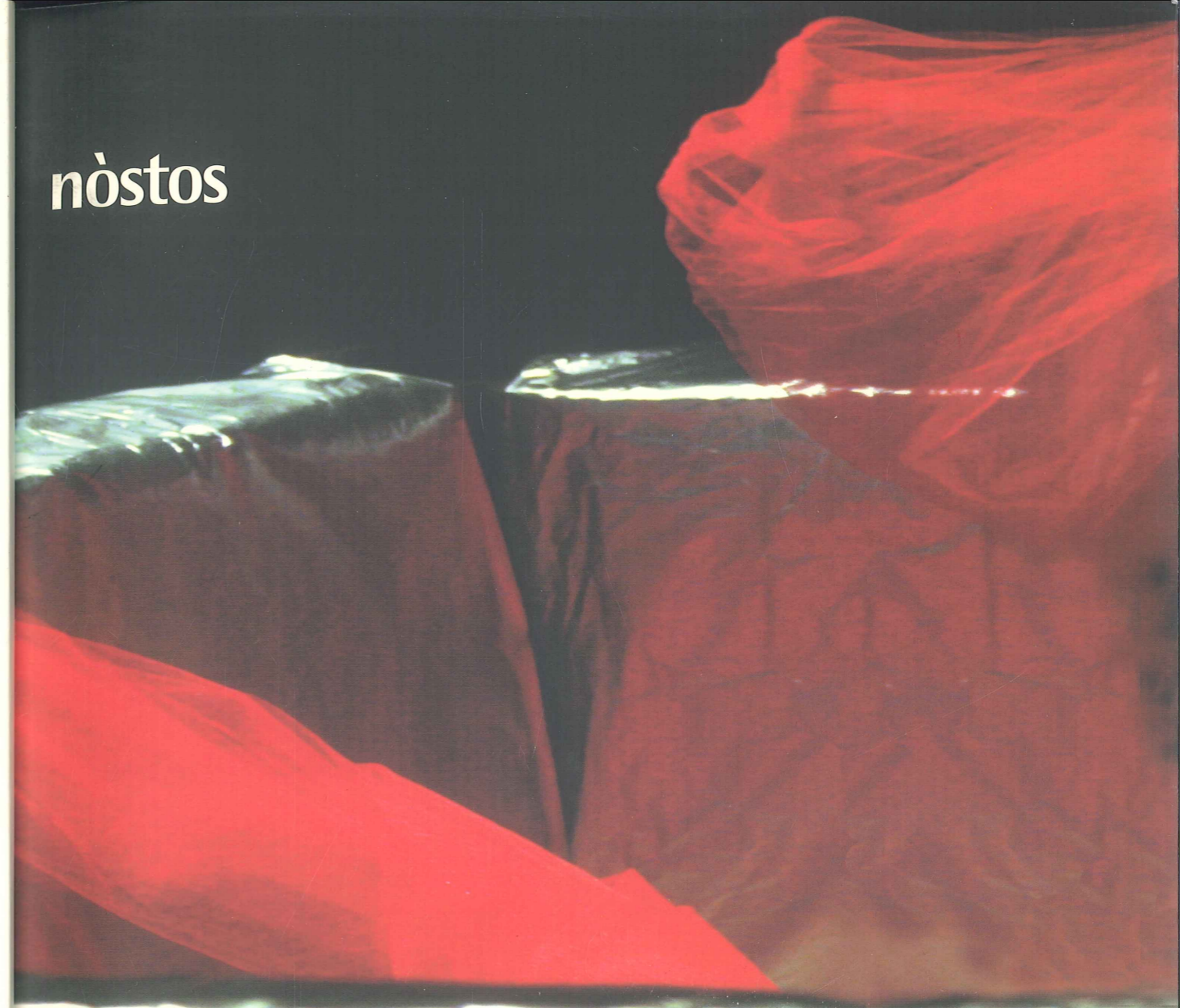




nòstos



laboratorio artaud
dieci anni di ricerca teatrale

1995
2005

con il contributo di:



Comune di Padova
Assessorato alle Politiche Culturali
e Spettacolo

 **BancaEtica**
popolare



NUOVA
GRAFOTECNICA

“L'umanità ha bisogno anche di sognatori per i quali proseguire disinteressatamente una ricerca è talmente importante che diventa loro impossibile preoccuparsi dei benefici materiali.

Marie Curie



1995 2005
laboratorio artaud | centro di ricerca teatrale

In copertina:

particolare della morte di Agamennone
ATREIDES_ANAXANDRON_ e alla luce del lupo ritornano
laboratorio Artaud - 2005

foto di Giovanni Canova

Presentazione

La parola greca *nóstos* (νόστος) – presente nell'Odissea omerica, nei poeti e, con minor frequenza, nei tragici (ad esempio in Eschilo) – viene dal verbo *néomai* (νέομαι), che vuol dire ritornare, soprattutto a casa propria. Il termine derivato, *nóstos*, significa, nel greco antico, ritorno e anche viaggio. Ma non bisogna dimenticare che il senso della radice, come ci spiega Pierre Chantraîne, rinvia alla nozione di ritorno felice: un ritorno dotato di valore liberatorio e salvifico.

Particolarmente felice, ai fini di festeggiare il decennale del laboratorio Artaud, la scelta di questo termine, la cui area semantica condensa efficacemente il senso di questa esperienza. Vediamo.

Movendosi fuori dal teatro di tradizione, ma anche fuori da ogni comodo e convenzionale adeguamento ai canoni del successo mediatico, il laboratorio Artaud ha sempre e coraggiosamente scelto, come asse strategico del proprio lavoro teatrale, la rappresentazione e la messa in scena dei motivi fondamentali che scandiscono la tragicità e le ferite della condizione umana. Questa scelta avviene attraverso il ripensamento e la rielaborazione della tragedia classica e moderna (soprattutto i tragici greci e Shakespeare). Un solo esempio, forse quello più significativo all'interno di questo percorso interpretativo: l'*Antigone*, e la sua "crudele" enfaticizzazione del contrasto spesso insanabile, oggi come ieri, tra le norme codificate e il diritto naturale, tra le leggi e l'etica. In riferimento alla linea interpretativa del laboratorio Artaud, uso l'aggettivo crudele proprio nel senso che esso aveva nel celebre "teatro della crudeltà" di Antonin Artaud (1896-1948): l'"*écrivain insurgé*" – il poeta maledetto, l'autore di teatro, lo scrittore, segregato per molti anni tra le mura di un manicomio – al quale la compagnia teatrale si è costantemente ispirata, lungo tutto il suo decennale percorso.

Ripensamento e *rielaborazione*, dicevo, della tragedia classica e moderna: fuori da ogni supina e meccanica riproduzione della lettera dei testi, il laboratorio Artaud rielabora, con variazioni, innovazioni e contaminazioni, antiche storie e antichi linguaggi, mostrando così la permanenza e gli sviluppi dei nuclei tragici e dei miti costitutivi della cultura occidentale.

Dalle loro *pièces*, lo spettatore – "testimone-astante" della rappresentazione – esce, come diceva Artaud in riferimento ai suoi stessi lavori teatrali, sconvolto, frastornato, colpito nell'anima e nel corpo: capace, più capace di prima, di ripensare e di problematizzare la propria presenza nel mondo.

MARIO GALZIGNA
Università di Venezia

NÒSTOS dieci anni di ricerca teatrale

Due ragioni e un tentativo per un titolo insolito.

La prima ragione è il ricorrere di un anniversario: il decennale di un laboratorio teatrale, che non ha voluto darsi il carattere di impresa, ma che attraverso la propria intraprendenza è riuscito a re-esistere nonostante il proprio carattere specifico, la ricerca drammatica e il suo sviluppo, siano state in questi tempi subordinate ad un potere economico e culturale più attento alle convenzioni consolidate del teatro di *tradizione* e più in generale alle garanzie di successo della comunicazione di massa.

Una ricerca che ha delineato un orizzonte di un fare teatro attivo e presente che ha privilegiato l'analisi e lo studio delle modalità di produzione scenica di un linguaggio a matrice fisica, che ha ricercato nel corpus dell'attore, nella disciplina e nell'artificializzazione formale delle sue azioni fisiche, un'espressione priva di elementi accidentali e contingenti, di una facile spontaneità, di una narcisistica esibizione delle emozioni.

Un orizzonte consapevole della necessità di porre al centro della propria esperienza il disagio e l'emarginazione sociale, di rimuovere attraverso la pratica del teatro, gli ostacoli che impediscono all'individuo di manifestarsi in modo totale.

E nell'ambito del *movimento del pensiero* determinare itinerari e sentieri per incontrare il teatro orientale, le sue poetiche e convenzioni, le sue astrazioni e la sua forza d'urto; per rimettere in discussione, nell'arte scenica, la prevalenza e il predominio del dato cognitivo sul dato percettivo, della negazione del mistero, dell'invadente produzione di senso.

Nella messa in discussione dello spazio teatrale convenzionale e la sua funzione architettonica di edificio-contenitore, nell'esplorazione che ogni rappresentazione teatrale fa dei rapporti individuo/mondo ed evento/spazio, che attiene alla prossemica e al coinvolgimento attivo di un non più solo spettatore, ma testimone-astante; nella capacità di affrontare i problemi relativi alla definizione di uno spazio, esatto per ogni spettacolo, senza darlo per scontato.

Una trasgressione-rifiuto-ricerca che coincide con la riappropriazione delle cavità teatrali, così chiamate da Schechner, gli spazi storici e aperti, mura e piazze, vuoti che costituiscono la spazialità delle città storiche e che testimoniano il legame profondo e magico che esiste tra architettura e teatro.

Un legame che rimanda direttamente alle origini del teatro e che funge da viatico ad un progressivo avvicinamento e valorizzazione della tragedia greca, in cui la profondità nel cogliere l'essenza di un fenomeno, svela il significato del mito e la magia del rito.

E ancora la progressiva consapevolezza della subordinazione del teatro e delle arti sceniche tutte, alla dimensione più vasta e conglobante della cultura, intesa come fonte generatrice di una prassi artistica in cui la conoscenza della *tradizione* delle arti sceniche, gioca un ruolo fondamentale rispetto agli esiti ottenuti; la necessità quindi di strutturare itinerari che prevedano la ricerca documentale ordinata e sistematica, la proliferazione di strumenti culturali e cognitivi la cui fruizione permetta e favorisca l'autogestione dei processi creativi e la diffusione della cultura dello spettacolo dal vivo.

La seconda ragione sta nel senso di continuare a fare teatro e per chi. Sappiamo che in questi anni ci siamo rivolti ad un'élite, ma un'élite presa in tutti gli ambienti, persone che amano il teatro, che seguono regolarmente i nostri spettacoli, e che sa ciò che facciamo. Che spesso dice o lascia scritto che in nessun luogo come qui, vive o ha vissuto emozioni entusiasmanti e un forte desiderio di approfondire la conoscenza del teatro. A queste persone ci siamo rivolti e continueremo a rivolgerci accettando di continuare a percorrere le rotte difficili che ci aspettano, le difficoltà dei passaggi, l'impepetuosità delle maree, e gli attraversamenti che ne deriveranno.

Ancora una volta un tentativo.

Nella condizione di naufraghi senza sponde. E senza nòstoi.

Alfredo De Venuto

LO SPAZIO DEL TEATRO come luogo di resistenza

Dal 1991 a tutt'oggi il laboratorio Artaud ha la propria sede in uno stabile di circa 100 mq situato all'interno del Parco Didattico dell'Ex-macello di Padova, in centro città e confinante con il Bastione Portello Vecchio o San Massimo.

Lo spazio consta di due locali; uno adibito a sala - laboratorio (70 mq.) l'altro a segreteria organizzativa e sede del centro di documentazione Nanaqui. I lavori di ristrutturazione dei locali, cominciati nel 1991 e conclusi nel 1994, sono stati completamente autofinanziati e hanno permesso il recupero funzionale dello stabile stesso ormai in una situazione di degrado e abbandono.

Il pavimento della sala completamente isolato e rifinito in parquet, la controsoffittatura in pannelli isolanti, la sabbiatura e la rifinitura dei muri interni, la messa in opera della porta d'accesso e delle finestre originali e la controfinestratura con serramenti in legno, la predisposizione di un impianto elettrico a norma, sono i principali lavori che hanno permesso l'utilizzo dello spazio teatrale.

Nella sala adibita a segreteria i lavori di ristrutturazione hanno previsto invece, oltre che il ripristino delle finestre originali e la controfinestratura delle stesse con serramenti in legno, la scrostatura e la pulizia dei muri perimetrali interni e la realizzazione di un soppalco smontabile al fine di accogliere il centro di documentazione sulle arti performative. Gli ulteriori lavori di manutenzione e di conservazione effettuati in questi anni, hanno quindi permesso di ospitare all'interno della struttura, laboratori teatrali per adulti, bambini e persone a disagio, oltre a seminari, performance di teatro orientale e assoli di singole attrici aperti al pubblico, restituendo alla cittadinanza uno spazio teatrale raccolto, di dialogo e di proposta culturale.

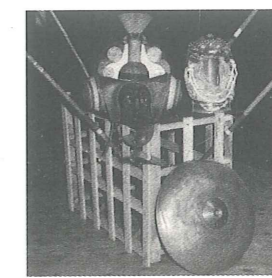
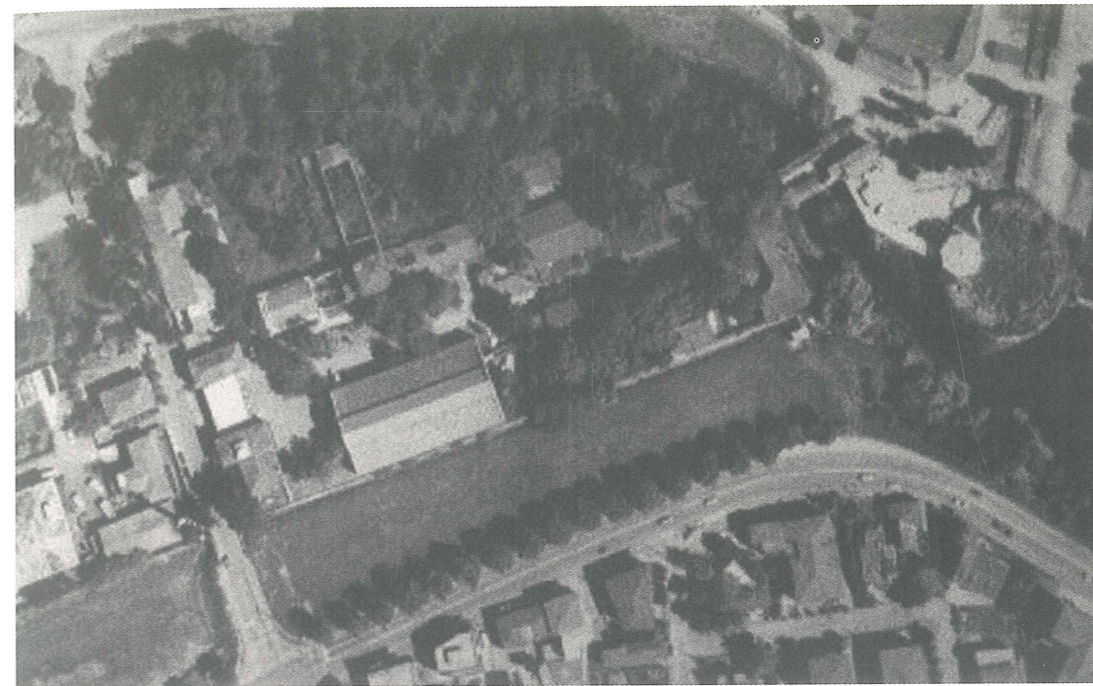


foto Lorenzo Lazzarin

ANTONIN ARTAUD
angelo ribelle
 (Marsiglia 1896 - Ivry sur Seine 1948)

... non è un attore. È un attore. È un non-attore.

Che si fa immagine dei propri sentimenti. Il corpo tra-scrive, docile.

Spettacolo dell'anima. Ai confini della parola. Le parole comunicano immagini e non il testo. Sparito è ogni sfrenato abbandono, al di là di ogni realtà e verosimiglianza.

E queste immagini, disciplinate e rigorosamente elaborate, l'attore descrive usando le parole del testo, malgrado e attraverso le parole che pronuncia.

Recitare a nessuno, come i pazzi, appunto. Gelosamente custodire-esibire-nascondere i propri gesti.

Smontare la frase, la parola stessa. Disorganizzare la sintassi. Organizzare invece la fonetica strumentazione corporale.

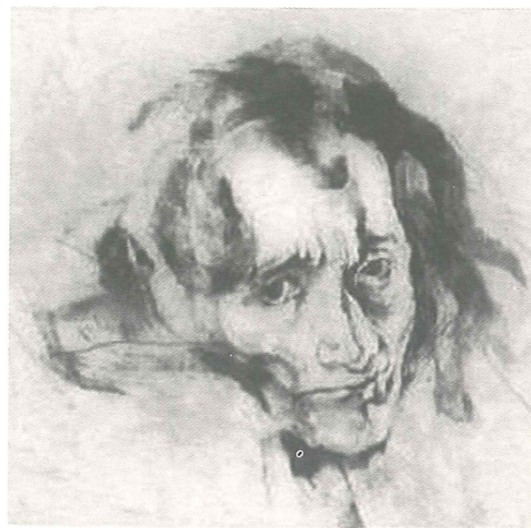
Espropriare la dizione dal palcoscenico del teatro del già detto-mai visto-digerito.

Disse o non disse tutto ciò? O lo disse e poi fu dimenticato a sé stesso nell'orecchio.

Ridare al mercato dell'arte drammatica la scempiaggine della finzione di prima mano.

Ne possiamo fare a meno.

(Carmelo Bene)



Artista/poeta/attore, saggista e regista teatrale Antonin Artaud è considerato una delle personalità più sovversive della sua epoca. Nel 1920 si stabilì a Parigi dove fu attore di teatro e di cinema: notevole la sua interpretazione del monaco Massieu in "La passione di Giovanna d'Arco" di C. Dreyer. Lavorò come attore con il Théâtre de l'Atelier di Dullin e la Comédie de Champs-Élysées di Pitoëff. Aderì al movimento surrealista di Breton e Vitrac, dal quale uscì nel settembre del 1926 per fondare, insieme a Robert Aron e Roger Vitrac, il Théâtre Alfred Jarry, un'attività teatrale autonoma. Negli anni seguenti elaborò la sua concezione teatrale (il "teatro della crudeltà") in una serie di articoli raccolti ne *Il teatro e il suo doppio* (*Le théâtre et son double*, 1938), in cui è notevole

anche l'influenza del teatro balinese conosciuto in occasione dell'esposizione coloniale del 1931.

Nel 1936 partì per il Messico alla ricerca di una condizione umana primordiale, un mondo non contaminato dalla cultura occidentale. Il racconto del viaggio è in *Viaggio nel paese dei Tarahumaras* (1937). Rimpatriato, fece un nuovo viaggio in Irlanda, ma al suo ritorno in Francia fu internato in manicomio, dove subì 51 elettrochoc e poi trasferito nel 1943, durante la seconda guerra mondiale, nella clinica di Rodez.

Il 4 marzo 1948 viene trovato morto, seduto ai piedi del letto. Antonin Artaud aveva detto che mai sarebbe morto coricato, ed è morto seduto.

La "rivoluzione" teatrale di Artaud consiste nel ripudio della tradizione occidentale, in nome di un'azione immediata e violenta della rappresentazione. Una specie di esperienza cerimoniale primitiva, o di esorcismo magico, volto a creare, con la comunione di autore e pubblico, un linguaggio superiore alle parole, capace di liberare l'inconscio e di sovvertire pensiero e logica. L'esempio di Artaud ha profondamente influenzato il teatro successivo (si pensi alle esperienze del Living Theatre e di Peter Brook) risultando determinante per le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta. In effetti, i suoi scritti teorici hanno avuto più influenza delle sue

pièces realizzate o rappresentate; il suo lirismo convulso, si esprime anche nel saggio *Van Gogh, il suicidato della società* (*Van Gogh, le suicidé de la société*, 1947).

Nel mondo contemporaneo, Artaud esercita ancora un'influenza rimarchevole non solo negli ambiti dell'arte, della letteratura, del teatro e del cinema, ma anche nel campo della cultura psichiatrica. Si può dire che abbia rivoluzionato e ridefinito le nozioni stesse di cultura, linguaggio, salute mentale e arte teatrale.



... il teatro come luogo dove l'invisibile si rende visibile.

L'attore come colui nel quale questa trasformazione si realizza: su questa pista abbiamo seguito Artaud...

**TEATRO e PSICHIATRIA
spazi di frontiera**

Uno spazio di frontiera è un luogo che fonda l'atto di uscire da uno spazio per incontrarne un altro, l'atto del viaggiare. Uno spostamento nello spazio. Un uscire fuori dai confini e da un luogo, sia in senso metaforico che reale, indicano un mancare di luogo.

L'assenza di un luogo proprio è ciò che fa camminare, che fa mettere in viaggio. Questo fa l'esploratore. È proprio del viaggio tracciare traiettorie e segnare itinerari, raccogliere tracce e testimonianze, ricordi e frammenti, immagini dei luoghi visitati. Costruire mappe può essere il passo successivo. Questo fa il cartografo.

Il nostro teatro in questi anni ha viaggiato ai confini della malattia mentale, recuperando uno spazio di frontiera, liminale. "Conquistando" regole e modalità che hanno segnato l'identità culturale di questa esperienza.

Un viaggio teatrale nei territori del disagio psichico. Un'esplorazione di confine. A contatto con realtà emarginate, ci siamo avventurati in territori poco conosciuti, lasciandoci alle spalle il già noto.

Come esploratori abbiamo scoperto che la nostra scelta estetica e la libertà del nostro



atto creativo potevano realizzarsi quando e come alcuni pensavano fosse impossibile, gli stessi che l'hanno ostacolato. Tuttavia servendosene.

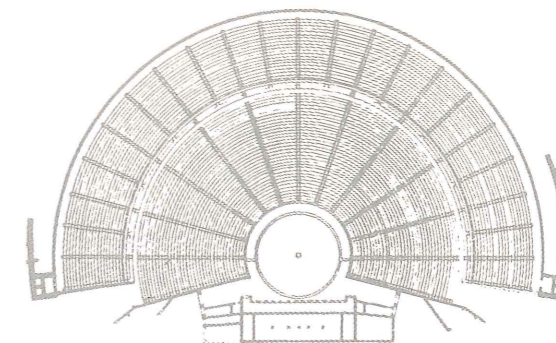
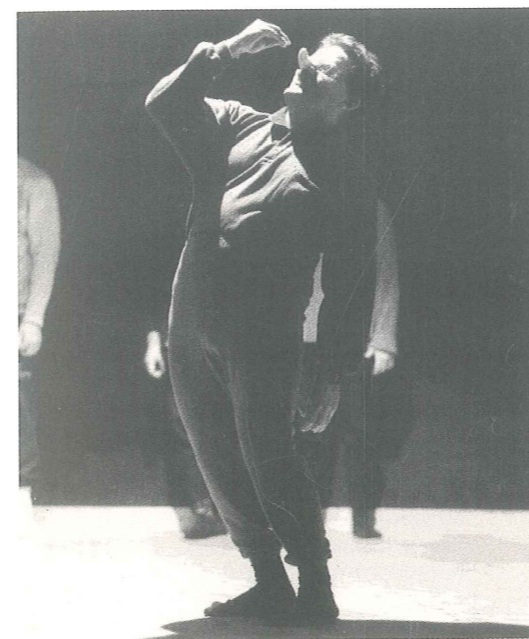
Come cartografi abbiamo tracciato un sentiero che ci ha portato lontano dal teatro normale, dal teatro normalizzatore e sedativo che la psichiatria ha imparato a usare, come un farmaco, come terapia.

Uno spazio di frontiera che si è definito come ipotetica risposta all'insorgere di domande intorno alle reali possibilità del lavoro d'attore e della prassi teatrale, di realizzare un percorso di trasformazione e auto-sviluppo individuale e collettivo, in misura maggiore laddove tale percorso richiamava un'istanza terapeutica.

Uno spazio di ricerca, nel quale lo spostamento d'interesse per l'oggetto teatro non già focalizzato sul prodotto, ma sul significato e sulla valenza del processo in termini assoluti, potesse produrre un movimento-cambiamento significativo nel soggetto partecipante.

Una condizione in cui ri-cercare elementi conoscitivi e compositivi del teatro e del soggetto a disagio, sperimentando tecniche corporee, mentali e linguistiche come veicolo per approfondire diverse possibilità del sentire (e comprendere) e del comunicare (e quindi dell'essere).

Un laboratorio teatrale inteso come spazio simbolico in cui persone/attori e trainers/operatori, lavorino insieme alla produzione di si-



gnificati individuali e universali, di segni e segnali che definiscano e indichino la propria situazione/esistenza e quella degli altri, e nella quale si condensi il significato del teatro. Strumento di trasformazione, via di perfezionamento e autorealizzazione di schemi e strutture di pensiero, di emozioni, di comportamento.

Area di transizione in cui si cerca di ricostruire l'unità dell'esperienza attraverso una nuova estetica e nuovi principi capaci di integrare il soggettivo e l'oggettivo, mente e corpo, reale e immaginario, materiale e spirituale, arte e vita, individualità e collettività, tradizione e tradimento.

A distanza di anni, lavorando in questo spazio di frontiera, possiamo dire di aver modificato la nostra concezione di teatro e attore. Di essere più interessati alle situazioni e alle persone con le quali è possibile rintracciare una necessità che va oltre i limiti del teatro odierno. Il teatro, come ha detto Attisani, sembra avere valore più per le sue eccezioni che per le sue regole.

Nelle vicinanze del teatro di Epidauro consolidate fonti collocano uno dei luoghi di cura della sofferenza psichica nella Grecia classica. In questa "casa di cura" si trovava una fossa piena di serpenti la cui funzione non era nota; un groviglio di serpenti, il loro intrecciarsi in movimenti sinuosi, metafora dei nodi e dei conflitti dentro l'uomo e nel sociale, parti di sé cui è necessario "schiacciare la testa". Secondo le fonti orali, citate nel luogo di cura di Epidauro, rispecchiarsi nei serpenti aveva funzioni terapeutiche di tipo catartico e la vicinanza con il teatro non era casuale.

BAILE DE FAMILIA
latino theatre music-hall

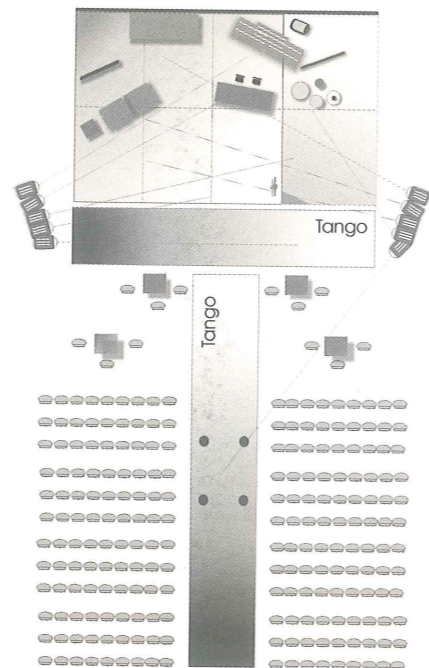
Baile de Familia è uno spettacolo che disegna forme e condizioni familiari, un contesto nel quale si riconoscono oggettivamente alcune delle concause e delle situazioni che portano molti giovani ad una condizione di disagio, ad un sentirsi diversi.

Dal rifiuto di un modello, alla necessità di un rapporto obbligato da regole non sempre condivise, alla dipendenza fisica e psicologica che ne deriva. Lo spettacolo, inserito in un contesto geograficamente lontano (America Latina) indaga, attraverso alcuni frammenti di situazioni familiari, ironiche e paradossali, le relazioni esistenti all'interno di alcune coppie-famiglie, presentandone uno spaccato di vita quotidiana; alternati a momenti di riflessione individuali e intime, prematrimoniali e di conseguenza prefamiliari; sottolineando ironicamente il dialogo all'interno di una realtà sociale, contrapposto al monologo di chi una famiglia ancora non ce l'ha (e forse la vorrebbe) o di chi ne vorrebbe una diversa.

Non dimenticandone però i profondi valori, evidenziati dalla scelta dell'ambientazione e dalle canzoni-tango, alla ricerca di una possibile comunicazione, quale immagine capovolta di un teatro sociale.

Dalla "recensione" di una spettatrice...
"non so perchè, ma fin dall'inizio e per tutto il tempo della rappresentazione, mi hanno accompagnato molte sensazioni, riassumibili tuttavia in una: erano le voci, i gesti i movimenti di tutti coloro che partecipavano, salendo dal palco, a "fare" le parole, a "costruire" il suono della storia. Dal suono profondo e caldo delle voci al tango insistito, quasi inaspettato e poi inatteso e ciclico delle bailarinas, che scandiva i movimenti del cambio scena senza però cancellarli, alle mani colorate di stoffe sventolate, alle gambe, agli occhi, al canto di tutti gli attori. Una "festa dei corpi", che ha inventato fin

Studio scenico



dal primo tempo le luci, con moto avvolgente e crescente. No, non sono mancate le luci allo spettacolo: perchè come una tela del Caravaggio, la luce l'hanno creata i corpi. La storia è la piccola/grande storia di ogni vita: una quotidianità apparentemente banale, guardata e vissuta con la forza a volte faticosa dell'ironia.

È una complicità delicata e limpida quella di Baile de familia: eppure si ride, e con la semplicità che abbiamo a volte perso. Ride-re col cuore sulle cose che ci accadono, che "a tutti succedono ma non le dicono", come risponde il bravissimo "lui" della prima scena, è un modo (forse è il modo) per prendere nelle mani anche il mistero incomprensibile della nostra vita e di quella degli altri... e di farla aderire alla nostra pelle fino a sentirla addosso."



...uno specchio dovrebbe riflettere prima di riflettere

JEAN COCTEAU

foto Alfredo De Venuto

1997 CYRANO DE BERGERAC

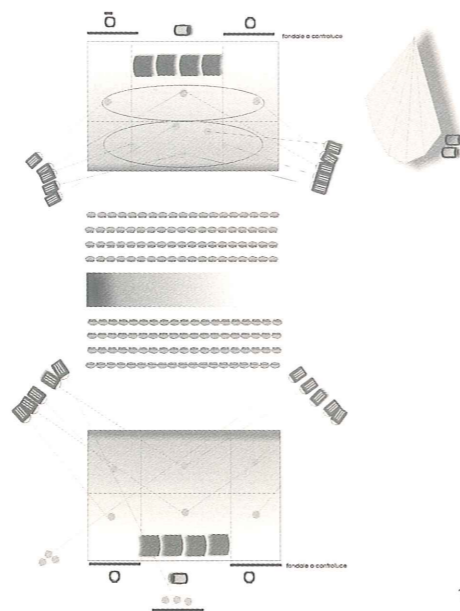
CYRANO DE BERGERAC o dell'ambigua e labile identità

La storia di Cyrano de Bergerac è anche la storia di una doppia deformazione: una fisica, reale, evidente, esteriore, il suo naso; un'altra è la deformazione di chi, nella commedia di Rostand, gli sta vicino, lo ascolta, lo guarda, ma non vede. Una deformazione ottica, interiore. Ma questa è la storia di Rossana. Un concetto quello di deformazione in questo caso della realtà, che coinvolge il medesimo autore, che scrive una commedia eroica su commissione di un famoso attore dell'epoca, Coquelin, per esaltarne le capacità istrioniche, rifacendosi alla vita del vero Cyrano de Bergerac, abile spadaccino, militare, scrittore (di libri, meno forse di lettere), ma in seguito filosofo e danzatore. È già qualcosa che mette in discussione il concetto di identità: informazione e deformazione.

Cosa accomuna Cyrano de Bergerac e una persona a disagio sul piano psichico? Entrambi vivono nella deformazione, una deformazione esteriore, evidente, entrambi conducono una battaglia incessante, spavalda, certamente eroica, alla ricerca di una loro vera identità, entrambi subiscono il disagio che proviene dal non distinguere in loro stessi, da parte degli altri, ciò che informa da ciò che deforma, l'esteriorità e l'interiorità, entrambi accettano o soccombono ad una iden-

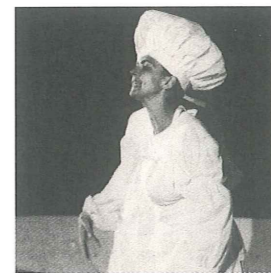
tità o identificazione che non è la loro. Siamo partiti dalla storia del vero Cyrano de Bergerac, dalla fine della sua storia, la storia della sua morte; epilogo curioso in cui viene messa in discussione da alcuni documenti l'effettivo luogo della sua sepoltura, conteso in questo caso da due ordini di religiose vicine a lui nell'ora fatale. Particolare che singolarmente il vero Cyrano de Bergerac con stupefacente premonizione descrive in un passo delle sue ultime avventure letterarie con la frase: *A-t-on trouvé le corp de Cyrano?* Siamo partiti dall'informazione per giungere ad una deformazione della storia di Cyrano, da un rituale per comporre uno spettacolo teatrale, dalla realtà per raggiungere la finzione.

Studio scenico



1600 l'ordine religioso delle Figlie della Croce, nel cui terreno secondo loro è sepolto Cyrano de Bergerac. Si ritengono depositarie della leggenda e della storia dell'eroe, la rinnovano di volta in volta aprendo le porte del loro monastero ad amici e conoscenti. Accolti a gruppi dalle suore, gli spettatori-testimoni vengono condotti davanti alla Madre superiora e, tra le altre cose, viene detto loro che Rossana è ancora lì, nel loro monastero che ricama; la possono vedere materialmente sotto un albero del chiostro. Lo spettatore viene condotto dalle stesse suore, emotivamente e fisicamente, al teatro del Palazzo di Borgogna in cui assisterà all'entrata simultanea di due Cyrano diversi, fisicamente e caratterialmente; alla pasticceria del poeta Ragueneau, dove avverrà l'incontro di Rossana con Cyrano e dove lei confesserà il suo amore per un giovane cadetto, Cristiano di Neuville; nel pieno della battaglia di Arras, nell'accampamento dei cadetti, dove Cristiano troverà la morte.

Nell'ultimo atto si compie la tragedia, una doppia tragedia: Rossana inconsapevolmente già prigioniera della sua ragione, nel chiostro del monastero, dà alcuni leggeri segni della sua vicina follia. Da quanto tempo aspetta Cyrano? E per quanto lo aspetterà? Cyrano non le confesserà il suo amore fino alla fine se non attraverso un'ambigua fra-



se: "No, no mio caro amore, io non vi ho mai amato!" Alla morte di Cyrano, Rossana capisce di aver amato un'unica persona, ma è troppo tardi: al suo grido di disperazione, le suore la distolgono dal corpo di Cyrano. Tutto è finito, tutto ricomincia.

foto Claudio Amato
Feridinando Fasolo

O'RRE LIAR
metamorfosi teatrale dal King Lear
di William Shakespeare

King Lear di William Shakespeare è un'opera che parla della caduta dei valori umani nella società, metafora del destino e archetipo di una condizione materiale dell'uomo, esplorata attraverso i rapporti paterni e filiali dai quali gli stessi dipendono e vengono determinati. Il Bardo recupera, probabilmente da manoscritti dell'epoca e intreccia, storie diverse, ma in questo senso coerenti: la favola del Re Lear e delle sue figlie, la storia di Gloucester e di figli legittimi e illegittimi.

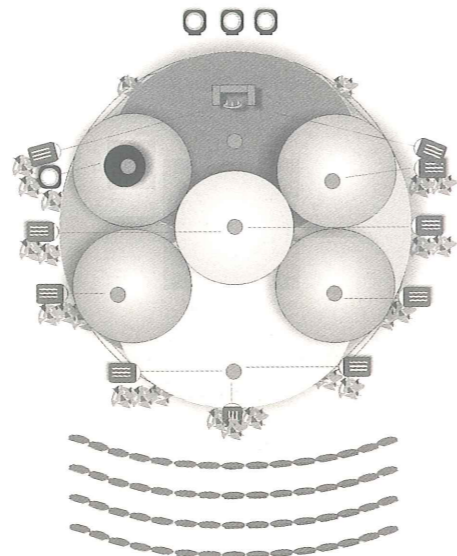
La nostra, di storia, intreccia un'ulteriore racconto che fa da sfondo all'intera vicenda e nasce da un'ipotesi investigativa: perché Shakespeare scrive Re Lear?

La storia dello sfortunato re inglese, O'rre Liar in napoletano, viene raccontata attraverso la figura dei narratori medioevali, gli jocularores domini o giullari di Dio, e la metafora del novellus pazzus in mundo (il Signore non volle darmi altra saggezza che questa), restituendo a Dio la figura di capocomico, autore, regista dell'universo, e ai folli, ai diversi, ai disadattati la possibilità di "mettersi fuori dal testo" concependo la propria vita, come quella di Cristo, una performance rivoluzionaria.



Riprendendo il tema della censura della diversità, della malattia mentale, della follia, ad opera di un potere della normalità, storicamente avallato dalle pratiche coercitive di una ortodossia psichiatrica, O'rre Liar riconduce ai prodromi di una teatralità definitasi compiutamente altrove (in un teatro

Studio scenico



delle origini, rituale, evidentemente affine alla tragedia greca), una teatralità che in quanto non testo sottolinea nell'opera la centralità dell'atteggiamento performativo. Affermando così che i significati di quella forma teatrale, distanti dalla rappresentazione, sono incompatibili con i valori e i modelli comportamentali del potere vigente, ancorché psichiatrico, dandosi come comunicazione trans-razionale e con un senso a-istituzionale.

Un lavoro dedicato ad Antonin Artaud, e a quanti come lui ancora oggi scontano gli abusi di una psichiatria che non li considera persone.



"Che tempi sono quelli in cui dei pazzi conducono dei ciechi".

WILLIAM SHAKESPEARE
 (Gloucester, atto IV, King Lear)

foto Lorenzo Lazzarin

**PINOCCHIO
ovvero umano, troppo umano**

La storia di pezzo di legno, un oggetto privo di qualità singolari, titolare di un destino misto e drammatico, fatalmente mosso ad una trasformazione in burattino, prelude alla nascita di Pinocchio e segna l'itinerario di una fiaba dove i personaggi che lo incontrano sembrano conoscerlo da sempre. Personaggi che come Pinocchio e il pezzo di legno si abitano a vicenda, che lo aiutano a perdersi nella lotta con la sua condizione iniziale e a ritrovarsi nel suo sogno di trasmutazione in umano; troppo umano.

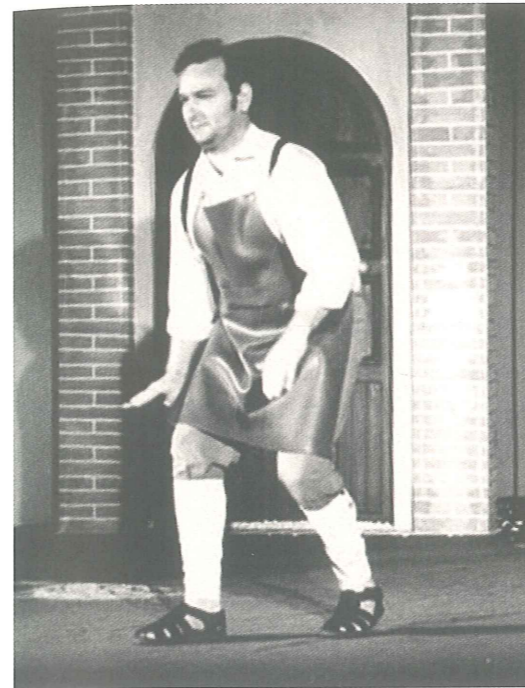
Un'ulteriore tappa dell'attività teatrale che da quindici anni conduciamo e ci conduce a stretto contatto con persone a disagio. Un'attività che dopo aver segnato un'importante traccia e lasciato in eredità ad altri l'esperienza padovana, si è trasferita in centro Italia, dove condizioni meno avverse, le hanno permesso di continuare a costruire modelli propositivi, frutto di una continua ricerca tra teatro e diversità, tra arte e terapia, tra condizioni soggettive e possibilità di superamento delle stesse.

Un'attività che nel suo farsi si scopre attenta alla valenza artistica e culturale degli esiti realizzati e, che sottolinea le connotazioni etiche e sociali del processo e del momento



rappresentativo della comunicazione: cioè dell'azione che spinge a una riflessione sul significato della condizione umana.

Ecco allora il perchè di Pinocchio, che asurge a metafora di una condizione umana; un legno destinato alla distruzione o alla cenere o tutt'al più ad essere dimenticato nella foresta materna, che insieme vuole diventare qualcosa d'altro, trasformarsi, pur rimanendo sé stesso.



Realizzato in collaborazione con il Dipartimento di Salute Mentale ASL 106 e il Centro Diurno "I ragazzi di via Malastrana" di Giulianova.

foto Giuseppe Cimini
disegno Emanuela Massero

INTRA MOENIA ierofania perduta della tragedia greca

Nelle civiltà che tramandavano la propria cultura solo attraverso una tradizione orale, i cosiddetti "popoli primitivi", il teatro nacque e si sviluppò come teatro sacro.

Il carattere di sacralità non si riferisce tanto al contenuto di ciò che viene rappresentato, ma al significato che la parola "sacro" ha e ha avuto per l'uomo di ogni tempo: non un'idea collegata ad un Dio trascendente, non una semplice allegoria morale, ma il contatto con una "potenza", con una superiorità sentita a volte come una "maiestas".

L'uomo prende coscienza del sacro come qualcosa di "altro" che si manifesta però in oggetti che fanno parte integrante del nostro mondo manifesto, come dice Mircea Eliade: "la pietra sacra, l'albero sacro non sono adorati in quanto tali, lo sono invece proprio per il fatto che sono "ierofanie", perchè mostrano qualcosa che non è più né pietra né albero, ma il sacro".

Molti miti hanno appunto la funzione di riattualizzare il tempo mitico, e, più in generale, stanno a testimoniare il "bisogno dell'uomo di riprodurre indefinitamente gli stessi gesti esemplari", bisogno legato all'aspi-

razione e allo sforzo dell'uomo religioso di vivere il più possibile vicino ai suoi dèi, alla sua origine.

Periodicamente egli diviene "contemporaneo" degli dèi, desidera vivere alla loro presenza. In qualche modo egli vuole partecipare all'Essere.

Tale partecipazione gli viene garantita dai suoi miti, nei quali vi sono tutte le rivelazioni primordiali del dio all'uomo, rivelazioni di cui l'uomo è custode.

Attraverso i miti l'uomo può riprodurre i modelli divini, e così mantenersi nel sacro, nella realtà, e il mondo stesso, qualora l'uomo compia i gesti divini esemplari, viene santificato o mantenuto tale.

La storia sacra è il continuo ripetersi, l'eterno ritorno, di questo rifarsi alle origini.

INTRA MOENIA ierofania perduta della tragedia greca

- **Antigone** symparanekromenoi
- **Medeia** eadem mutata resurgo
- **Atreides_Anaxandron** e alla luce del lupo ritornano



Teatri delle Mura

Progetto presentato
nel luglio 2005
all'interno del Festival

Dentro le mura. Le civiltà tramandano la propria cultura attraverso le tradizioni orali, i testi scritti, le opere architettoniche. Questa cultura a volte viene perduta, a volte distrutta, a volte rimane.

Testimone della multiforme esperienza umana si rivela negli oggetti che fanno parte integrante del nostro mondo manifesto ma di cui l'uomo prende coscienza come qualcosa d'altro.

Oggetti che mostrano qualcosa che non è più, né racconto, né scritto, né pietra. O forse nascondono qualcosa. Delle origini. Come il mito, la storia di ciò che è accaduto, la rappresentazione di ciò che gli dèi hanno fatto in principio, l'eterno ritorno alle origini. Il bisogno dell'uomo di ogni tempo di ri-



tornare agli stessi gesti esemplari, al contatto con una superiorità sentita come un "mysterium tremendum". Ierofania. Così l'uomo prende coscienza del sacro. Che però è possibile incontrare nelle realtà "naturali". Nell'architettura antica, per esempio.



Particolari del Bastione Portello Vecchio o S. Massimò - Padova.

foto Giovanni Canova

... amate
l'architettura
antica: essa ha
ben composto
assieme
quel teatro che
non chiude mai...

GIÒ PONTI

ANTIGONE symparanekromenoi

Symparanekromenoi. Un'espressione della Lettera agli Ebrei e una citazione del Dialogo dei Morti di Luciano combinano una parola artefatta e lievemente sgrammaticata, che una possibile traduzione renderebbe "fratelli nella morte e compagni nella sepoltura". La vita nella morte. Una contraddizione tra diverse realtà.

Un diritto che Antigone si assume e difende; che fa di lei una fuorilegge, un essere fuori dall'ordine del mondo, una pericolosa ragazza in antitesi con l'autorità selettiva rappresentata dallo stato-Creonte. Che reagisce opponendo la legge all'azione individuale. E alla stessa aggiunge la punizione,

quando non coincide con la norma razionale. La sostanza etica, che in Antigone si esprime in una "vuota formalità", si scontra con il fine realizzato nel regno, con il dovere di adesione ad un programma politico, diventa un atto di disobbedienza civile.

Alla realtà esistente, alla logica comune. Ma anche il tramite che ricollega l'essenza della legge divina al mondo sotterraneo.

Da quando Sofocle consacrò un dramma memorabile alla storia dell'eroina che, fedele al nomos àgraphos (cioè alla "legge non scritta", donde trae alimento la pietas per i congiunti), non esita a sacrificarsi per onorare la spoglia del fratello (infrangendo così il divieto del nomos graptòs, la "legge scritta", spietata con i nemici della patria), letterati,

artisti, musicisti, filosofi non hanno cessato di ammirare e di reinterpretare quella che a Hegel parve "la tragedia sublime per eccellenza e, sotto ogni punto di vista, l'opera d'arte più perfetta che lo spirito umano abbia mai prodotto".

I fatti si svolgono a Tebe, dove il tiranno Creonte ha dato ordine di non dare sepoltura a Polinice, morto combattendo contro la città. A questa disposizione si opporrà Antigone che darà sepoltura al fratello in ottemperanza alle leggi divine della pietà. Antigone pagherà con la morte la sua opposizione al tiranno. Il suo coraggio, il suo "appellarsi al cielo", come dirà Locke in seguito, non conducono ad esiti politici poiché le vicende umane sono interpretate pessimisticamente all'interno di una visione storica priva di senso e di una qualche finalità. Antigone muore per essersi opposta alle leggi degli uomini, mentre il tiranno cadrà vittima di sventure per aver fatto adirare gli dèi con la sua azione malvagia.

Alla fine della tragedia lo stesso Creonte, carnefice e vittima allo stesso tempo, si troverà di fronte al giudizio dei posteri, allo "sguardo inquisitore di assisi di pietra e testimoni, di bocche chiuse dove il silenzio sta maturando un giudizio". Accetta l'accusa e la punizione ma difende strenuamente la ragion di Stato quale prova di legittima innocenza,

e l'ordine costituito come "indizio" di una responsabilità collettiva. Di cui assume la dolorosa rappresentazione.



Sì, io Antigone,
la mendicante
di un re cieco,
mi scopro ribelle
alla mia patria
definitivamente
ribelle,
alle sue leggi
virili,
alle sue guerre
imbecilli,
al suo culto
orgoglioso
della morte.

*HENRY BAUCHAU
(Antigone)*



foto Stefano Vallin
Lorenzo Lazzarin



MEDEIA eadem mutata resurgo liturgia per 14 spettatori

Per la cultura occidentale Medea è la madre infanticida portata in scena da Euripide nel 431 a. C., nell'immaginario collettivo si è imposto il personaggio di una donna ripudiata e bandita, assalita da memorie dolorose, nel suo ultimo giorno a Corinto. Un giorno strappato a Creonte e trascorso in preda all'ossessione di colpire Giasone, il suo sposo, con la più feroce delle vendette, con un dolore assoluto. "Ucciderò i miei figli". Questa Medea infanticida riproposta a tinte cupi ed uniformi da un genere prestigioso quale era la tragedia nell'antichità, non è tuttavia sempre condivisa fuori e nel teatro. Per noi Medea è la sua odissea, un'odissea che la conduce al crimine estremo. Uccidere i figli, equivale a rinnegarsi come madre di figli che appartengono simbolicamente solo al padre; non poter pensare la sua genia fuori dalla reciprocità emotiva e sensuale, fuori dalla propria affettività.

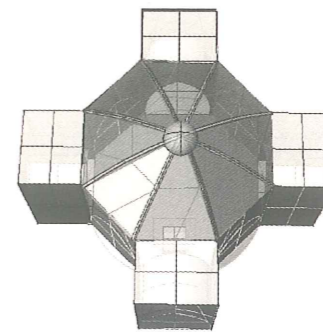
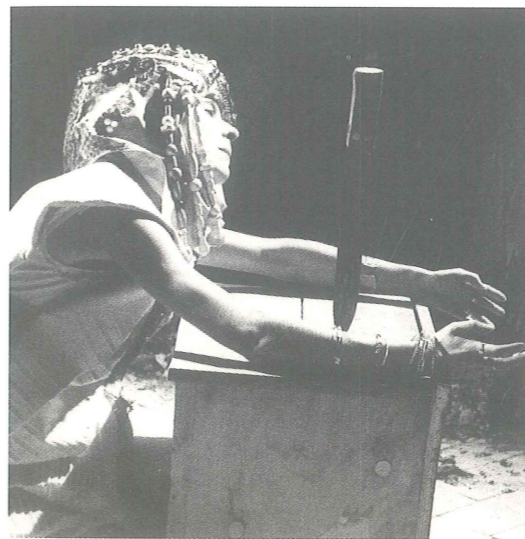
Medea vive sulla scena questo conflitto tra desiderio erotico e affetto materno come una lacerazione consapevole e sofferta, verbalizzata e ancor prima somatizzata nel suo volto e nel suo corpo, alla fine risolta con l'infanticidio. Una dissociazione progressiva che corre e matura sotto tutto l'intreccio e non si limita all'esito finale esplosivo ed en-

fatico. Maga e straniera, contraddittoria e consapevole, combattuta e responsabile, Medea si definisce soprattutto per disappartenenza e autonomia, e il suo scandalo si lega alla sua devianza individuale. È espressione di un io isolato che non appartiene a nessuna storia e sembra appartenere alla nostra, contemporanea, per particolari affinità; muove in noi dalle scene sulle quali torna, risorgo io stessa mutata, in tante sfumature interpretative.

A suggerire immagini più incisive ed efficaci dei veti religiosi, destinati ad essere superati dalla scienza e dalle dinamiche sociali, ad essere infine ritrattati dalle autorità a venire. Evoca situazioni che il pensiero morale stenta a rappresentarsi: l'uccisione dei bambini è un sacrificio segreto, un *apòrrhetos thysia*. Una semplice metafora mostrata nelle raffigurazioni vascolari dove Medea uccide i suoi figli presso un altare. Un rito, sembra, forse celebrato nel tempio di Era Akraia, sul quale si basa il mito corinzio di Medea: sette ragazzi e sette ragazze erano rinchiusi per un anno nel santuario di Era, dove si mostravano le tombe dei figli di Medea. Culmine e conclusione del loro periodo di servizio era un sacrificio in occasione della

festa di Akraia: il sacrificio d'una capra nera. Si trattava di un olocausto, un *enaghizein*, legato ad una forma speciale di "commedia dell'innocenza": la stessa capra doveva dissotterrare la spada, o coltello, con cui veniva uccisa. La spada era poi nuovamente sotterrata fino all'anno seguente, secondo quanto si diceva. Una volta all'anno lo strumento di distruzione emergeva dal buio della terra, per poi restarvi sepolto e quasi dimenticato per il tempo rimanente.

È evidente che la capra moriva in sostituzione dei ragazzi: dopo, essi erano liberi dal loro impegno. Il mito narra che i figli dei Corinzi dovevano compiere questo dovere per espiare l'uccisione dei figli di Medea, morti nel recinto di Era Akraia ed ivi sepolti. E la



Studio scenico

strana spada, dissotterrata e nuovamente sotterrata anno dopo anno sarebbe stata proprio quella con cui Medea aveva ucciso i figli. In che misura il rito, in rapporto al mito, può essere inteso come cerimonia di iniziazione? In che misura, la metafora del thyma nel punto culminante del dramma di Medea rinvia ad un rito sacrificale in cui prende forma il mistero della morte?



foto Lorenzo Lazzarin

... anche se
camminerò
nella valle
dell'ombra
e della morte,
non temo
nessun male,
nemmeno
nei momenti
più bui
dell'esistenza...

(Bibbia,
salmo 23)



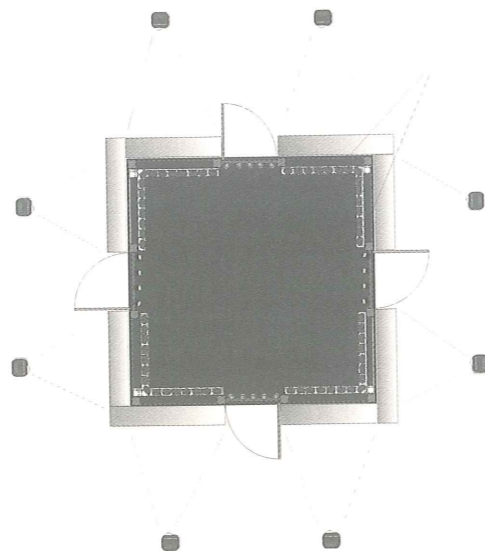
**ATREIDES_ ANAXANDRON
e alla luce del lupo ritornano**

L'ultima produzione della nostra trilogia greca. La prima parte dell'Oresteia di Eschilo. La saga degli Atridi, Eope e il banchetto dei figli di Tieste, il sacrificio di Ifigenia, il ratto di Elena, lo stupro di Cassandra, l'uccisione di Agamennone per mano della moglie Clitemnestra e del suo amante Egisto, la passione di Elettra, l'assassinio di Oreste. Guerra, delitto e vendetta. L'indissolubile legame fra la violenza e il tragico nel teatro greco ha sommato in sé due termini che si sostanziano vicendevolmente, l'uno non potendo esistere senza l'altro. La saga degli Atridi, legata alla città di Micene, è funestata da una catena luttuosa fra le più impressionanti: si tratta, a leggere le vicende in chiave razionalistica, di efferate lotte per il potere, per la sua conquista e il suo ancor più arduo mantenimento; racconto, materia narrativa fatta del ricordo di un'epoca lontana, passata alla leggenda e filtrata infine all'epoca storica ammantata da una violenza inaudita. I nostri giorni.

Atreides_Anaxandron si rifà ad alcune saghe legate a luoghi diversi della Grecia in cui per generazioni si trascinano il delitto e la vendetta fino alla completa espiazione o dissoluzione della famiglia che ne è protagonista.

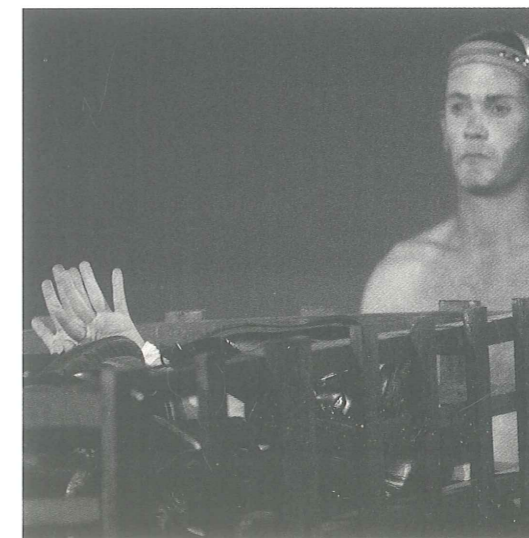
Le famigerate discendenze degli Atridi o dei Labdacidi estinguono in più generazioni la maledizione primaria che i padri portano scritta nel proprio nome: la(m)bda, la lettera con due 'gambe' lievemente asimmetriche caratterizza Labdaco "lo storpio"; il piede zoppo di Edipo, edi-pòus, 'piede gonfio'. O il banchetto sacrilego di Tieste che, ignaro, ingannato dal fratello Atreo, banchetta con le carni dei suoi figli: "Per chiunque abbia competenza nei nomi, è del tutto chiaro ciò che significa il nome Atreo. Infatti esso risulta perfettamente appropriato a lui, sia nel senso di 'indomabile' (ateirés), sia in quello di 'intrepido' (àtreston), sia in quello di 'accecato dal male' (ateròn)" (Platone, Cratilo).

Studio scenico



Spesso all'origine della maledizione che grava su queste stirpi si colloca la violazione di un interdetto gravissimo, la violazione di un tabù che apre una frattura non ricomponibile con una qualche forma di conciliazione. Solo la morte può sciogliere il nodo.

Ma da guerre e vendette, dai fatti di sangue, si origina talora una palingenesi - in genere affidata alle nuove generazioni, ai figli che compiono, con il delitto, un liberatorio atto finale per spegnere la malvagità dei tiranni o vendicare il sopruso subito, credendo così di chiudere la catena di sangue. Generazioni che, anche oggi, alla luce del lupo ritornano.



Se vogliamo far cessare l'orrore della guerra, affinché la vita possa continuare, è necessario comprendere e immaginare. Non esiste una soluzione pratica alla guerra, poiché una mente pratica è più attrezzata per la sua conduzione, che per la sua elusione. La guerra appartiene alla nostra anima come verità archetipica del cosmo, è opera e al tempo stesso errore umano. Possiamo solo aprire gli occhi su questa terribile verità e dedicare tutta la nostra appassionata intensità a minare la messa in atto della guerra, forti del coraggio che la cultura possiede, anche nei secoli bui, di continuare a cantare mentre resiste alla guerra.

JAMES HILLMAN
(Un terribile amore per la guerra)

foto Marco Bergamaschi

METOIKOS sET
scuola Elementare del Teatro

L'unità del popolo greco era data, oltre che dalla lingua, dall'appartenenza alla polis. Lo xenos era chi, per qualche ragione, si trovava fuori dalla propria terra di origine. Dopo un certo periodo, egli doveva scegliere di rimanere o di andarsene. Se rimaneva, diventava un métoikos [da meta = con, e oikos = casa]. Quindi, un coabitante, uno straniero domiciliato. Una scuola è uno spazio istituzionale anomalo rispetto alla vocazione ribelle, anticonformista e anti-accademica del teatro, chiamato in questo caso nella sua qualità di grande destabilizzatore della vita a portare un fervido contagio all'interno di una istituzione che non può limitarsi alla semplice trasmissione di una tecnica, al me-

ro e meccanico compito della formazione professionale, ma che a tutto questo deve accompagnare suggestioni poetiche e cortocircuiti mentali, nella prospettiva di tradurre progressivamente l'insegnamento teorico in immediata azione pratica e quest'ultima in elemento compositivo. A trasformarsi in metodo, chiarezza programmatica, in costante e lucida consapevolezza del percorso di conoscenza.

Una conoscenza che prenda la forma di un itinerario lineare e progressivo, che ripercorra i sentieri più elementari del mestiere dell'attore, le astuzie e gli espedienti del teatro nella sua concezione concretamente artigianale. Similmente ad un artigiano, che insegnando la sua esperienza e sé stesso arriva però, allo stesso modo, ad insegnare agli altri ad essere sé stessi.

METOIKOS sET scuola elementare del teatro

con il patrocinio di
Provincia di Padova - Comune di Padova - Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo - Università di Padova

primo anno	programma	secondo anno	programma
l'atleta del cuore	il corpo plastico testo e teatralità voce e vocalità	il teatro fuori dal teatro	architettura del corpo scenico linguaggi del teatro la voce corale

sET scuola Elementare del Teatro



self-portrait pulling cheek - egon schiele - 1910

foto Giovanni Canova

**UN DUE TRE...SCENA!
laboratorio di espressione
teatrale per ragazzi**

Fantasia, invenzione, spontaneità e capacità imitativa sono alcune delle caratteristiche innate del bambino che lo rendono affine ad ambiti creativi ed espressivi, quali il teatro.

Il teatro nasce dall'esigenza innata di esprimersi e comunicare; in origine assumeva forma di racconto, di danza ma anche canto e azioni mimiche. Strumento di re-invenzione e conoscenza della realtà. Rappresentazione. Esperienza sociale in cui comprendere ed essere compresi.

Il laboratorio di espressione teatrale per ragazzi **Un, due, tre... scena!** ha inteso favorire la costruzione di uno spazio creativo in cui i ragazzi potessero conoscere e sviluppare le proprie potenzialità espressive attraverso la sperimentazione e l'elaborazione di linguaggi e significati originali di interpretazione della realtà.

**IL LADRO DI CIGNI
frammenti teatrali di una storia
paradossale**

C'era una volta un ladro... in realtà i ladri erano due... Brig e Ant; con loro due cigni, uno bianco l'altro nero, che di notte si rincorrevano nel lago. Ma quella volta... c'era anche un investigatore, e con lui due tori... o meglio un torero e un toro... i due avevano presso la balzana abitudine di scambiarsi i ruoli... quando il primo torero non era impegnato in teatro come presentatore. Se ciò non bastasse, una sera d'estate entra in scena Giulietta, l'eterna innamorata, che, sonnambula, sceglie come giaciglio per coricarsi il centro della scena...

Un, due, tre... scena! 2002-2003

**L'ONTA DEI VERDEBRONZO
fabula teatrale fai-da-té**

Si racconta che in un tempo lontano, in una terra abitata da re, regine e contadini, l'onore della stirpe dei Verdebronzo fu macchiato da un evento cruento. Un'onta scarlatta, indelebile, frutto della maledizione che un giovane contadino aveva scagliato contro la sua giovane sposa, principessa del Regno. Elisabetta, questo il suo nome, si era resa colpevole di un crimine efferato; spinta dalla gelosia aveva deciso di eliminare la sua "rivale", la mucca Fiorella facendola diventare un Gran ragù. Quello stesso ragù lo

avrebbe trovato ogni giorno sui suoi vestiti. La macchia era destinata a resistere ad ogni tentativo di lavaggio, anche se compiuto dalla migliore lavanderina del Regno. Solo la pietà del Re contadino e l'effetto della "biribilla", mistura di fragole e marsiglia, riuscirà a smacchiare gli abiti della regina e l'onore della stirpe.

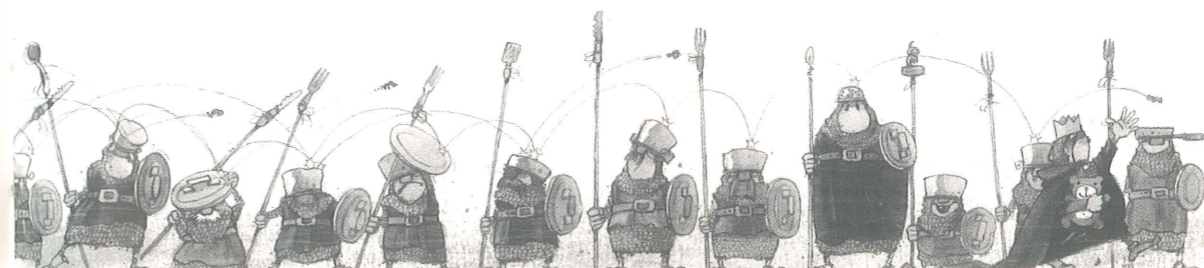
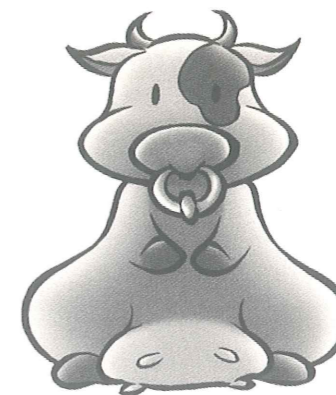
Un, due tre... scena! 2003-2004

**LA STRADA PER OLIMPIA
tracce mitologiche di storia olimpica**

Era il tempo degli Dèi e degli Eroi nell'antica Grecia, tempo di uomini coraggiosi... ma anche spietati, tempo scandito da guerre e contese. A quel tempo in una valle pianeggiante dove l'Alfèo e il Cladèo confluiscono, ai piedi di una collina coperta di ulivi, qualcuno si rifugiava per nascondersi agli uomini, qualcuno che dell'uomo custodiva l'origine. Figli... bambini di certo speciali ognuno di loro solo e ramingo giunto nell'Elide a

cercar pace e ristoro stanco ormai delle storie dei grandi. Ma i bambini, si sa, senza far niente non stanno, quantomeno giocare li si deve lasciare.

Un, due, tre... scena! 2004-2005



"Potrebbe mai, questa platea contenere i vasti campi di Francia o potremmo mai stipare entro questo cerchio di legno anche i soli elmi che impaurirono l'aria stessa a Azincourt? Ma scusateci: come uno sgorbio di cifre serve in breve spazio a rappresentare un milione, così lasciate che noi, semplici zeri in questo gran conto, mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione".

WILLIAM SHAKESPEARE

DRAMATURGHIE sentieri di ricerca nel teatro al femminile

Dramaturghie nasce come work in progress... ma anche come proposta di circuito alternativo. Privilegia la condizione di solitudine dell'attore (in questo caso e più che mai dell'attrice). E quindi non ha bisogno di grandi mezzi, né può soddisfare grandi pretese. Si rivolge ad un pubblico di testimoni e non di spettatori. E quindi agita uno spazio non convenzionale, enuclea liturgie drammatiche e quindi è economicamente povera, racconta vicende di vita e di teatro e quindi non si presta a logiche di convenienza, ricerca identità e quindi non è che agli inizi.

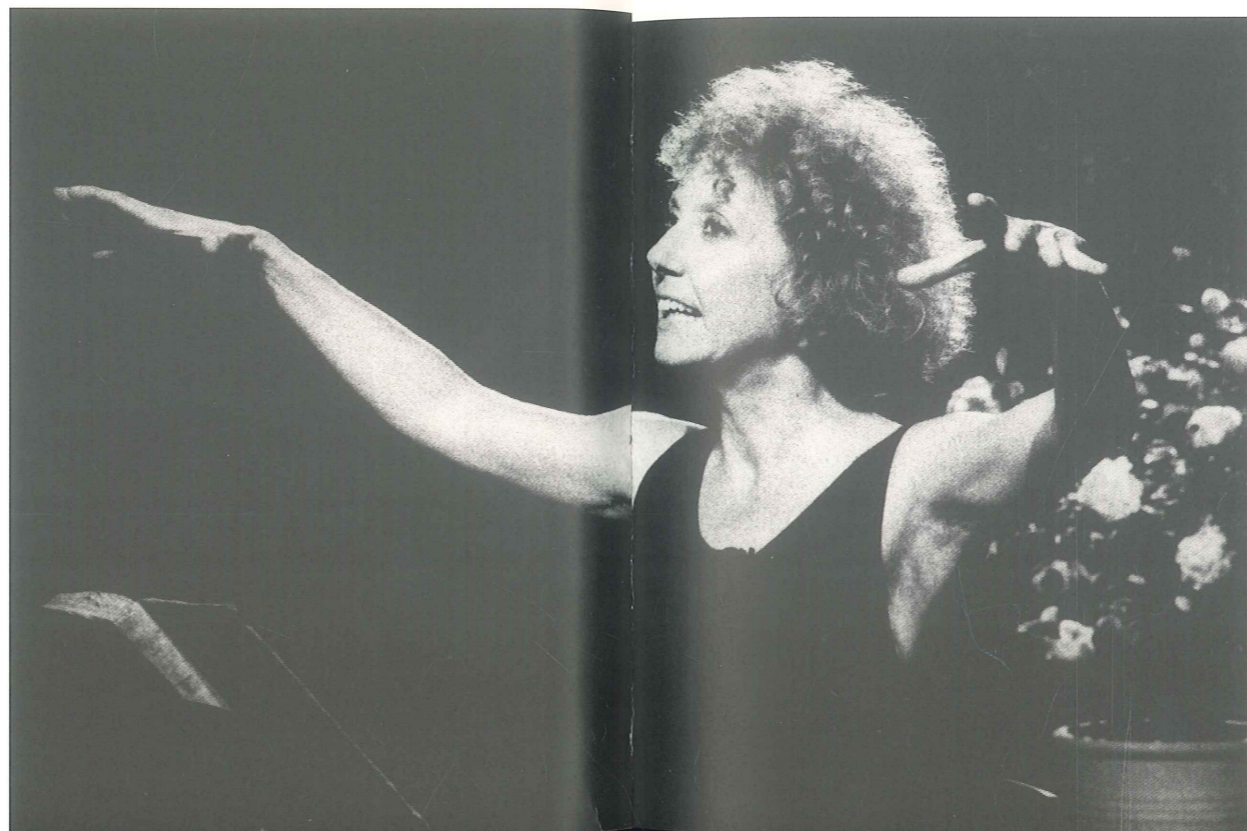
Un progetto che ha ospitato assoli e performances di attrici a livello nazionale e proposto la riflessione dell'essere donna e attrice nel teatro contemporaneo, anche attraverso degli incontri tematici con alcune personalità-simbolo del teatro italiano di ricerca.

Le donne non sembrano avere un gran ruolo nella storia del teatro, malgrado la loro importanza come attrici, non hanno messo per iscritto le loro esperienze, né hanno elaborato teorie.

Come parla un'attrice di sé, della sua relazione con il teatro, come racconta un per-

corso di studio e di lavoro, di ardore e vocazione, di parola e gesto, come scrive il proprio "testo"?

DRAMATURGHIE è un'indagine sulla storia del rapporto donna-arte, una scoperta del senso nascosto e delle necessità del "portare in scena se stesse". Donne attrici, corpi e voci, luci soffuse, sorgenti discrete di rinuncia ad una comprensione ultima del senso comune. Di radici che affondano nelle origini di una cultura. Una cultura a volte di scontro con le regole e i meccanismi di produzione teatrale, dai quali uscire conservando



Lorenza Zambon

l'immagine di sé. A vantaggio del divenire. Privilegio e dannazione. Atto di violenza ed emancipazione.

Vocazione da cui muovere parole e gesto, scritture di un proprio testo, silenzi e monologhi, movimento di sguardi e incontri di scena. fuggire in un sentiero solitario per ritrovare tracce e ricomporre i frammenti di una propria storia. Drammi e liturgie. Dramaturghie.



Antonella Morassutti



foto Tony D'Urso

Je pense que
l'art dramatique
est une art
essentiellement
féminin.

SARA BERNHARDT

**TEATRI d'ORIENTE
viaggi e visioni**

Oriente per molti, nella cultura occidentale, equivale all'immagine di un viaggio. Nella cultura teatrale invece alla visione di un tramonto. Per pochi. Viaggi e visioni equamente sottolineano l'incontro delle avanguardie teatrali del Novecento europeo con l'Oriente e in parte determinano le nuove poetiche, gli itinerari e i progetti di "rifondazione" di un nuovo teatro. Artaud e Brecht, Eizenstein e Mejerchol'd hanno ricavato dall'incontro con i teatri d'Oriente stimoli e suggestioni, convenzioni e astrazioni, teatralità delle azioni e linguaggi del teatro. Scoperte di poetiche sceniche e forza d'urto, riconoscimento di un teatro altro, contro il presente del teatro dei più. Riferimento metaforico di una mutevole concezione del teatro. Una concezione secondo la quale il teatro sta entro i limiti di tutto ciò che può avvenire in uno spazio scenico o che può influenzarlo o disgregarlo. Al di là della parola. Simbolo di un linguaggio teatrale puro, sul piano dello spirito e dell'efficacia intellettuale. La bellezza di un viaggio non ci colpisce mai direttamente. E la visione di un tramonto è bella per tutto ciò che ci fa perdere.

Il progetto Teatri d'Oriente, co-finanziato dalla Regione del Veneto e realizzato in collaborazione con l'ICCR (Indian Council of

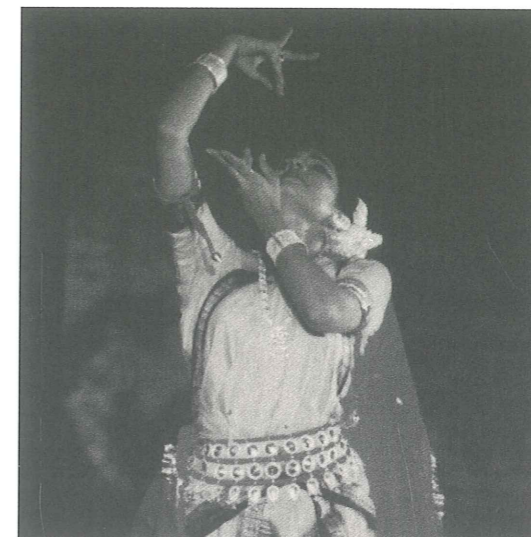
Cultural Relations) dell'Ambasciata Indiana a Roma, ha visto, in questi anni, la presentazione di performances da parte di artisti e gruppi teatrali provenienti dall'Oriente. Giunto al sesto anno di attuazione ha ospitato alcune tra le più importanti discipline orientali di danza e teatro-danza come il Bharatanatyam, l'Odissi, il Kathakali, il Kalarippayattu, le danze folkloristiche indiane e il Bunraku giapponese.



Paulomi Pandit:
danza Bharatanatyam



Meera Das:
danza Odissi



Margi Kathakali Group



foto Lorenzo Lazzarin

SEGNI LATENTI primo festival internazionale del teatro a disagio

Il teatro era visto da Artaud come luogo in cui dare senso a un disagio o a una sofferenza esistenziale; la scena, sosteneva, offre la possibilità di rinascere altro, ricomponendo quei dualismi che nella vita quotidiana sono in conflitto. Evidenziava la necessità di contribuire con il teatro a far emergere nuove persone in sostituzione di quell'unica maschera, sempre uguale a se stessa, rigida e mai mutevole, che è la maschera della sofferenza. Chi si trova stretto nella morsa della sofferenza, è impossibilitato a vagare tra le maschere. Difficile diventa l'incontro con l'altro dentro di sé. Il teatro può incidere, contribuire a trasformare la realtà, le modalità interpersonali, gli stili, gli atteggiamenti, i comportamenti e le mentalità collettive. Può divenire strumento di analisi e discussione dei rapporti umani e in ambito psichiatrico, strumento di cambiamento, capace di incidere profondamente sugli aspetti intimi delle persone.

All'attore non si chiede altro che una sperimentazione continua di nuove "maschere", di vivere la propria persona in una pluralità di personaggi rappresentati/rivissuti in scena. Uno stato di disagio. Alla persona in crisi non si chiede di poter ampliare i propri

orizzonti imprigionati dalla maschera della sofferenza? Di sperimentare e vivere nuove dimensioni dell'essere umano evidenziando similitudini, differenze e divergenze, rappresentando il proprio "stato del disagio"? Il senso di smarrimento che ci coglie rispetto al disagio, ci aiuta a comprendere il teatro. Come diverse volte le parole, alcune parole ci imprigionano in una visione del mondo.

Segni latenti ha inteso essere un contributo al processo di integrazione sociale attraverso il teatro; punto di riferimento, osservatorio privilegiato di un teatro diverso, di un teatro a disagio. Spazio di riflessione culturale e di stimolo esperienziale. Tempo di conoscenza di contesti di integrazione, di teatri e emarginazione. Di teatri d'emergenza e emergenti. Di teatri a volte nascosti.

IL FESTIVAL

• SCENE & VISIONI

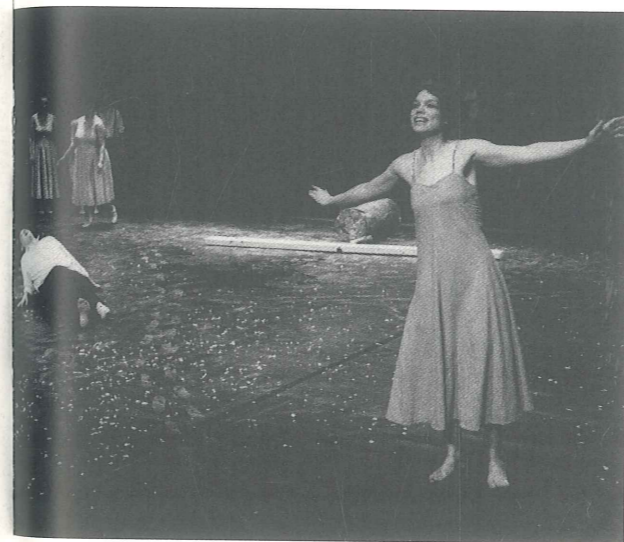
Spettacoli e performances
Sezione dedicata alla presentazione di spettacoli teatrali di compagnie e gruppi attive nell'ambito del disagio psichico che ha visto la partecipazione di undici compagnie teatrali nazionali e quattro estere. Sei spazi teatrali utilizzati per le rappresentazioni.

• TEORIE & ASSIOMI

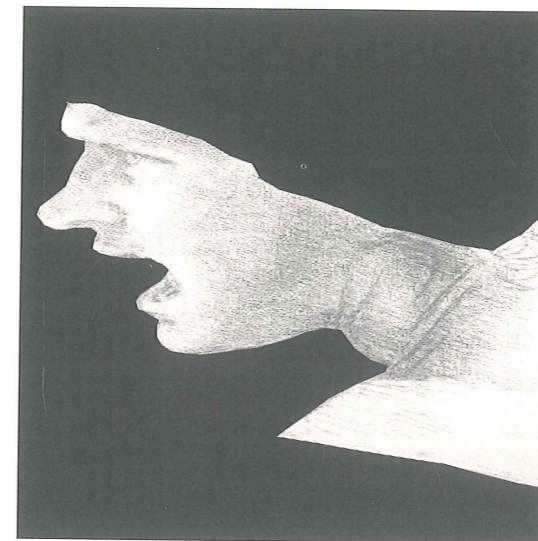
Interventi tematici
Sezione dedicata agli interventi tematici inerenti il teatro e il significato che lo stesso assume nelle pratiche psichiatriche, terapeutiche e riabilitative.
Quindici gli interventi tematici realizzati con la presenza di otto docenti universitari.

• VIDERE LATENS

Videoproiezioni ed esperienze
Sezione dedicata alla presentazione video delle esperienze teatrali, laboratori, spettacoli condotti in ambito riabilitativo.
Trenta le videoproiezioni di esperienze teatrali realizzate in ambito psichiatrico.



Compagnie de l'Oiseau-Mouche



• ACTIO-ONIS

Registi e operatori teatrali nella riabilitazione psicosociale: esperienze in laboratorio. Uno spazio di conoscenza e trasmissione di metodiche e azioni di lavoro, di teorie e pratiche teatrali.
Cinque seminari condotti da altrettanti registi e operatori che operano a contatto con il disagio sociale; ottantacinque i partecipanti ai seminari di studio

• KHARTES

Contributi teorici e progetto documentazione. Sezione espositiva e spazio di consultazione bibliografico- documentativo e video.

Un uomo cammina di notte su e giù lungo una spiaggia, agitando freneticamente una lanterna. A decidere se sia un pazzo o un salvatore, è l'eventuale barca in mezzo al mare che ha perso la rotta e sta per fare naufragio.

*M. KUNDERA
(Lo specchio)*

foto Bruno Decruydt

MASCKA rito, mito, archeologia teatrale e tecniche di tradizione della maschera

Sicuramente agli albori del teatro la maschera aveva un forte valore rituale. Era parte integrante di un teatro, concepito come vero e proprio rito collettivo e, con funzione allora, di purificazione. Secondo Aristotele, tutte le forme di teatro, ma, prevalentemente la tragedia, servivano a rappresentare l'inconscio umano spingendo lo spettatore ad inoltrarsi verso la catarsi. Ovverosia a credere che lui stesso era o era stato colui del quale si rappresentava la vita o la tragedia. Forse la propria maschera. O qualcuno a lui vicino. Compagno le maschere, nel teatro medioevale, come trasmigrazione delle anime dei morti o raffigurazione degli esseri diabolici. Il termine maschera, forse derivante dal longobardo "mascka", significherebbe, per alcuni critici, larva, strega, demone: rappresentava le anime dei trapassati che, evocati attraverso riti propiziatori, salivano, per auspicare un abbondante raccolto, sulla terra. Fuoco fatuo di un rapporto magico con la vita, seconda pelle finché disabitata, la maschera racconta ai nostri occhi, al viso, l'impronta di un'eternità effimera, mortale, lampo di una profondità povera da cui nascono, a volte, i nostri fantasmi. Attraverso l'alchimia di una presenza estranea, di cui



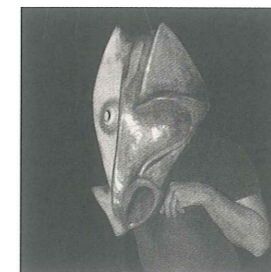
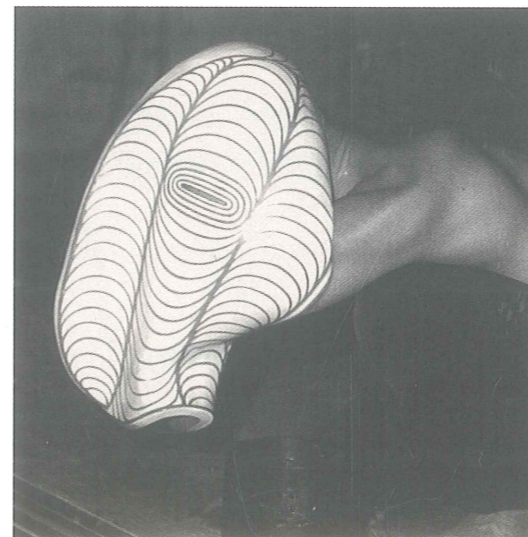
Rangda, maschera balinese.

avvertiamo la mancanza in un volto strappato al corporeo realismo, la maschera esprime l'inorganico, per raccontarci che l'amore e la morte costituiscono la metafisica dei primi passi dell'uomo e che tutto ciò che resta non sono che illusioni. In questo secolo di false luci troppo pretenziose per ricordarsi delle proprie tenebre, come ultimo testimone, resta e resterà solo la maschera, per rammentare a noi e ai nostri posteri le proprie caverne esistenziali, la nostra umana e teatrale archeologia, l'inevitabile affinità tra il nostro destino e il mito.

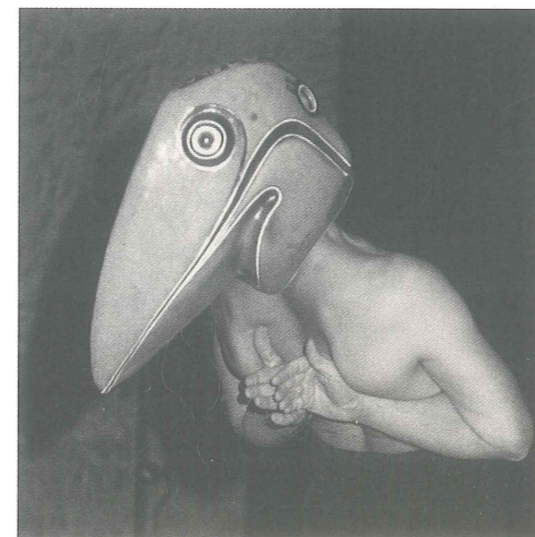
Il progetto Mascka ideato e organizzato in collaborazione con i Fratelli De Marchi di Vicenza, ha presentato una serie di incontri, spettacoli teatrali e laboratori volti all'analisi e allo studio della maschera, dal rito at-

traverso il mito fino ad arrivare alla tradizione popolare.

L'evento, dedicato alla memoria del Prof. Umberto Artioli, docente di Storia del Teatro presso l'Università di Padova, prematuramente scomparso nel luglio del 2004, si è svolto nella suggestiva cornice del bastione Alicorno e ha proposto l'allestimento della mostra permanente "L'immaginario popolare", esposizione di maschere in cuoio create dai fratelli De Marchi; un laboratorio pratico di costruzione della maschera condotto da Giorgio De Marchi; una visita sonora di presentazione della mostra con commento musicale al pianoforte del M° Matteo Segafreddo; la presentazione di spettacoli teatrali in cui l'utilizzo della maschera esplora le dimensioni rituali e mitiche.



Maschera musica e mito, introitus.



"Tutte le creature
sono larve
e maschere
di Dio".

MARTIN LUTERO



foto Lorenzo Lazzarin

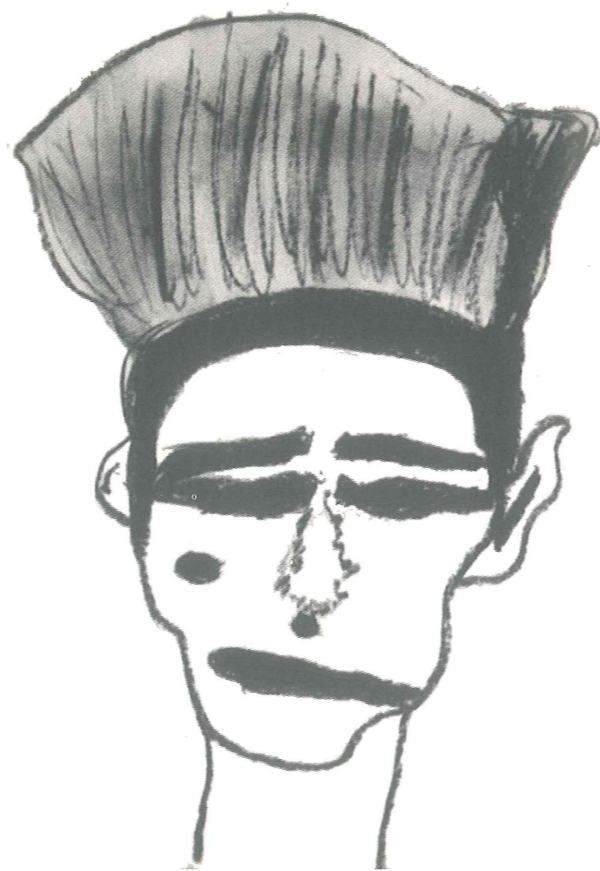
NANAQUI centro di documentazione arti performative

Il Centro di Documentazione Nanaqui, nasce all'interno del laboratorio Artaud nel settembre del 1998, con la finalità di raccogliere, conservare ed ampliare il patrimonio culturale dell'Associazione sulle Arti Performative (teatro, danza, cinema, pittura, scultura) e di permettere la fruizione pubblica dello stesso. Il Centro, fornisce servizi concernenti la documentazione, la conoscenza, la ricerca nel campo delle arti performative moderne e contemporanee, favorendone la divulgazione presso scuole, università, associazioni culturali e privati.

L'importanza di una maggior conoscenza, dal punto di vista storico-formale e critico-contenutistico dell'opera d'arte e nondimeno l'ipotesi che l'aspetto "performativo" nel suo essere minimo comune denominatore di ogni prassi artistica affermi un comune tendere di tutte le arti alla condizione di spettacolo, sono i presupposti sui quali si fonda la ricerca documentale. Una ricerca diventata parte integrante della nostra attività.

Le numerose richieste da parte del pubblico e gli interessi manifestati da parte dell'Università di Padova (docenti e laureandi), resero necessaria una prima sistematizzazio-

ne del patrimonio e in seguito la costituzione del Centro di Documentazione Nanaqui, riconosciuto quale biblioteca di interesse locale dalla Regione del Veneto, nel maggio del 2001.



DOTAZIONE

Il Centro di Documentazione Nanaqui è formato dalle seguenti consistenze:

• BIBLIOTECA

La biblioteca raccoglie opere a stampa e cataloghi afferenti alle discipline del Centro di documentazione (teatro, cinema, danza, arte figurative). I materiali sono suddivisi per disciplina, tematiche generali e monografie. I materiali della biblioteca sono tutti catalogati e il fondo conta attualmente 830 volumi.



• VIDEOTECA

La videoteca raccoglie materiali video in formato VHS e DVD afferenti a vari ambiti disciplinari teatro, danza, cinema, arti figurative oltre alla documentazione di eventi artistici e teatrali promossi e organizzati dal laboratorio Artaud c.r.t. Una specifica sezione è dedicata alla tematica Teatro e disagio. I materiali sono catalogati per discipline e per titolo e sono interamente registrati, attualmente la videoteca conta 815 documenti.

• ARCHIVIO DOCUMENTARIO

Il fondo raccoglie materiali diversi come rassegne stampe, pieghevoli, opuscoli e brochure riguardanti artisti e avvenimenti artistici nell'area delle arti performative e la produzione documentale interna del laboratorio Artaud.

Il materiale è registrato e la sua consistenza è all'incirca di 300 pezzi ed è raccolto per settori disciplinari: teatro, danza e cinema.

• COLLEZIONI PERIODICI

Il fondo raccoglie alcune testate di periodici nazionali specializzate nell'ambito delle discipline artistiche contemporanee.



"Amare le parole, investire una parte di sé in quello che è scritto, credere nel potere dei libri: tutto ciò sommerge il resto, e al confronto la propria vita individuale diventa insignificante".

PAUL ASTER
(La stanza chiusa)

RADIO ARTAUD
La ricerca degli dei
Maestri e pedagogia nel teatro del '900 per un attore non progettato

Il teatro può avere una connessione con l'etere? Strana domanda, eppure vale la pena di porsi.

La performance ANTONIN ARTAUD – AUTOMITOGRAFIA, presentata dalla nostra associazione il 5 ottobre 2003, grazie alla disponibilità dell'emittente Radio Cooperativa, primo momento di un progetto attuato nell'arco di due anni, centra l'obiettivo principale: mettere in crisi l'idea che il teatro si debba fondare esclusivamente sul "qui ed ora".



Il dato sostanziale posto su un piano di riflessione, esprime uno stato di potenzialità in fieri, presupposto al fatto che qualcosa possa accadere. Ed è accaduto. L'importante è creare una piattaforma su cui operare e testare delle possibilità: non solo quelle espressive, ma anche quelle di condivisione.

Dopotutto il teatro è in primo luogo "percezione condivisa", come dice Peter Brook: luogo dello sguardo. Perché mai quella percezione, quello sguardo, non può essere anche luogo dell'ascolto?

Fulcro di una condivisione, che dalla tragedia greca fonda l'idea stessa del teatro e dalla quale la percezione individuale e collettiva distil-

LA RICERCA DEGLI DEI Palinsesto

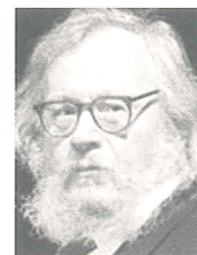
- Il giorno della civetta [sulla natura della solitudine, creatività, destino]
- Carmelo Bene [la voce di narciso]
- Carmelo Bene [lezioni sull'arte]
- Jerzy Grotowsky [il teatro delle tredici file]
- Jerzy Grotowsky [per un teatro povero]
- Tadeusz Kantor [il teatro della morte]
- Tadeusz Kantor [la poetica dell'object trouvée]
- Bertold Brecht [tra shakespeare e hitler]
- Bertold Brecht [la tentazione del teatro]
- Sergej M.Ejzenstein [i due crani di alessandro il macedone]
- Sergej M.Ejzenstein [la natura non indifferente]
- Vsevolod Mejerchol'd [la rivoluzione teatrale]
- Vsevolod Mejerchol'd [i presagi di un nuovo teatro]
- Kostantin Stanislavskij [il secolo stanislavskij]
- Kostantin Stanislavskij [il costruttore di utopie]
- Antonin Artaud [la danza alla rovescia]
- Antonin Artaud [il teatro della crudeltà]
- Cimiteri dell'altro millennio [il senso del teatro nel '900]

la ombre che evocano l'immaterialità teatrale su cui oggi ci interroghiamo. In realtà ci sono regole più complesse che regolano questo fenomeno: la voglia di sperimentare degli artisti e quella di distinguersi, cioè di ricercare lo specifico della propria arte, "strategie di sopravvivenza", con cui il genere artistico stesso si difende dall'effetto prodotto dalla concorrenza di altri medium. Nel caso della radio assistiamo ad un trasferimento mediale, cioè al trasferimento di un genere artistico verso un nuovo supporto; avviene cioè un'ibridazione.

Si tratta di scoprire ciò che il teatro e la radio perdono e guadagnano da questo passaggio. Tuttavia, ambedue si riconoscono e dipendono e in parte diffondono e difendono, un valore comune. La cultura.



Carmelo Bene



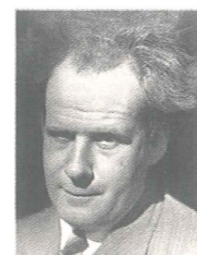
Jerzy Grotowsky



Vsevolod Mejerchol'd



Tadeusz Kantor



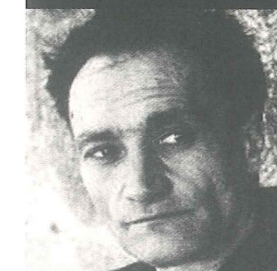
Sergej M.Ejzenstein



Kostantin Stanislavskij



Bertold Brecht



Antonin Artaud

DALLA PARTE DEGLI SPETTATORI

commenti,
emozioni, riflessioni

CYRANO de BERGERAC

■ (Padova, Bastione Alicorno, 27-28 maggio 1999)

- Lascia un segno nel cuore. Paolo
- Grazie mille, è una meraviglia, mi vale il cuore, mi fa sentirme felice. Me ha encantado, gracias por hacerme sentir todas estas emociones, adelante con vuestra passion. I. M. F.
- Dentro un delirio per due fortissime ore, dove era difficile riconoscere le differenze. M.G.
- Non ho visto mai in teatro un'emozione intensa come questa. Siete bravissimi. Christa.
- Grazie delle emozioni che mi avete fatto vivere. G.B.

O'RRE LIAR metamorfosi teatrale dal King Lear di William Shakespeare

■ (Festival internazionale Tra il sole e la luna, Montone 7 agosto 2002)

- Ritmi e suoni che evocano ricordi di spazi nascosti, onirici - tracce, ricordi.
- La vita è una dialettica dell'assurdo. Bellissimo.
- (Padova, Bastione S. Santa Croce, 7-8 settembre 2002)
- Ecco perché ci piace. Quando recitate ci mettete passione! Che dire: bravi continuate così! Grazie magnifici.
- Non ho molta dimestichezza col teatro, purtroppo, ma questa rappresentazione di un teatro nel

teatro mi ha ispirato una quantità tale di emozioni entusiasmanti e un forte desiderio di approfondire la conoscenza del teatro. Grazie.

ANTIGONE symparanekromenoi

■ (Este, Chiostrò di S. Francesco, 10 agosto 2002)

- Da studentessa di Lettere Antiche sono rimasta piacevolmente sorpresa del vostro lavoro perchè è riuscito a cogliere alcune particolarità della tragedia classica che in altre rappresentazioni di altre compagnie mancavano del tutto. Bravissimi! (C.T.)
- Questo lavoro mi ha ricordato uno spettacolo visto in occasione della chiusura del corso di Storia del Teatro del Dams di Bologna: si tratta dell'Ego Faust di Barba, che si propone, allo stesso modo vostro, di dare un'interpretazione attoriale a livello espressivo e artistico. In questa interpretazione ho ritrovato il proposito di realizzare una vera e propria opera d'arte, con grande originalità e creatività di attore, oltre che con una forte capacità di trasmettere la carica emotiva inerente al contenuto. Spero di rivedere presto un altro vostro lavoro. (S.S.)
- Bravissimi gli attori, complimenti alla compagnia.
- Questo tipo di manifestazioni classiche dovrebbero essere rappresentate più spesso. (A.B.)
- Complimenti a tutta la compagnia per la capacità di trasmettere sensazioni al pubblico e per la grande espressività gestuale e vocale. (F.A.)
- Complimenti a tutti! Mi sono commosso tanto che dimenticavo il portafoglio sulla sedia. Voci limpide e piene di significato. (Y.P.)
- Dal regista agli attori tutti veramente bravi, complimenti.

Anche le musiche particolarmente interessanti. (T.S.)

■ (Xania, Creta Teatro Comunale, 27 agosto 2002)

- Bravissimi! Un grosso saluto da una italo-greca. (E.)
- Bravissimi!! (L.M.K.)
- Molto bravi. Complimenti e grazie. (G.B. Console Onorario d'Italia)
- Congratulations!!! (K.A.)
- Non posso esprimere questo che mi sento è il mio italiano è povero. Mille grazie per questa forza e per il vostro cuore (K.K.)
- No words can possibly explain the feelings... Everything was perfect. From the way of playng, till the costumes, the light, the direction... I am very happy that I met you and very glad you are here. Hope to come for see you in your place next time. Love you all. Kisses. (N.)
- Thank you very very much. Authentic people in authentic roles. Bravo! (E.H.)
- Excellent!! Congratulations!! Wonderful!!!! I love you all!!!! Kisses (N.)
- (Fortezza di Hiraklion, Creta, 28 agosto 2002)
- Molto bravi! Spero di rivedervi! (C.B.)
- Un capolavoro nel capolavoro (G.C.)
- It was a superb experience for me. Thank you for letting us share this with your team! Your work was very good at all levels. Keep goin!!!! (X.M.)
- (Piazzola sul Brenta, Padova, 15 marzo 2003)
- Ci avete davvero commosso. (Antonella, Elisa, Ilaria, Flavia)
- Siete bravissimi, vi aspettiamo con Medea. Buon lavoro. (Laura)
- (Padova, Musei Civici Eremitani, Rassegna del Teatro Classico, 23 maggio 2003)
- ... Emozionante... Stupendo.
- Grazie, è stata davvero un'emozione forte, complimenti!

• Una poesia recitata in tre lingue. Ho avuto la fortuna di apprezzare in pieno tutto. Grazie!

■ (Cittadella, Padova, Teatro Sociale, 23 maggio 2003, matinée Liceo Classico Caro)

- Bello... devo dire che, se non avessi avuto la compagnia della mia classe... mi sarei così coinvolta nella vicenda da piangere anch'io... ma anche così è stato molto bello. Complimenti!!!! (G.L.)
- Bellissime le musiche e il movimento dei corpi... (I.M.)
- Sembrava una danza di spiriti caduti da un sogno tanto antico da sembrare una resurrezione di mondi. (P.L.)
- (Piove di Sacco, Teatro Filarmonico, 9 marzo 2004, matinée Liceo Scientifico Einstein)
- Atmosfera magica, in cui trionfa la bravura, l'angoscia e la passione. (S.R.)
- Ottima mimesi corporea! Si vede che c'è molto lavoro dietro. Complimenti!
- (Este, Teatro Farinelli, matinée Istituto d'Arte Corradini, 12 marzo 2004)
- Non avevo mai assistito ad uno spettacolo di questo genere e ne sono rimasta stupita e molto affascinata! Complimenti! (F. M.)
- Ottima scelta dell'opera rappresentata. La morale di fondo mi è piaciuta tantissimo. Riscoprire i pensieri dell'epoca antica può far comprendere anche realtà odierne. Grazie mille. (L. X.)

MEDEIA eadem mutata resurgo

■ (Padova, Bastione Alicorno, 7 - 8 settembre 2004)

- Bellissimo, aspetto la trilogia...
- Medea è uno spettacolo toccante e profondo come i misteri del mondo. (F.)
- Emozioni di morte - emozioni di

vita - struggenti - potenti. Eppure come un soffio... e la vita rinasce con un fiore... grazie. (Jane)

• Mi allontanano da un luogo ricco di suggestioni con l'animo pieno di emozioni che sono eterne, ma che voi, questa sera, mi avete permesso di rinnovare e ritrovare. (G.S.)

- ... una grande emozione... (M.A.)
- la musica della morte, il silenzio della vita. (F.T.)
- Non si ritorna a casa come prima, non si può, non si deve...
- Veramente commovente, ho provato dolore per la morte ingiusta dei bimbi di sempre.
- Una tragedia che si avvicina, una coscienza che si risveglia. Sentire i bambini come i propri figli...
- (Padova, Teatro alle Maddalene, 28 - 30 gennaio 2005)
- Sapete far rivivere ogni volta un dramma diverso, una diversa emozione...
- Mi avete emozionata nel profondo. Grazie. (G.L.)
- È stato stupendo...non sono riuscita a trattenere le le lacrime... Grazie! (S.G.)

- Non so esprimermi adesso. Non posso tradurre in parole il subbuglio provocato dentro di me. Il rapporto intimo con gli attori è ancora di più una lama di coltello. È come se stessi per scoppiare. Grazie. (C. F.)
- Esperienza totale. Spettatore ed attore di un terribile dramma che muore per poi rinascere il giorno dopo. Lo specchio della testimonianza e dell'accusa che tentiamo codardamente di allontanare dalla nostra vita. Una performance di una velenosa bellezza!!!
- Tragedia vera, intensa, piena di emozioni. Grazie a tutti voi. (D.B.)
- E' un'esperienza difficile, ma piena di suggestione e di fascino.
- "Per vivere ho bisogno di poesia e

voglio vederne intorno a me". ARTAUD. Mai uno spettacolo era riuscito a entrarmi così.

- Senza parole, muta, impaurita, senso di insicurezza attorno a me e fede solo nelle emozioni, estasiata dalla bellezza e grandezza della coscienza dell'uomo. Grazie!!! (D.)
- Grazie. (M.C.)
- Lacrime versate di emozioni vere, del cuore... che avete dato.
- ...forse l'esperienza più forte, più potente vissuta in un "teatro". Grandiosamente reale!!! (G.C.)
- (Padova, Bastione San Massimo, Teatri delle Mura 24 - 8 settembre 2004 24 luglio 2005)
- Drammaticamente sconvolgente e... attuale. (R.S.)
- Forte nella testa e forte vicino al cuore...mi resta il silenzio.
- Abbiamo celebrato insieme, ora non siamo più sconosciuti... (F.)
- Di pietra! Sono rimasto di pietra! (E.)
- ... uno spettacolo molto coinvolgente, dall'impatto forte e duro, sicuramente particolare per aver introdotto lo spettatore direttamente nella scena attraverso il rito che volente o nolente ti fa vivere il mito del qui ed ora. Complimenti e grazie. (T.B.)
- Cerco ancora le parole per descrivere l'emozione che ho provato, ma non bastano...tremo ancora! Grazie splendido. (E.)
- Sono ancora scossa... (A.Q.)
- La televisione rende il dolore indifferenza, questa sera la vostra rappresentazione mi ha fatto sentire invece quanto il dolore e lo strazio di persone a me lontane possa essere vicino. Complimenti e grazie. (A.T.)
- Diritto al cuore, grazie! Bravissimi.
- Da tanto non piangevo così per una storia. (S.)
- ... esco col cuore impietrito. (Paola, una mamma...)

la compagnia



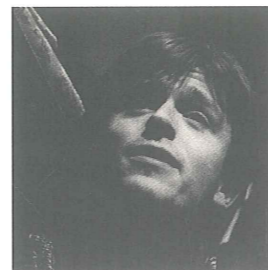
Alfredo De Venuto
regista
direttore artistico



Marilena Maiorani
attrice



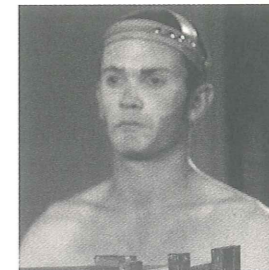
Barbara Cesari
attrice



Gualtiero Bertoldi
attore



Anna Silvestrini
attrice



Daniele Visentini
attore

COLLABORAZIONI

ENTI e ISTITUZIONI

- Presidenza del Consiglio dei Ministri
- Commissione Nazionale Pari Opportunità
- Ministero della Sanità
- Ministero per i Beni Culturali
- Ministero per la Solidarietà Sociale
- ICCR - Indian Council for Cultural Relations
Ambasciata dell'India - Roma
- Università di Padova
Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e Spettacolo
- Università Ca' Foscari - Venezia
- Drama and Theatre Department
University of Lodz
- Regione del Veneto
- Provincia di Padova
- Comune di Padova
- Municipalità di Chania (Creta)
- Dipartimento di Psichiatria
USLL 16 Padova
- Servizi Sociali ULSS 12 Venezia
- Dipartimento di Psichiatria Teramo 2
- Associazione Europea Artiterapie
- Centro Studi Teatrali Tito Livio Padova
- Centro Sociologico Italiano
- Lega Navale Italiana
- Banca Etica

ARTISTI

- Elli De Marchi
- Teatro Nucleo
- Francesco Niccolini
- Armando Punzo
- Germana Giannini
- Pierpaolo Koss
- Nicola Macanovic
- Fabiana Picello
- Laura Salvagnin
- Nicoletta Bugio
- Ralf Dorenkamp
- Lina Maiorani
- Matteo Mignolli
- Jacques Frant
- Shinovates
- Luciano Fenzi

COLLABORAZIONI SCIENTIFICHE

- Umberto Artioli
- Mario Galzigna
- Franco Ruffini
- Marco de Marinis
- Claudio Meldolesi
- Cristina Valenti
- Angelo Maggi
- Alessandro Cabianca
- Matteo Segafreddo
- Silvana Collodo
- Caterina Barone
- Carlo Bernardini
- Maria Giulia Morosini
- Maria Grazia Bocci



laboratorio artaud centro di ricerca teatrale
via cornaro, 1 - 35128 Padova - tel e fax 049/78.00.873
cell. 338-21.60.833 - 338-38.05.861 - l.artaud@tiscali.it - www.laboratorioartaud.org

- **Progetto Grafico:** Lorenzo Lazzarin - Proget Studio - Largo Obizzi, 2 - 35020 Albignasego PD - 049 8629623 - proget@proget.it
- **Stampa:** Nuova Grafotecnica - Via L. da Vinci, 8 - 35020 Casalserugo PD - 049 643195 - a@grafotecnica.it