è stata la criminalizzazione dei Rom, che gli scienziati sociali considerano un sintomo naturale dell'impoverimento della società. Questo, nella maggior parte della società, si è tradotto in pregiudizio etnico, non facilitando l'integrazione delle comunità e degli individui rom. Sebbene siano stati avviati una serie di programmi pubblici per l'inclusione basati su finanziamenti comunitari internazionali o dell'UE, questi sono generalmente falliti. È probabile che siano stati utilizzati metodi inadeguati per raggiungere le comunità; la maggior parte dei fondi sono stati spesi per il mantenimento delle istituzioni stesse, creando tra i Rom il pregiudizio che i "bianchi" stessero sfruttando la loro povertà per arricchirsi, escludendo dai finanziamenti i destinatari ultimi: le comunità Rom. In altre parole, il forte pregiudizio è diventato, per così dire, reciproco. Da poco, la società civile

ha iniziato ad affrontare il problema con approcci e metodi nuovi ed alternativi, come le reti di assistenza personale e le attività artistiche e sociali specializzate. Così lo Stato ha lasciato a piccole associazioni locali il lavoro che le istituzioni sociali ed educative regionali avrebbero dovuto svolgere. Forse solo negli ultimi anni abbiamo assistito al lancio da parte del governo di programmi pubblici complessi e a più lungo termine, nello spirito di promuovere i risultati di decenni di lavoro delle ONG, con la peculiare implicazione politica che questo comporta. Mentre sarebbe nell'interesse della società nel suo complesso che non vi sia un gran numero di comunità e gruppi emarginati, né concreto la società è piuttosto divisa su tali questioni, se non altro perché in Ungheria lo Stato ha un ruolo piuttosto forte, si potrebbe dire esclusivo, nella gestione delle istituzioni e dei sistemi sociali, educativi, sanitari e culturali; le tasse che lo Stato riscuote per questi scopi sono piuttosto elevate in proporzione, così che gran parte della società ritiene che non sia suo dovere o compito occuparsi di questi problemi e si aspetta che sia lo Stato a risolverli. Utca-SzAK ha incontrato le comunità rom di Borsod quasi un decennio e mezzo fa, spingendo le forme teatrali tradizionali e quelle più mainstream, portando il teatro per le strade e nelle comunità che non avrebbero mai potuto frequentare i teatri istituzionali. Ben presto è diventato evidente che non si trattava solo di una questione di luogo, ma che un pubblico specifico richiedeva temi e forme espressive specifiche. Così, per quasi un decennio, si è cercato di trovare il modo di attirare e mantenere l'attenzione di queste comunità e di coinvolgerne i membri negli spettacoli, anche come collaboratori.

All'inizio, il nostro pubblico di riferimento era quello di Budapest, nei vari quartieri e complessi residenziali svantaggiati. poi ci siamo spesi presso varie istituzioni che si occupano di persone svantaggiate, come carceri, istituti correttivi, centri di disintossicazione da droghe e alcol, dove la percentuale di utenti di origine rom è estremamente elevata. Questi ambienti raccolgono inevitabilmente persone in condizioni sociali estremamente difficili e complesse, su cui sarebbe difficile, forse impossibile, lavorare esclusivamente col teatro, ma abbiamo anche riscontrato che le attività teatrali con i giovani hanno avuto un impatto positivo sulle loro condizioni sociali, sulla loro integrazione nella scuola e, indirettamente, sul loro futuro. Così, dopo un po' di tempo, la bilancia si è spostata verso il teatro portato nella nostra regione di studio, in particolare verso l'educazione teatrale per giovani, e il nostro interesse teorico si è

orientato verso i metodi teatrali applicati. Abbiamo avuto diverse collaborazioni internazionali per conoscere e adattare varie metodologie (Forum Theatre, TIE, ecc.) alle nostre specifiche esigenze.

Nel frattempo, naturalmente, abbiamo sempre insistito sul fatto che il teatro deve essere il nostro marchio di fabbrica e l'obiettivo primario deve essere il benessere della comunità. Dato che il pluralismo politico in Ungheria non si configura come una sfida equilibrata tra gruppi complementari con valori ideologici diversi, ma piuttosto una lotta continua tra forze politiche che desiderano controllare lo Stato ed esercitare potere e che, tranne che nei periodi di campagna elettorale, sembra perdere di vista i problemi "quotidiani" e la ricerca di soluzioni efficaci per risolverli, la nostra politica è la dimostrazione della nostra astensione dalla "politicizzazione".

REAZIONI DEGLI ABITANTI

Le comunità di Borsod, dove il festival Street-SzAK è apparso per la prima volta anni fa, non avevano sentito parlare molto di teatro. Per loro recitare significava recitare nei film, dato che tutti guardano la televisione. Ma poiché la televisione raramente trasmette il teatro, o se lo fa, non sui canali e nella fascia oraria che questo pubblico guarda, erano inizialmente riluttanti, se non addirittura spaventati nel guardare le "strane persone mascherate", nell'interagire con lo spettacolo o addirittura salire sul palco.

I bambini delle scuole frequentano regolarmente il teatro e mettono in scena spettacoli scolastici, ma la maggior parte dei bambini rom di solito non vanno a scuola da alcune generazioni (una tendenza in netto miglioramento negli ultimi anni). Oppure, se l'hanno fatto, nella maggior parte dei casi non sono stati "selezionati" per gli spettacoli scolastici o non sono stati abbastanza ambiziosi da parteciparvi (una tendenza che sta migliorando negli ultimi anni). La grande svolta è avvenuta con i campi estivi, dove i bambini e i giovani hanno apprezzato molto la possibilità di andare in un posto e lavorare su un progetto insolito. Le famiglie rom delle campagne sono per lo più diffidenti; non permettono ai loro figli di uscire con degli sconosciuti. È stato molto difficile conquistare la loro fiducia, ci sono voluti alcuni anni prima che i genitori stessi chiedessero ai loro figli di andare al campo. Alla fine dell'estate, il lavoro

di gruppo ha portato a diversi piccoli spettacoli, che i bambini hanno recitato l'uno per l'altro. In seguito è nata l'idea di metterli in scena nei villaggi da cui i bambini provenivano, in modo che i genitori potessero vedere ciò che avevano fatto. I giovani dei campi estivi hanno formato uno "zoccolo duro", che vive in diversi villaggi (Alsóvadász, Kázsmárk, Abaújszolnok, Léh, Ináncs, ecc.), ma che si tengono in contatto durante l'anno (anche sposandosi), e che in seguito sono diventati nostri giovani aiutanti e capigruppo, con i quali lavoriamo da allora e sui quali possiamo contare. È con questi giovani e con gli attori di Utca-SzAK che è stato creato lo spettacolo Magic Mirror - Lo specchio magico, basato sulle fiabe rom, che è stato presentato in diverse città di Borsod. Negli ultimi anni, abbiamo fatto conoscere ai giovani molti degli strumenti che noi stessi abbiamo imparato a conoscere attraverso il progetto R.I.O.T.E.

Il numero delle nostre collaborazioni, purtroppo, è sempre dipeso dalle sovvenzioni annuali. C'è stato un anno in cui abbiamo avuto 13 gruppi in 13 villaggi; anni in cui siamo stati in grado di sostenere il lavoro dei giovani in 3 comuni; nell'ultimo anno o due, abbiamo avuto 5-6 gruppi attivi più o meno regolarmente. Nel 2016 abbiamo organizzato il primo festival Made in Gypsistan, che si è tenuto per 3 anni consecutivi. Inizialmente il programma raccoglieva i risultati di questi campi estivi: piccoli spettacoli di bambini e spettacoli di strada dei nostri partner di cooperazione internazionale. Poi, tre anni fa, il programma ha cambiato volume perché abbiamo ritenuto importante che i giovani vedessero esempi che potessero ispirarli. Il festival ha cambiato anche nome, TeatRom, e abbiamo cercato di trasformarlo da una festa spontanea in un evento organizzato e promosso il più possibile. L'idea di base è quella di dare ai giovani rom che vivono nella regione e che sono attivi, l'opportunità di mostrare le produzioni teatrali che realizzano durante l'anno e di vedere compagnie professionali rom e non rom che affrontano il tema dell'identità rom. L'accoglienza del festival è stata positiva, proprio per il tono insolito che assume nelle comunità, a volte viene accolto con sgomento, a volte con sconcerto. Negli ultimi anni, la vita culturale delle comunità rurali si è esaurita con l'istituzione della festa del villaggio, soprattutto negli insediamenti rom più arretrati. Di solito si tratta di un evento comunitario organizzato dall'ufficio del sindaco, e il programma include una grigliata comunitaria, finanziata dall'ufficio, e un concerto di noti artisti della cultura popolare. Sebbene sia indubbiamente importante avere eventi comunitari organizzati a livello

locale, la comunità li vede come un regalo del sindaco, anche se sono consapevoli che l'ufficio del sindaco utilizza (anche) denaro pubblico, e sentono che è un dovere essere intrattenuti dal sindaco. Il sindaco è ai loro occhi un rappresentante del potere, anche se in teoria sanno che "viviamo in una democrazia", ma si sentono esclusi dalla democrazia a livello sociale. Purtroppo, sono anche abituati all'idea che tutte le persone non rom che vengono da fuori vogliono realizzare una sorta di progetto statale di inclusione su di loro, di cui loro sono le vittime sofferenti. Lentamente iniziano a capire che le ONG non sono rappresentanti dello Stato, anche se sono organizzate, ma sono cittadini che cercano di creare opportunità di convivenza sociale, nell'interesse di queste comunità.

LO STILE

Nel programma del festival TeatRom cerchiamo di focalizzarci su spettacoli teatrali che presentino la vita e i problemi delle comunità Rom. A Budapest sono state create diverse giovani compagnie teatrali che ritraggono queste situazioni, basandosi sulle loro esperienze personali. Sebbene questi giovani frequentino solo laboratori di pedagogia teatrale per giovani svantaggiati, le loro rappresentazioni sono per lo più "contro-intuitive", cercano cioè di presentare situazioni e problemi della società maggioritaria, e, con nostra sorpresa, a volte hanno paura di ciò che il pubblico rom rurale penserà delle performance in "lingua bianca". Parliamo, ad esempio, della produzione zingaro-ungherese del Gruppo Knowledge-Power, o di Chameleon Girl del Teatro Indipendente Ungherese, che ritraggono i problemi dei giovani che cercano di adattarsi alla vita quotidiana delle grandi città. Il timore si è rivelato infondato, poiché questi spettacoli sono stati ben compresi ed accolti da parte del pubblico rispetto, ad esempio, alla rappresentazione leggermente storicizzata di Panna Cinka, una violinista rom del XVIII secolo molto nota nella storia culturale ungherese, che, pur essendo un personaggio famoso, è risultata un po' estranea. Probabilmente presentava un sistema di relazioni che il pubblico non voleva vedere, dato che trattava dell'infelice storia d'amore tra un ufficiale militare ungherese di alto rango e una violinista. La nostra produzione, anch'essa un adattamento di un'opera letteraria del XIX secolo, *Makar Chudra* di Maxim Gorky, è stata ben accolta. Pur non essendo di origine rom, Maxim Gorky ritrae la vita di un gruppo di viaggiatori rom con



un poetico romanticismo che probabilmente il pubblico ha sentito più vicino. Nella produzione, gli attori del Teatro Nazionale di Miskolc hanno recitato accanto a giovani di diverse età provenienti da diversi insediamenti, con i più giovani che interpretavano gli anziani del campo, incorniciando la storia romantica e appassionata con un fascino elementare che ha impressionato il pubblico.

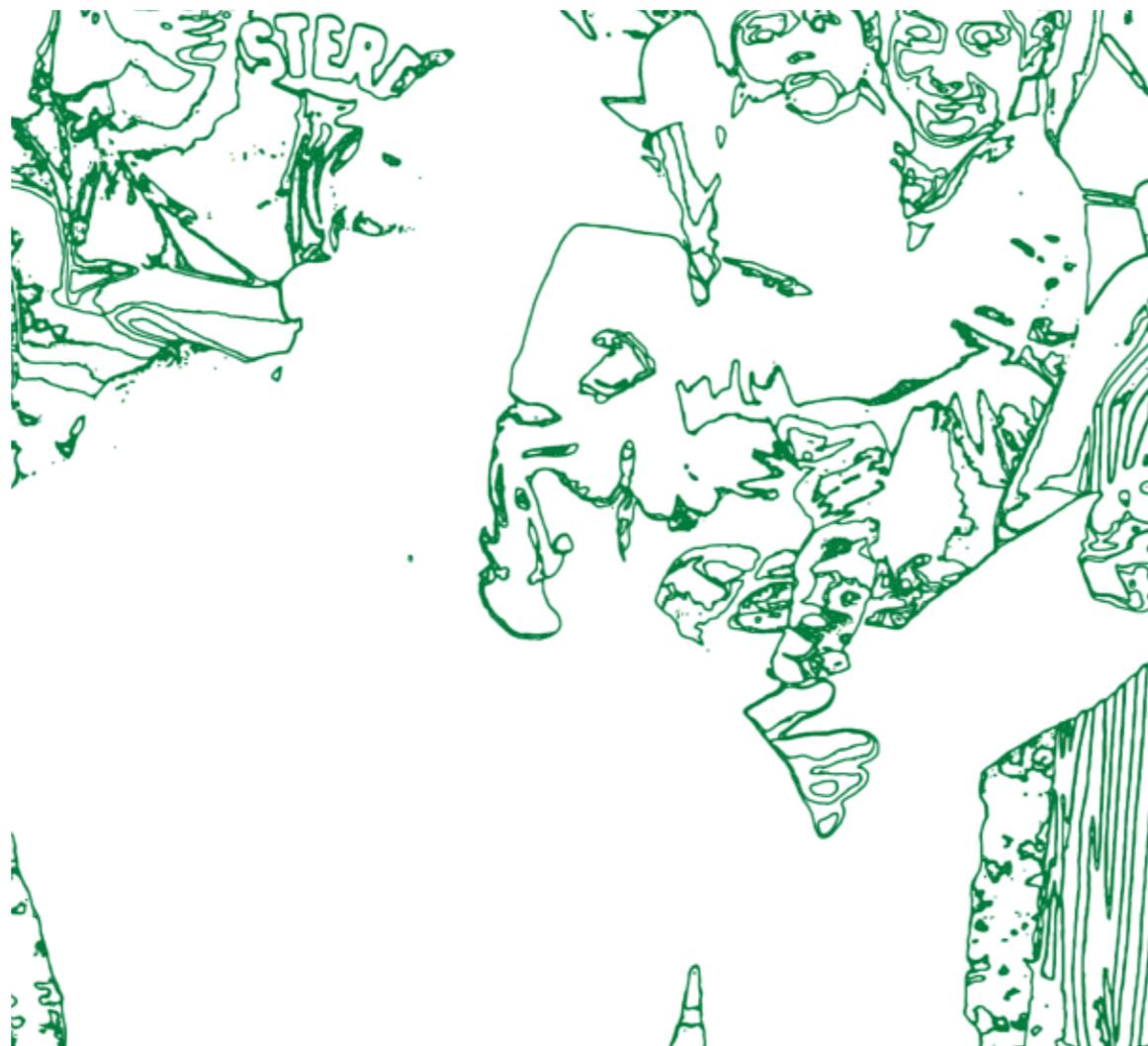
Di solito cerchiamo di includere nel programma uno spettacolo teatrale interattivo o un laboratorio per adulti, come ad esempio uno spettacolo di teatro forum - incentrato su tematiche sociali loro vicine, come ad esempio la crisi del debito sopra citata. Non meno grave è la situazione delle donne rom, che spesso sono ancora più vulnerabili dei loro mariti, poiché le comunità rom, da un lato, proteggono fortemente le loro figlie, nei confronti degli stranieri. Dall'altro, tendono a impedire loro di integrarsi nella società come soggetti, spesso sono meno istruite degli uomini, hanno figli in età molto giovane, diventando così vulnerabili

nel loro stesso ambiente. Stiamo anche cercando di affrontare questo tema in diversi workshop. L'identità etnica non è ancora un problema per i bambini di questa fascia d'età, per cui offriamo loro il teatro delle marionette e spettacoli per bambini al mattino, oltre ad attività creative in qualche modo legate alle arti dello spettacolo.

Da diversi anni collaboriamo con l'Associazione ungherese di giocoleria, che gestisce lì un circo artigianale, e con il gruppo BélaMühely, che utilizza strumenti musicali ricavati da vari oggetti di uso comune per esplorare il mondo della musica per esplorare la gioia del suono e

del fare musica con i bambini più piccoli, o anche per costruire strumenti con i più grandi. Ma cerchiamo anche di avvicinare queste arti ai bambini e di renderle più accessibili attraverso laboratori di arti letterarie e visive. I concerti sono una parte molto importante del programma del festival, e cerchiamo anche di offrire una gamma di generi che il pubblico ha meno probabilità di conoscere, come l'etno-pop, che è fondamentalmente il genere più popolare nella comunità. Offriamo concerti di musica classica, musica Rom autentica combinata con il jazz e il rock, e formazioni e fusioni simili che a volte nascono solo per la durata del festival. A volte ci dicono "è bello, ma non divertente".

Oltre a questi, offriamo anche i tradizionali spettacoli di strada del festival e produzioni di trampolieri come la produzione di Shoshin, partner di R.I.O.T.E., Black bull and other stories - Il toro nero e altre storie; Metamorphosis di Kud jud, da Lubiana; la parata di marionette giganti e trampoli ispirata a Dhürer, un evento congiunto con il Teatro delle marionette del "Mulino dei miracoli" di Miskolc; o la nuova produzione circense "Cyrano: Viaggio sulla luna" dello Spotting Fire Cruiser Circus Theatre. Nello spirito dell'integrazione artistica, ci sono state produzioni occasionali come una sfilata di moda musicale con Designers Romani, il gruppo BélaMűhely, la Dorco Band e il gruppo teatrale di Rásonysáberencs, oppure una serata di letture teatrali e di dipinti e testi della pittrice naïf rom Mara Oláh.



E anche se forse risultano i meno spettacolari, per noi i più importanti del programma del festival rimangono gli spettacoli originali creati dai gruppi di bambini, che di fatto hanno dato il via all'idea del festival. Anche i giovani sono regolarmente coinvolti nell'organizzazione del festival estivo. A livello locale hanno assunto il ruolo di organizzatori comunitari nei comuni, ospitando le giornate del festival nei loro villaggi. Le storie e i testi degli spettacoli presentati nel programma del festival sono messi insieme dai membri del gruppo, lasciando spesso molto spazio all'improvvisazione. Presentiamo alcuni di essi in più in dettaglio:

The bad teacher - Il cattivo maestro. Il gruppo di Rásonysáberenc, guidato da Tamás Trézsi, è composto da ragazzi di 9-14 anni che hanno usato le loro esperienze scolastiche e cinematografiche per creare una commedia commovente e lussureggiante sui pregiudizi reciproci nelle scuole, sia da parte degli insegnanti che da parte dei ragazzi.

A lying man is caught before a lame dog. Racconta la storia di un uomo bugiardo che viene catturato davanti a un cane zoppo. Il gruppo di bambini di Untervadás, guidati da Lilána Horváth e János Jocek Kótai, composto da bambini di età compresa tra gli 8 e i 12 anni, tiene regolarmente corsi di teatro e di danza. Il loro programma consiste solitamente in un programma di workshop e in una produzione teatrale. Stanno diventando famosi nella zona, non solo esibendosi nei nostri programmi, ma anche organizzando spettacoli propri e venendo invitati a eventi scolastici. L'uomo bugiardo potrebbe essere descritto come una commedia poliziesca surreale, la storia di una famiglia ricca e bohémien il cui membro più giovane incontra un bambino povero che viene invitato a giocare in casa loro e a cui viene mostrata la cassaforte di famiglia, che viene poi rapinata di notte da un uomo con la faccia da incubo. Il bambino muore nella colluttazione. I sospetti ricadono sulla sciocca nonna sordomuta, ma al processo appaiono gli angeli (con maschere mediche) che resuscitano il bambino e da sotto la maschera dell'incubo emerge il vero colpevole, che non è altro che il povero ragazzo, il cui monologo è offensivo e al tempo stesso commovente poiché egli

riesce finalmente a ottenere il perdono l'accusa diventa infondata e, naturalmente, inizia una grande festa. Anche se la mascherata attenua la gravità dei crimini, i bambini sembrano saperlo, e confidano solo negli angeli, che fanno il loro lavoro con seria sublimità.

Romazuri. The Roma Banda of Mera - *Romazuri. La Banda Rom di Mera*, guidata da Ketrin Oláh, è una formazione composta da quattro giovani tra i 15 e i 18 anni e il loro spettacolo riguarda i problemi dei grandi chamas e dei giovani adulti. Anche se si tratta perlopiù di una serie di quadri, una raccolta creativa di testi, musica e coreografia, insistono nel mettere in scena qualche videoclip o filmato a tema rom, grottesco o divertente. Per qualche ragione, non sono forti nell'inventare le loro storie, ma hanno una forte comprensione del materiale, il che mostra le stranezze dei Rom, ma anche l'atteggiamento della società maggioritaria nei loro confronti, con grottesca sottigliezza. Questa volta il protagonista della loro pièce è Zsolti, un giovane di kajla che prima si mette nei guai e litiga con il nonno Lejmoló per prestiti non pagati, e che poi si reca in una discoteca, dove i buttafuori naturalmente non lo lasciano entrare fino a quando non viene difeso dal proprietario del locale, che gli procura anche un lavoro. Durante il colloquio di lavoro, si scopre che Zsolti è un ragazzo istruito e il capo è un idiota razzista, ma tutto cambia quando scopre che lo Stato paga un'indennità ai lavoratori Rom.

The holy Fan - *Il Ventaglio sacro*. Il gruppo Thuvaslo Rom di Kázsmárk è un vero gruppo democratico; non ha un leader, tutti i membri sono "leader giovanili", tra i 16 e i 22 anni, e i loro spettacoli sono davvero "fatti in casa". Fanno sempre le prove nel luogo in cui si trova uno dei loro membri e non chiedono un'istituzione, anche se l'anno scorso sono tornati alla loro ex scuola elementare dove hanno organizzato la giornata del festival in collaborazione con la loro ex preside. In termini di genere, lo spettacolo potrebbe essere descritto come una frivola farsa francese, con la quale i ragazzi ci hanno sorpreso perché, data la loro età, è improbabile che abbiano una conoscenza teorica di questo genere non molto contemporaneo.

Eccezionalmente, non si parla di romanticismo, vogliono semplicemente divertire e lo fanno con una straordinaria sensibilità per il personaggio, umorismo e improvvisazione; la commedia non ha un testo pre-scritto. Si narra che il Cardinale abbia vissuto una grande vita in gioventù, visitando persino la Cina, dove gli fu donato un ventaglio sacro di grande valore (e magico).

Con grande orrore di Padre Filippo (interpretato da una ragazza, Szimonetta Horvv), il Cardinale si sente improvvisamente male, sente che sta per morire e confessa il suo più grande peccato e segreto: ha fatto un viaggio in Cina. Lì ha una figlia di cui non si è mai preso cura e che, per quanto ne sa, si è convertita al peccato ed è diventata una prostituta. Chiede a Padre Philip di trovarla, di prendersi cura di lei e di lasciargli in eredità il prezioso ventaglio.

Non dovrà cercarla a lungo, perché è già sul posto; nella scena iniziale il semiconosciuto servo di casa, Zserbó, armeggiando con il telefono di padre Philip, ordina una squillo, che arriva ed è interpretata da un ragazzo, Peter Horváth. Ma l'appuntamento non ha luogo, perché lei si nasconde e ascolta la confessione del cardinale. Nel caos che segue la morte, in qualche modo il ventaglio cade nelle mani di Zserbo e, pur non sapendo di cosa si tratti, chiede a padre Philip di prendere ciò che vuole. La ragazza va a confessarsi da padre Philip e lui vuole darle il ventaglio, che nel frattempo è scomparso. La cameriera, particolarmente maliziosa, si rivela essere l'amica della squillo e le due cospirano per recuperare il ventaglio. Il giardiniere dalle gambe danzanti, invece, è il fratello di Zserbó e ha l'oggetto in suo possesso; la lettera allegata al pacco in consegna gli dice che si tratta di un prezioso pezzo d'arte, di cui Zserbó, che non sa leggere, non era stato informato prima. Così lui si rifiuta di restituirlo. Tutti corrono dietro a Zserbo riprendersi il ventaglio, ma lui è indignato perché vogliono indietro il regalo e li "declina" capricciosamente. Ne nasce una grande lotta, il ventaglio viene "attivato" e si scopre quale sia il suo potere magico: Padre Philip si ritrova vestito con una tonaca e nel corpo della squillo, la prostituta in quello di Padre Philip, il giardiniere e la cameriera si scambiano il corpo. Zserbó non si accorge nemmeno del cambiamento, lasciandoli al loro destino, e si ritira con il suo amato ventaglio. Si tiene anche una seduta spiritica per scoprire come annullare lo scambio di corpi. Si intrufolano di notte per recuperarlo, provano ad ipnotizzarlo per renderlo innocuo e convincere il testardo Zserbo. Ma Zserbo, ora rianimato e infuriato, fa a pezzi il prezioso oggetto, così che nessuno possa averlo. Quando gli altri se ne accorgono, è ormai troppo tardi. Abbandonato a se stesso Zserbó, con le sue sfuriate rabbiose, non si accorge di nulla di quello che è successo. La produzione presenta diversi gesti teatrali inventivi e grandi momenti di recitazione. Siamo rimasti entusiasti del lavoro dei giovani e il pubblico non è rimasto deluso.



PROSPETTIVE

Ogni anno il festival viene realizzato con grandi difficoltà e con un budget molto basso. Non abbiamo ancora trovato un'autorità che prenda in carico la questione, a parte noi stessi. Anche se non c'è un'esplicita opposizione politica all'iniziativa, non c'è nemmeno un vero e proprio sostegno pubblico. A livello di politica locale, lo stesso atteggiamento di cautela implica sia sostegno che distanza. Per avere un programma artistico veramente attraente per la maggior parte della popolazione, dovrebbe essere molto più ricco e tematicamente più esteso, con un budget dedicato e forse con miglioramenti ambientali e infrastrutturali che vanno ben oltre le competenze di un festival di questo tipo. Tuttavia, rimane il rischio che se per miracolo questa prospettiva si concretizzasse, il pubblico di riferimento, la popolazione locale, comini a sentirsi esclusa. Lo abbiamo visto accadere più volte nel caso di festival culturali rurali di successo, che avevano lo scopo di promuovere lo sviluppo rurale, dove la popolazione locale è diventata vittima di una settimana di afflusso turistico piuttosto che beneficiaria, vera destinataria del festival. Attualmente gli eventi del festival sono tutti gratuiti, e anche se vorremmo più di ogni altra cosa che gli abitanti del luogo potessero pa-

gare per programmi culturali simili, è improbabile che ciò si avvenga in poco tempo. Perciò il nostro obiettivo realistico è soprattutto quello di abituare le comunità locali a questo tipo di cultura, e che si sentano di farla propria; stiamo anche lavorando costantemente per trovare qualcuno che ce la tolga dalle mani, visto che può essere una risposta a problemi di spettro più ampio e che richiedono un insieme di competenze maggiore di quelle a disposizione della nostra piccola associazione teatrale.

Utca-SZAK è un'organizzazione non governativa, senza scopo di lucro, attiva nel settore culturale - artistico/creativo ed educativo. Le nostre attività si basano sull'esigenza di creare valore, come arte e società, e sulle possibili forme di sviluppo pedagogico e formativo del teatro. I nostri progetti si rivolgono principalmente alle popolazioni di piccoli villaggi, baraccopoli urbane, istituti di riabilitazione, riformatori e carceri. Il potenziamento dei giovani svantaggiati è la caratteristica più significativa delle nostre attività.

ESPERIENZE IN ITALIA

di Teatro Nucleo

IL CONTESTO POLITICO

Fin dalla sua fondazione, il Teatro Nucleo ha sempre rivolto i suoi spettacoli di Teatro per gli Spazi Aperti ai luoghi e ai pubblici più marginali, a quelli che di solito sono esclusi dall'offerta culturale di sistema, assumendo questa come missione politica e poetica. Nel corso di anni di esperienze, abbiamo potuto verificare che il particolare tipo di "incontro" che cerchiamo con la nostra pratica teatrale, è più facile da trovare in luoghi e spazi ai margini. Tra il 1987 ed il 1989, Teatro Nucleo è stato impegnato in una lunga "tournée" lungo tutta la regione della Castilla La Mancha, in Spagna. L'obiettivo di questo viaggio era quello di visitare e riempire di teatro i villaggi più piccoli della regione, dove la gente non aveva mai assistito ad uno spettacolo teatrale, o quasi. Lo spettacolo "Luci" è stato uno dei primi spettacoli per gli Spazi Aperti che il Teatro Nucleo ha prodotto. Questa fondante, prima esperienza Europea della compagnia, ne definirà il percorso negli anni a venire.

Nel 1989, il Teatro Nucleo e altre compagnie provenienti da tutta l'Europa creano il progetto "MIR CARAVAN" che porta una parata di artisti come Slava Polunin (Licedei



URSS), Footsbarn, OsmegoDnia, Divadlo na Provadzku, Ufa Fabrik (solo per citarne alcuni) ad attraversare la linea del Muro di Berlino un mese prima della sua caduta, in un lungo festival itinerante da Leningrado a Parigi. Da allora, ogni dieci anni, le più diverse compagnie itineranti, come noi, si riuniscono per ripetere l'esperienza e confrontarsi tra loro, seguendo lo spirito che ha animato la prima edizione. Nel 2019, poco prima della pandemia, si è svolta l'"Odyssee Karavane": un gruppo di più di 20 compagnie teatrali che hanno viaggiato da Avignone (Francia) a Plovdiv (Bulgaria), allora Capitale Europea della Cultura, fermandosi e esibendosi in molte città e villaggi sul percorso. Teatro Nucleo è oggi il rappresentante italiano del CITI (Centro Internazionale Teatro Itinerante). Traendo ispirazione da queste esperienze passate, in cui il lato politico e quello sociale erano il motore che animava l'intera iniziativa, nel 2020 nasce "ERSA - Emilia-Romagna Scena Aperta". In questi anni di pandemia, è apparso evidente agli artisti quanto sia significativo e vitale l'incontro con il pubblico. Le persone hanno anche scoperto che l'arte è qualcosa di cui nessuno può fare a meno: durante i lunghi periodi di lockdown canzoni, libri e film sono diventati i nostri migliori amici, dandoci conforto. Sono diventati un'arma contro l'isolamento, la solitudine, la tristezza.

IN QUESTI ANNI DI PANDEMIA, È APPARSO EVIDENTE AGLI ARTISTI QUANTO SIA SIGNIFICATIVO E VITALE L'INCONTRO CON IL PUBBLICO. LE PERSONE HANNO ANCHE SCOPERTO CHE L'ARTE È QUALCOSA DI CUI NESSUNO PUÒ FARE A MENO: DURANTE I LUNGI PERIODI DI LOCKDOWN CANZONI, LIBRI E FILM SONO DIVENTATI I NOSTRI MIGLIORI AMICI, DANDOCI CONFORTO. SONO DIVENTATI UN'ARMA CONTRO L'ISOLAMENTO, LA SOLITUDINE, LA TRISTEZZA.

Nel 2019 abbiamo intrapreso una ricerca su come venisse distribuita l'offerta culturale pubblica nella nostra regione del nord-est italiano, l'Emilia-Romagna, costellata di "piccoli comuni", così chiamati per la loro scarsa popolazione questi rappresentano il cuore del territorio, perle di bellezza nascoste dietro colline e campi di grano dove sono custodite antiche saggezze e tradizioni. Ci siamo chiesti se queste zone fossero sufficientemente attrezzate (dal punto di vista culturale) per affrontare questi tempi duri). Il sistema di spettacolo in Emilia-Romagna si caratterizza come una rete diffusa che conta 352 sedi: di queste, 193 sono teatri, di cui 77 teatri storici ancora attivi. La distribuzione territoriale copre maggiormente i comuni con più di 15.000 abitanti, che contano 121 teatri, pari al 63% del totale: nonostante la maggior parte delle sedi teatrali sia di proprietà pubblica (153 su 193, pari al 79%), la gestione è privata nel 62% dei casi (119 teatri); 50 sono invece i teatri gestiti da soggetti pubblici (pari al 26%), 24 da Enti di emanazione o a partecipazione pubblica (12%) (Rapporto 2016 della Regione Emilia-Romagna, Ater e dell'Osservatorio per lo spettacolo della Regione Emilia-Romagna - <https://spettacolo.emiliaromagnacreativa.it/wp-content/uploads/2017/06/teatri-geografia-topologia-gestione-low-res.pdf>)

Questo prezioso documento ci rivela, leggendo tra le righe, che 250 piccoli comuni, con meno di 15.000 abitanti, non hanno un teatro. Raramente hanno accesso ad attività culturali pubbliche, poiché i fondi regionali destinati alla cultura sono concentrati nelle aree più popolate della regione. Riteniamo che questo paesaggio politico e sociale dovrebbe essere quanto meno preoccupante per la sua natura esclusiva ed escludente.

Per far fronte a questa situazione, abbiamo concepito una rete formata dai villaggi più piccoli della regione, collegati con le compagnie teatrali dello stesso territorio, insieme per far fronte ai problemi di spopolamento e isolamento che si sono intensificati nel periodo della pandemia. Con il prezioso supporto di ANCI (Associazione Nazionale Comuni d'Italia), abbiamo iniziato a convocare i sindaci di ciascuno dei 250 villaggi, o chiunque fosse disponibile, per chiedere informazioni sul contesto culturale già esistente ed invitarli ad aderire alla rete firmando un "documento di sostegno" e versando una simbolica "quota di adesione". In cambio avremmo vissuto nei loro villaggi per 3-4 giorni, ci saremmo allenati "en-plein-air" alla mattina, avremmo offerto laboratori per diverse generazioni, a seconda delle esigenze del territorio,

e avremmo messo in scena i nostri due spettacoli (che abbiamo creato appositamente per questo progetto): "Eretica" di Marco Luciano, il regista più giovane della nuova generazione del Teatro Nucleo, e "il Tempo del Canto" di Cora Herrendorf, fondatrice della compagnia. Abbiamo anche girato un documentario con interviste alle persone incontrate per strada, ai politici e alle famiglie dei villaggi che abbiamo attraversato.

Dopo ogni telefonata, siamo stati sorpresi di scoprire che la maggior parte dei sindaci che hanno accolto con entusiasmo la nostra proposta, e che stavano investendo in essa, erano donne. È da qui che deriva il nome del progetto: abbiamo recuperato quello che prima era uno dei nomi femminili più diffusi nella nostra regione, ERSA, le cui lettere formano l'acronimo di Emilia-Romagna Scena Aperta. Durante le riprese del nostro documentario, abbiamo invitato le persone a immaginare: chi è ERSA?

La rete ERSA comprende oggi 15 comuni (alla sua prima edizione), un primo, forte segnale, che esprime il bisogno di cultura, e di teatro in questi luoghi. Questo ci ha spinto a scommettere ancora su di loro, sperando che la rete cresca sempre di più.

REAZIONI

Reazione dei Comuni

Nel febbraio 2021 lo staff del Teatro Nucleo ha intrapreso l'avventura di E.R.S. A. Coordinati da Marco Luciano e coadiuvati dai fondatori della compagnia Horacio Czertok e Cora Herrendorf, abbiamo lavorato in sinergia con la nuova generazione di attori e dipendenti della nostra impresa teatrale. In primo luogo, abbiamo trovato un prezioso alleato in ANCI Emilia-Romagna, l'associazione regionale dei Piccoli Comuni, attiva anche a livello nazionale, il cui ruolo è quello di creare legami tra questi luoghi, proponendo loro differenti approcci politici alla cultura, alla socialità, all'occupazione e ad altri campi. Questa collaborazione ci ha permesso di raggiungere tutti i 276 Comuni con meno di 15.000 abitanti ai quali potevamo presentare la nostra proposta. Abbiamo inviato una lettera di spiegazione del progetto a tutti i 276 villaggi, indirizzandola direttamente ai sindaci. Nella nostra idea essi erano le figure più adatte a comprendere appieno l'importanza di questo tipo di azione. Ecco il testo della lettera che abbiamo inviato:



“Obiettivi e ragioni del progetto ERSA

Il progetto prende spunto da uno studio realizzato dal Teatro Nucleo utilizzando i dati pubblicati dall'Osservatorio Regionale dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna. Questa ricerca evidenzia come l'offerta culturale del nostro territorio e le risorse finanziarie ad essa destinate siano spese principalmente nei capoluoghi e nei comuni con più di 20.000 abitanti, privando gran parte della regione e della popolazione che vi risiede della possibilità di vivere il teatro. Questo nostro progetto ERSA, che potremmo definire un progetto pilota per il 2021, intende creare una rete che possa collegare direttamente i comuni più piccoli con gruppi e compagnie teatrali nazionali e internazionali che concepiscono i loro spettacoli e la loro pratica teatrale in funzione dell'incontro con queste comunità. Non si tratta solo del rispetto di un principio di cittadinanza paritaria (gli abitanti di questi “piccoli” comuni pagano le tasse e avrebbero diritto, come quelli che vivono in città, a un'offerta culturale dignitosa per trasversalità e qualità della proposta) ma anche perché

siamo convinti che il valore culturale, sociale, e potremmo dire antropologico, che si trova nei territori “limes” della nostra regione, sono una ricchezza da non essere dissipata. Una ricchezza culturale e umana e, allo stesso tempo, un'opportunità per migliorare il nostro modo di fare teatro, stimolato da alcuni tipi di incontri; e di inventare buone pratiche per la riconnessione tra arte e territori, in grado di innescare processi virtuosi di collaborazione tra pubblico e privato. Questo potrebbe creare indotto economico per le piccole comunità, grazie allo sviluppo di microturismo, dell'attività dei piccoli commercianti, degli artigiani e delle attività eno-gastronomiche.

Un altro motivo importante che ci ha spinto a ideare ERSA, confrontandoci con A.N.C.I. Emilia-Romagna, è la necessità, in piena emergenza sanitaria, di favorire la coesione

sociale, superare la paura e curare le relazioni che strutturano l'identità di una comunità. Secondo noi, è fondamentale creare Momenti in grado di attivare processi di intelligenza collettiva e di emotività, piuttosto che Eventi cui assistere passivamente.

La proposta

In pratica, aderendo al progetto ERSA, il Comune può scegliere 2/3 giorni consecutivi tra la metà di maggio e la fine di settembre 2021 durante i quali Teatro Nucleo abiterà il territorio, proponendo due suoi spettacoli per spazi aperti, azioni poetiche e momenti pedagogici rivolti in particolare ai giovani attraverso sessioni di laboratori teatrali. Verranno creati momenti di “baratto” culturale, durante i quali il gruppo di Teatro Nucleo raccoglierà storie, canti, tradizioni dagli abitanti più anziani della comunità. L'intero progetto sarà poi raccontato attraverso un video-documentario che circolerà sui nostri canali social (15.000 visualizzazioni a settimana) e su piattaforme regionali e nazionali, oltre a essere diffuso in Europa nell'ambito di diversi progetti di cui siamo promotori.

Tutte le azioni saranno realizzate nel rigoroso rispetto delle normative sanitarie vigenti. Gli attori e le attrici di Teatro Nucleo saranno testati e lavoreranno con le dovute precauzioni. Teatro Nucleo fornirà un piano di fruizione relativo a ogni spettacolo, tenendo conto delle norme vigenti. Il Comune sarà co-produttore dell'intero progetto, e non solo del momento che ospiterà sul proprio territorio. È possibile aderire al progetto contribuendo con una spesa simbolica e garantendo l'ospitalità per i giorni di permanenza del gruppo di attori, oltre a una semplice fonte di energia elettrica per l'impianto di illuminazione. Il resto delle spese riguardanti l'organizzazione, l'attrezzatura tecnica, le spese per sopralluoghi, la retribuzione e contribuzione degli attori, SIAE, retribuzione ai docenti dei laboratori, documentazione e produzione video saranno a carico di Teatro Nucleo.

Consapevoli delle tante difficoltà che i Comuni stanno affrontando, ma convinti che un investimento nella socialità sia necessario per uscire da questa pandemia con una prospettiva futura più solida e più equa, sia collettiva che individuale, speriamo di aver suscitato il vostro interesse”.

Più di 50 comuni hanno risposto a questa lettera chiedendo ulteriori informazioni. Durante la prima fase del progetto, abbiamo potuto verificare "sul campo" la validità della nostra proposta. La rete comprende ora le province di Ravenna, Forlì-Cesena, Ferrara, Piacenza, Modena, in particolare nei territori delle comunità montane, ai margini della regione. Dopo aver ultimato l'organizzazione interna, dopo aver predisposto i materiali grafici e di comunicazione, abbiamo potuto finalmente constatare che l'iniziativa era ben accolta dalle amministrazioni che abbiamo incontrato. Si sono dimostrate aperte e disponibili a soddisfare le nostre esigenze in termini di soggiorno, vitto, presenza di tecnici specializzati e volontari in loco; identificazione dei luoghi in cui si è svolta l'iniziativa, individuazione dei luoghi di spettacolo, espressione delle loro esigenze e la ricerca delle condizioni migliori in cui ambientare l'esperienza.

Gli spettatori, i cittadini, gli assessori e i sindaci che hanno sostenuto l'iniziativa sono stati coinvolti come testimoni del progetto, all'interno del nostro "Diario di bordo" e del documentario "Chi è ERSA?" in lavorazione.

"ERSA ha i capelli lunghi, ha la forma dell'Emilia-Romagna ed è la protettrice della mia casa!"

Ilaria, 9 anni, ERSA a Bobbio (PC) il 10/07/2021

Questo documentario raccoglie opinioni, sensazioni e pensieri poetici. Ci sono anche consigli, dubbi, interpretazioni sulla natura del progetto stesso; curiosità e scorci del paesaggio dei luoghi visitati; e le riflessioni delle amministrazioni sulla partecipazione a una rete culturale e sugli spettacoli che abbiamo presentato. L'affluenza dei cittadini (spettatori inconsapevoli) ai momenti performativi ha permesso una reale rivalutazione dei luoghi di interesse storico e delle periferie delle città. Ha messo



commercianti, albergatori e ristoratori nella posizione di ricevere benefici indiretti. La visibilità delle singole tappe sui giornali provinciali e sulla stampa locale è stata buona. Ha beneficiato dell'impegno congiunto del nostro ufficio stampa con le amministrazioni stesse, che si sono preoccupate di portare pubblico al progetto. Abbiamo avuto anche un buon seguito online su giornali e social media, superando le 10.000 visualizzazioni in poco più di un mese.

Reazioni del pubblico

Abbiamo ricevuto lo stesso riscontro da parte dei cittadini, che hanno alimentato un pubblico sempre più numeroso ad ogni tappa, raggiungendo un picco di 200 spettatori a serata di età,

etnia, sesso e orientamento religioso diversi. Questo avviene grazie al libero accesso agli spettacoli, garantito dai termini del progetto e dal contributo dei comuni stessi. Grazie alle esperienze e agli stimoli forniti dal progetto R.I.O.T.E., siamo riusciti a evitare **alcuni errori** che abbiamo riscontrato essere comuni a tutti i partner (e in tutti i paesi):

A Costringere le persone a diventare il vostro pubblico, a partecipare agli spettacoli o alle interviste.

Le attività del progetto devono essere aperte e spingere le persone a partecipare non ha alcun senso. È meglio coinvolgere meno persone che hanno piacere di stare con voi. Questa sensazione di accoglienza attirerà altre persone più di quanto potremmo mai fare noi.

"Nella piazza di Borgonovo Val Tidone ha appena piovuto, e il sole esce di nuovo, forte e caldo come sempre in estate. È stato costruito il "tavolo dell'accoglienza", dove più tardi il Care-Team garantirà la sicurezza di tutti. Gli attori e le attrici si stanno riscaldando e le loro voci riempiono l'aria. Alcuni curiosi iniziano a chiedere informazioni su cosa stia succedendo nella loro "rocca" (un castello militare al centro di piazza Garibaldi). Un attimo dopo, un gruppo di adolescenti annuncia la propria presenza urlando, saltando e sfrecciando sulle biciclette..."

(Diario di bordo ERSA - 17/07/2021, Borgonovo Val Tidone)

B Rivolgere tutta l'attenzione agli abitanti e al pubblico.

Quando si offre un'attività culturale in spazi urbani (aperti), c'è sempre il rischio che il pubblico si senta invaso dalla compagnia e cerchi di lottare per riconquistare il proprio spazio. I più coraggiosi possono mettersi al centro dell'attenzione e "rubare" il pubblico dello spettacolo. È sempre difficile sapere come gestire questo tipo di situazioni, ma se avete un chiaro rispetto del vostro lavoro e dei suoi obiettivi, gli altri lo percepiranno.

"Qui a Bobbio possiamo vedere diversi tipi di spettatori. Quelli irrequieti, che non sanno se, dove, quando e per quanto tempo sedersi sulle sedie. Quelli generosi, che vogliono lasciare soldi per il progetto e per la compagnia... è inutile dire loro che non raccogliamo soldi dal pubblico perché hanno già pagato le tasse. Quelli molto precisi, che vogliono compilare i documenti necessari per le normative anti-Covid e leggono attentamente tutta l'informativa sulla privacy, creando una fila infinita. Quelli impazienti, che si lamentano di tutti i documenti da compilare. I curiosi, che fanno mille domande e poi se ne vanno. E quelli confusi, che non capiscono cosa stia succedendo e chiedono spiegazioni, ma soprattutto un'orda di bambini che risponde gridando a squarciagola a ogni domanda che sente..."

(Diario di Bordo ERSA - 10/07/2021, Bobbio)

C Lasciare rifiuti (anche in piccole quantità) nel luogo dello spettacolo.

Le persone che vengono a vedere uno spettacolo di teatro per gli spazi aperti nelle aree rurali sono le persone che vivono tutto l'anno in quello stesso luogo: lo amano o lo odiano. Nei nostri laboratori e spettacoli, cerchiamo sempre di far vedere agli abitanti i loro villaggi, i loro monumenti e le loro tradizioni sotto una luce diversa, come luoghi degni di essere vissuti e visitati, e in grado di ospitare uno spettacolo o anche una serie di eventi. Lasciare le sedi pulite non fa che confermare le nostre intenzioni.

Ecco un esempio di un laboratorio per bambini che abbiamo realizzato a Terra del Sole:

GLI SPAZI E NOI

laboratorio di teatro urbano per ragazze e ragazzi dai 10 ai 14 anni

Nell'ambito del progetto ERSA Emilia Romagna Scena Aperta di Teatro Nucleo, proponiamo un laboratorio di teatro per ragazze e ragazzi della durata di 2 ore alla scoperta dell'ambiente e degli spazi urbani di Terra del Sole: elementi di teatro fisico e giochi teatrali per riscoprire la città e valorizzarne l'ambiente insieme ai giovani che la abitano"

Ecco cosa abbiamo fatto in pratica, dal nostro diario:

"Verso le 10.40 abbiamo iniziato un gioco con i ragazzi e le ragazze che hanno partecipato al laboratorio. Insieme disegniamo una mappa di Terra del Sole. Si apre un dibattito sulla storia e l'origine del villaggio, sulle cose che ha in comune, e sulle differenze, con quelli vicini; sulle cose che piacciono e quelle che non piacciono. Lo scopo non è quello di disegnare una mappa realistica della città, ma piuttosto di arricchirla con le visioni e i desideri che essa ispira. Vi piace la forma della vostra città? Come la cambiereste? A mezzogiorno la nostra mappa è pronta e anche la città ha il suo nome: Canimifofu".

D Lasciare il luogo senza aver stabilito connessioni.

Uno dei principi che hanno fatto funzionare il progetto ERSA è stato quello di indirizzare gli sforzi di tutti verso la creazione di legami, connessioni e conoscenze con le persone che incontravamo sul cammino. Questa accortezza, semplice ma vitale, è considerato un'estensione dell'arte stessa del teatro per gli spazi aperti e ha permesso alla compagnia di diventare davvero parte della vita del comune che stavamo attraversando. In ognuno di essi esploravamo teatri, scuole di musica, associazioni locali, parlando con i cuochi e i camerieri dei ristoranti, cogliendo tutte le occasioni possibili per dialogare e scambiare idee. Infine, abbiamo potuto rendere possibile tutto questo grazie ad anni di lavoro con i nostri attori e attrici, volontari, famiglie, impiegati, studenti di teatro, fotografi e tecnici: abbiamo costruito la squadra giusta, azione per azione, coinvolgendoli anche nelle attività del progetto R.I.O.T.E.. Quest'ultimo è il lavoro più lungo, difficile e fragile, che richiede molta pazienza e voglia di rischiare.

LO STILE

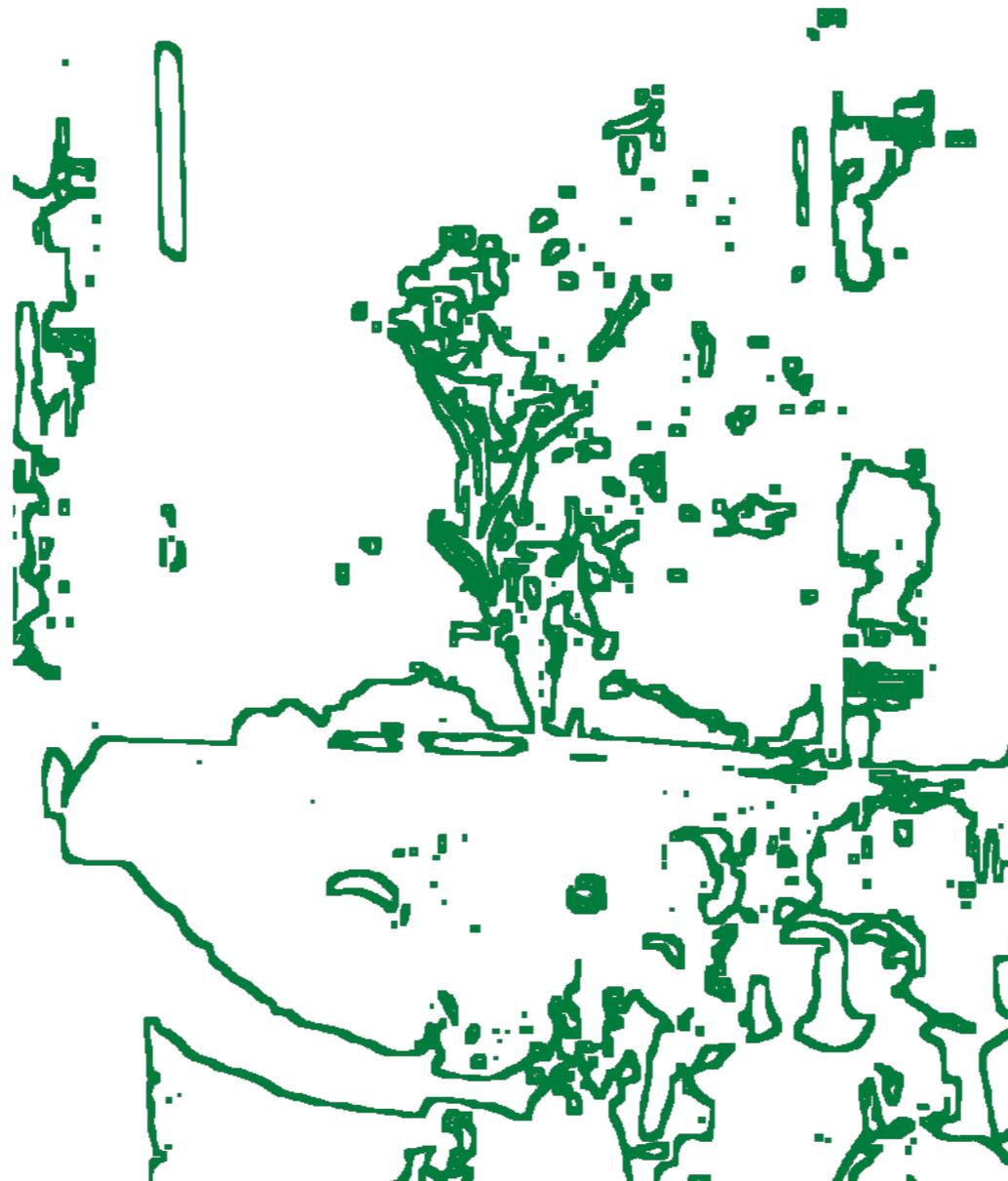
Per il progetto ERSA abbiamo strutturato una pratica che aveva come punto centrale il rapporto con gli abitanti, un rapporto che si basava sull'incontro e sulla "qualità" della relazione tra due comunità: quella degli abitanti e quella degli artisti teatrali che avrebbero vissuto nel villaggio per tre giorni.

La compagnia arrivava nel villaggio il venerdì mattina. I furgoni venivano scaricati, una parte del gruppo si occupava dei bambini che viaggiavano con noi, un'altra parte iniziava a preparare lo spettacolo in piazza. Altri, armati di macchine fotografiche, hanno iniziato a filmare scorci e paesaggi, a intervistare gli abitanti e a parlare con loro di teatro: *cosa pensano? Da quanto tempo non vedono uno spettacolo? Quanti anni fa il teatro ha qui ha chiuso?*

I più giovani sono distanti: non si ricordano se c'era un teatro. Dell'arte, dicono, non capiscono nulla e molti di loro non hanno mai visto uno spettacolo. La maggior parte degli anziani lo rimpiange: era il luogo di aggregazione e di educazione per chi non poteva andare a scuola. Ma ora sembra che non ce ne sia più bisogno.

A livello intergenerazionale, aleggia una sorta di marcato disinteresse, come un latente senso di offesa. Forse il teatro li ha traditi. Quando è successo? Quando questo patrimonio, che per sua natura appartiene a tutti, è diventato qualcosa di avulso dalla vita quotidiana? La sistematizzazione del settore teatrale su cui la politica italiana ha investito tanto negli ultimi 35 anni ha davvero sradicato questo bisogno di teatro? È davvero riuscita ad annientare una storia d'amore millenaria tra il teatro e la comunità?

Confidavamo che la passione si sarebbe riaccesa nella pratica della presenza artistica, capace di trasformare il tempo e lo spazio. Ma la scintilla doveva accendersi anche nel cuore degli attori e delle attrici, perché l'incontro pieno potesse avvenire. E ogni villaggio era diverso. Gli incontri erano diversi, le persone che ci hanno accolto, gli alloggi dove abbiamo dormito, quello che ci hanno offerto da mangiare. Un equilibrio delicato, fatto di tanti piccoli dettagli.



Dalle nostre interviste sono emerse spesso fiabe e leggende legate al territorio, canti popolari e aneddoti su personaggi pittoreschi della comunità. Una memoria traboccante di cui le attrici e gli attori si sono nutriti avidamente, e che ha permesso al gruppo e alle rappresentazioni di penetrare più a fondo il territorio, il campo in cui stavano facendo ricerca. Il venerdì pomeriggio ci allenavamo nella piazza dove avremmo rappresentato lo spettacolo la sera. Questo attirava i passanti, curiosi di vedere 15 persone che facevano esercizi e cantavano nelle calde ore estive. Alcuni si sono preoccupati e hanno portato dell'acqua, altri si sono uniti all'allenamento, partecipando attivamente o rimanendo a osservare e poi facendo domande sul motivo di quella pratica, su quale spettacolo avremmo presentato la sera. La breccia si era aperta.

La scelta degli spettacoli da presentare nei 12 comuni che hanno aderito alla rete ERSA non è stata casuale; al contrario, è stata oggetto di una profonda riflessione da parte del gruppo. Stavamo uscendo dal primo anno di pandemia e ci muovevamo tutti in una società psicologicamente indebolita, tesa, sfiduciata, diffidente e spaventata. Non era solo una questione di "contenuti", non era solo una questione di "storie" che volevamo raccontare. Dovevamo inventare una poetica complessiva dell'operazione. Un modo di attraversare con cura e delicatezza le persone, le colline, i villaggi che ci avrebbero accolto, anche da un punto di vista organizzativo, tecnico e logistico.

Abbiamo scelto di cercare l'essenziale, di viaggiare con due spettacoli adattabili a qualsiasi contesto architettonico e urbano, con pochissime esigenze tecniche. Una messa in scena che non facesse scattare la logica dell'"evento", ma capace di generare un momento indimenticabile nella comunità, e la chiave per farlo sono state le attrici e gli attori.

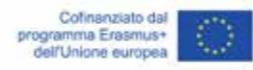
PROSPETTIVE

Dopo la prima tournée ERSA, e ora che la terza edizione del progetto R.I.O.T.E. è in fase conclusiva, vorremmo guardare al futuro di questi preziosi progetti con una prospettiva più ampia, con i nostri nuovi occhi, nutriti da migliaia di viaggi di scoperta, fiduciosi che queste riflessioni diventino mattoni su cui costruire il percorso sociale e politico di un'Europa inclusiva e solidale.

Il teatro dal vivo non può essere considerato un'attività a scopo di lucro in termini finanziari. Il suo valore è profondamente diverso, e ne abbiamo avuto una prova schiacciante durante la pandemia. Le nostre comunità, siano esse rurali o meno, hanno bisogno di momenti da vivere collettivamente, piuttosto che di Eventi a cui partecipare; solo togliendo le leni "economiche" che tutti noi indossiamo, le persone sentiranno davvero di avere accesso a questi momenti. La politica dei "biglietti venduti" non funziona più, e in diverse nazioni la legge riconosce l'evento di uno spettacolo solo contando i biglietti venduti, come in Italia. Gli edifici teatrali non sono più un luogo sicuro, non rappresentano nemmeno il luogo di incontro della società locale, come un tempo. Intanto, non siamo riusciti a coprire tutti i comuni che ce l'hanno richiesto con il nostro progetto ERSA. Non abbiamo avuto abbastanza tempo (purtroppo l'estate non dura mai più di tre mesi), ma non avevamo nemmeno i fondi necessari. Per l'attuazione di tali azioni, che evidentemente vanno in una direzione non commerciale, speriamo in un cambiamento radicale delle politiche che l'Europa promuove nel campo della cultura.

Così noi, compagnia di teatro per gli spazi aperti, ci troviamo nel mezzo di un ampio mercato, scoperto di offerta da parte del settore pubblico.

Teatro Nucleo è una compagnia internazionale di Teatro per gli Spazi Aperti fondata a Buenos Aires nel 1974 e stabilitasi a Ferrara dal 1978. Nel corso degli anni Teatro Nucleo ha sempre lavorato con attori e artisti così come con i tanti spettatori incontrati durante le tournée in tutto il mondo. Ha sempre focalizzato la sua attenzione verso gli ultimi: i detenuti del carcere di Ferrara, il lavoro nell'ex-manicomio di Ferrara, prima sede di Teatro Nucleo, con i disabili, gli studenti, i bambini e l'intera comunità di Pontelagoscuro, il quartiere dove gestisce il Teatro Julio Cortàzar. Qui la compagnia, sostenuta dal Ministero della Cultura (MIC), organizza la stagione teatrale "Magnifiche Utopie", il festival "TOTEM Scene Urbane" e conduce la sua scuola per Operatori Teatrali nel Sociale, oltre a produrre i suoi spettacoli per spazi aperti, ospita artisti in residenza con il sostegno della Regione Emilia-Romagna, realizza progetti europei, come R.I.O.T.E. 3.



Il sostegno della Commissione europea alla produzione di questa pubblicazione non costituisce un'approvazione del contenuto, che riflette esclusivamente il punto di vista degli autori, e la Commissione non può essere ritenuta responsabile per l'uso che può essere fatto delle informazioni ivi contenute.

If you have questions, suggestions,
thoughts you'd like to share, please contact us at
rioteproject@gmail.com

Project Number: 2020-1-HU01-KA204-078826

Cofinanziato dal
programma Erasmus+
dell'Unione europea

