



Università Ca' Foscari Venezia

Corso di Laurea magistrale

(ordinamento ex D.M. 207/2004)

in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali
(EGART)

Tesi di Laurea

L'acrobata

Organizzazione e produzione di uno spettacolo teatrale

Relatore

Ch. Prof. Federico Pupo

Correlatore

Ch. Prof. Maria Ida Biggi

Laureando

Carolina Bernardo

Matricola 862834

Anno Accademico

2017 / 2018

ELFO PUCCINI 8 GENNAIO - 4 FEBBRAIO

regia
ELIO
DE CAPITANI

di
LAURA
FORTI

l'acrobata

con
CRISTINA
GRIPPA

e
ALESSANDRO
BRUNI OCAÑA

video
PAOLO
TURRO

TEATRO
elfo
puccini



Comune di Milano

Regione Lombardia

Ministero della Cultura

fondazione cariplo

coop

livepick.it

❖ Locandina spettacolo teatrale *L'Acrobata*

“[...] la teoria non dovesse mettere parola, dove non era in grado di tirare le fila dell’esperienza”.

Bertolt Brecht

INDICE

Introduzione	pag. 6
1. L'Acrobata	pag. 8
1.1 La trama	pag. 10
1.2 Lo spettacolo	pag. 16
2. La fase dell'ideazione e dell'attivazione	pag.18
2.1 Il testo	pag. 22
2.1.1 Elaborazione del testo	pag. 24
2.1.2 La SIAE	pag. 26
2.2 Ideazione e Attivazione	pag. 29
2.2.1 Il <i>team</i> artistico, tecnico ed organizzativo	pag. 30
2.2.1.1 Il <i>team</i> artistico	pag. 31
2.2.1.2 Il <i>team</i> tecnico	pag. 49
2.2.1.3 Il <i>team</i> organizzativo	pag. 53
2.2.2 La sicurezza dell'edificio teatrale	pag. 56
2.2.2.1 Il teatro dell'Elfo	pag. 58
3. La pianificazione del progetto	pag. 61

3.1 Il piano operativo - il calendario delle attività	pag. 62
3.2 Il piano economico – finanziario	pag. 64
3.3 Stakeholder e contributi	pag. 70
3.4 Le operazioni di controllo	pag. 73
4. L'attuazione del progetto	pag. 75
4.1 L'importanza del <i>videomaker</i> nel teatro	pag. 77
4.2 L'allestimento teatrale	pag. 81
4.3 Prove di regia, debutto e repliche	pag. 87
4.4 Comunicazione e vendita dello spettacolo	pag. 90
4.4.1 La locandina	pag. 94
5. Il completamento e la valutazione del progetto	pag. 96
Conclusioni	pag. 98
Materiale fotografico	pag. 99
Bibliografia e sitografia	pag. 109
Ringraziamenti	pag. 111

INTRODUZIONE

La tesi tratta l'organizzazione e produzione di uno spettacolo teatrale, L'Acrobata, scritto da Laura Forti e diretto da Elio De Capitani. Descrive la mia personale esperienza all'interno del teatro, che mi ha permesso di osservare in prima persona lo sviluppo dello spettacolo, dalle prove al debutto, fino ad arrivare alle ultime repliche, raccogliendo informazioni e relazionandomi con gli artisti e i professionisti coinvolti nella realizzazione.

L'elaborato vuole, inoltre, svolgere un lavoro di analisi sui progetti di spettacolo in generale e sui principali elementi che li caratterizzano, in particolare:

- la ricerca di obiettivi innovativi e di un alto livello di qualità del risultato finale. È infatti importante che il teatro, nel suo ruolo sociale e culturale, sia portatore di valori innovativi, che incidano nel modo giusto su costumi e tendenze della società. Non essendo possibile valutare in modo oggettivo la qualità di uno spettacolo, è giusto quindi assicurare una buona qualità organizzativa e di produzione allo stesso tempo.
- l'elevato coinvolgimento di professionisti di diversi campi (artistico, creativo, organizzativo e tecnico).

Per un progetto di spettacolo è fondamentale il lavoro in *team*, che permette una relazione continua di scambio e confronto tra le persone coinvolte, nella consapevolezza che il lavoro di uno sia fondamentale e necessario per gli altri, nonostante le differenze nelle modalità di linguaggi e modalità di procedere.

Lo spettacolo teatrale è un prodotto molto complesso, che vuole agire sulla sfera più intima dell'individuo, sulle sue emozioni e sensazioni, ed è per sua qualità intrinseca unico e irripetibile: ogni recita è un episodio unico e differisce dagli altri, anche se solo per piccoli e impercettibili particolari. Questa è una delle caratteristiche più importanti del teatro, che la differenzia da altre arti, come cinema e video, che sono invece riproducibili e assicurano quindi il medesimo risultato.

La tesi analizza, poi, le fasi che compongono un progetto di spettacolo, cioè:

- 1) ideazione e attivazione;
- 2) pianificazione;
- 3) attuazione;
- 4) completamento e valutazione.

Poiché il teatro è una vera e propria arte, questa suddivisione in fasi non sempre è netta: spesso si verifica una sovrapposizione, anche a causa dei frequenti imprevisti che possono stravolgere la situazione precedentemente pianificata.

Grazie anche al coinvolgimento di un alto fattore umano, non è certo che un progetto venga messo in scena così come era stato previsto nelle prime fasi: ogni *step* presenta problematiche differenti, e le soluzioni inizialmente previste per affrontarle possono essere influenzate da fattori e imprevisti non sempre dipendenti dai professionisti coinvolti.

1. L'Acrobata

L'Acrobata è la storia di una mamma, di una nonna, di un figlio e un nipote: è la difficile e travagliata tragedia di un'intera famiglia costretta fin dai primi anni del Novecento a fuggire a guerre e dittature, a subire la storia, attraversando tre diversi continenti, scappando dai pogrom russi prima, dal fascismo italiano poi e infine dal golpe militare in Cile, perché «lasciare non è mai stato un problema per la nostra famiglia, neanche per te. [...] L'odio è un buon motivo per andarsene»¹.

È il 1905, oltre un secolo fa, quando nonno Juliusz, ebreo capostipite della famiglia, è costretto a fuggire dalla Russia zarista dopo aver gridato "Viva la libertà" in piazza, davanti ai bolscevichi; appena pochi momenti, il tempo di preparare le valigie, raccogliere le proprie cose e scappare con la moglie incinta, come un abile prestigiatore, alla volta dell'Europa, giungendo poi in Italia, dove diventa dirigente di un'importante banca. E questa non è che la prima delle tante fughe di questa famiglia di acrobati, sempre pronti a prendere e partire, sempre in bilico, capaci di "viaggiare leggeri", senza mai voltarsi indietro: dimenticare tutto e ricostruire.

È ancora Juliusz, nel 1938, a fuggire dall'Italia al Cile, a causa delle leggi razziali, portandosi dietro una parte della famiglia e una bambina curiosa, amante del mare e dei terremoti.

Quella stessa bambina che anni dopo, da militante comunista e tra le prime donne geologhe del Cile, abbandona la sua terra, portandosi dietro il figlio verso la fredda Svezia a causa del golpe di Pinochet e della difficile situazione politica del Paese. Il figlio Pepo, che da bambino sognava di diventare un mago, non del tutto convinto che la fuga sia sempre la soluzione migliore, decide poi di rientrare in clandestinità in quel Paese che sente suo e di lottare. E infine un nipote - figlio, pagliaccio di mestiere, che non dovrà sopportare il peso di una fuga, bensì di una vita senza una figura paterna accanto a sé.

I protagonisti in scena sono loro. Nonno Juliusz, fantasma del passato, interpretato da Elio De Capitani nelle proiezioni video; la bimba-mamma-nonna, interpretata da Cristina Crippa; e il figlio e nipote, interpretato da Alessandro Bruni Ocaña. Ed è proprio su di lui che più si

1 Laura Forti, *Copione spettacolo L'Acrobata*

concentra lo spettacolo, sulla sua difficile e travagliata storia, sul processo che lo porterà alla morte nel 1987, appena ventottenne.

Di questo parla *l'Acrobata*. E anche di viaggi, sconfitte, giustizia, libertà, rispetto, ideali e coraggio di rischiare, e anche perdere, la vita pur di rimanerle fedele: è il racconto di una nonna ad un nipote. È un incessante alternarsi tra storia e vicende private, narrate da una stessa donna, prima bambina, poi donna e mamma e infine nonna. La storia ricostruisce in particolare, attraverso l'impegnativo uso del meccanismo delle *mail*, la vita di Pepo, prima bimbo disincantato, poi giovane soldato, irremovibile nel portare avanti i propri ideali e valori, preferendoli anche agli affetti e alla propria vita. Ed è la *mail* strumento importante nello spettacolo: prima dialogo tra nonna e nipote, e poi quasi dialogo con il pubblico, per raccontare gli avvenimenti di quei difficili anni.

Lo spettacolo è diretto da Elio De Capitani e realizzato grazie all'importante ausilio video del regista Paolo Turro: è uno spettacolo per tutti, per chi quei fatti li ha vissuti, per i giovani che non li conoscono e per chi li vuole approfondire.

«Lo spettacolo – commenta De Capitani - è rivolto proprio ai giovani di oggi: il compito dell'arte, della poesia e quindi del teatro è riportare la storia all'interno delle persone e di lì farla venire fuori. E abbiamo voluto un allestimento così proprio perché il pubblico fosse immerso in tutto questo»².

Grande protagonista dello spettacolo è la madre di Pepo, una delle più grandi geologhe del Cile, costretta ad assistere inerme alla crescita veloce del figlio e al percorso che irrimediabilmente lo porterà alla morte. E lo spettacolo è dedicato a tutte le donne che hanno perso un figlio tanto coraggioso da scegliere di sacrificare la propria vita per un ideale.

² Luigi Bolognini, *Il golpe cileno raccontato ai giovani d'oggi*, in *La Repubblica*, 7 gennaio 2018

1.1 La trama

1938, Italia. Sul ponte di una nave una bambina contempla le onde e riflette su ciò che l'attende, in seguito alla promulgazione delle leggi razziali: un nuovo Paese, una nuova vita, la difficoltà di abbandonare tutte le proprie sicurezze, la scuola, gli amici più cari a causa di altri, il sentirsi stranieri a casa propria e l'euforia del senso di ignoto.

Arriva in Cile, a Valparaíso, il 17 gennaio 1939 con la sua famiglia, il padre depresso, che fatica a trovare un nuovo lavoro, una mamma disperata per aver perso i suoi preziosi averi, simboli della vita privilegiata condotta fino a quel momento, un fratello che fa i capricci e nonno Juliusz, che la donna più volte cita e ricorda, che convince la famiglia a prendere e partire, perché «noi ebrei eravamo semi portati dal vento e dovevamo essere pronti a viaggiare e non avere legami»³.

Ad accoglierli un Paese difficile, un terremoto con più di ventottomila morti, una vita molto diversa da quella cui erano abituati, e molte altre disgrazie ancora.

5 giugno di molti anni dopo. Mancano dieci giorni al *Corpus Christi*. La prima di una lunga serie di *mail* tra nonna e nipote, quasi estranei fino a quel momento. La nonna, in Svezia, racconta di un'intervista rilasciata in quei giorni per la televisione, per la sua vittoria di un premio all'Istituto di Geologia di Stoccolma; racconta, inoltre, di non poter partire, come è solita fare, nei giorni antecedenti al *Corpus Christi*, a causa della cerimonia di premiazione.

La rabbia, poi, per quella domanda a trabocchetto, da parte dell'intervistatrice, sulla drammatica vicenda che ha visto coinvolto anni prima Pepo, suo figlio.

La nonna spiega il motivo del distacco tra lei e il nipote, l'ultimo contatto avvenuto tra loro: lei era al computer, a lavorare, e lui era apparso alle sue spalle, aveva fatto una domanda su quella foto, la più importante, quella di un giovane sdraiato sulla neve, con addosso un maglione di lana: «chi è quello? Quello sulla neve, è mio padre vero? È lui?»⁴.

La difficoltà a rispondere della nonna a quelle domande, la voglia di parlare il meno possibile di quel figlio, di una ferita ancora aperta, portano ad un distacco con il giovane. Poi anni dopo il cambiamento, e quelle *mail*: il desiderio di conoscere il nipote, e la volontà da parte sua di

3 Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

4 *ibidem*

«[...] uso una parola forte, fare testamento. Non entusiasmarti, non ti lascio un tesoro in eredità. I ricordi sono come schiaffi, sono zavorra e c'è il rischio che ti facciano affondare. D'altra parte, tu non ne hai neanche uno e che può essere una persona senza ricordi, cosa può diventare? È come un libro vuoto, senza parole e figure. Un libro che non racconta niente»⁵.

E così la storia ci viene narrata grazie alle parole affidate da lei al nipote, una storia privata, intima, e un'altra che coinvolge tutti, cioè la difficile situazione politica del Cile: da Videla con la sua *ley maldita*, la legge per la difesa della Democrazia, che segna un Cile spaccato da ingiustizie, povertà e forti repressioni contro chi era avverso al governo, fino al governo del presidente Salvador Allende e alla successiva dittatura di Augusto Pinochet. Una ricostruzione dettagliata delle vicende cilene degli anni Settanta e Ottanta, grazie anche ai preziosi filmati d'epoca, alle fotografie e immagini di famiglia e di archivio, alle copertine di quotidiani, ai documentari. Ed è anche una storia familiare, in cui ci vengono presentati i tormenti di una madre, che si confronta con le sue scelte, che hanno avuto grande influenza sulle vite dei suoi figli. Assistiamo così alla nascita di un rapporto tra nonna e nipote: una nonna che sente il dovere di raccontare la verità al giovane, e un figlio che vuole conoscere il perché di quelle scelte che hanno allontanato il padre da lui.

Grazie alla seconda *mail*, scritta il 7 giugno, quando mancano otto giorni al *Corpus Christi*, scopriamo che quella bambina cresce, diventa una celebre geologa, si sposa, ha due figli: Claudia, bambina con deficienza intellettiva, affidata ad un istituto, e Jose Valenzuela Levy, detto Pepo.

Un bambino che diventa l'unica fonte di serenità della donna, dopo un difficile divorzio, i sensi di colpa per aver affrontato in quel modo la malattia della figlia, e una brutta depressione. Jose è un bambino sereno, giudizioso, molto attaccato alla madre, amante dei trucchi di prestigio, proprio come il nonno, e desideroso di riuscire a "salvare" la sorella. Un bambino educato da sempre dalla madre a forti ideali di giustizia, spinto a imbattersi fin da piccolo nella difficile realtà che lo circonda, anche attraverso la visione de «*La hora de los Hornos*», il documentario dedicato a Che Guevara girato durante la dittatura militare argentina.

5 Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

9 giugno. Sei giorni al *Corpus Christi*. La nonna nella terza *mail* racconta che da ragazzo Pepo conduceva una vita privilegiata, prima di scontrarsi con la difficile situazione del suo Paese, con la povertà dilagante e la violenza del popolo: «[...]ecco, credo che quel giorno Pepo abbia dato l'addio alla sua infanzia. Era diventato grande, dal suo vecchio mondo di bambino ricco e privilegiato, con le sue *Adidas*, i jeans *Levi's* comprati in America, la scuola privata, era passato alla realtà del Paese, quella scomoda, quella che nessuno voleva vedere, quella dei quartieri poveri del *Barrio Brasil* dove la gente non aveva niente»⁶.

Appena adolescente inizia per lui la militanza nella Gioventù Comunista, in pieno governo Allende. Salvador Allende, eletto presidente del Cile il 4 settembre 1970 come leader della coalizione *Unidad Popular*, rimane in carica fino alla destituzione violenta a seguito del golpe militare appoggiato probabilmente dagli Stati Uniti, avvenuto l'11 settembre 1973, giorno della sua morte; la sua rivoluzione, per quanto pacifica, è inaccettabile per il Presidente degli Usa Richard Nixon che, spaventato "dall'eccesso di democrazia", incarica il sottosegretario di stato Henry Kissinger di fermare Allende ad ogni costo.

L'operato di Allende si rivela comunque positivo per il Paese: nazionalizza le industrie private, tra cui le importanti miniere di rame precedentemente sotto il controllo di aziende americane, e attua la distribuzione delle terre ai contadini.

11 settembre 1973, tutto cambia repentinamente: il Capo di Stato Maggiore Pinochet tradisce il suo presidente e prende il potere con un sanguinoso golpe, assaltando la *Moneda* (il palazzo presidenziale), deponendo il governo di sinistra di Allende e iniziando una dittatura che durerà per diciassette anni. Allende muore, forse suicida, dopo un importante discorso alla radio rivolto al suo popolo. Quello di Pinochet non è il primo tentativo di attacco al governo, ma è il più efficace, attuato con forze di aria, terra e mare che invadono la capitale Santiago.

Per raccontare questi passaggi storici, sulle pareti bianche alle spalle e intorno agli attori compaiono documenti video dell'epoca, e fuori campo la voce di Pepo narra nei dettagli l'attacco di Pinochet e dei suoi alla sede del parlamento. Il golpe ci viene poi raccontato dalla stessa madre di Pepo, ai tempi professoressa di geologia nell'università di Santiago: è lì che si trova nelle difficili ore che seguono l'attacco, insieme ai colleghi, molti dei quali presto

6 Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

vengono catturati, come la maggior parte della popolazione che si mostra ostile a ciò che sta succedendo nel Paese. Sono ore difficili: un militare in scena, interpretato da Alessandro Bruni Ocaña, fa a gran voce un discorso ai professori riuniti a scuola, che la donna riporta nel suo racconto.

«Del giorno del Golpe ho ricordi confusi. Per anni li ho addirittura cancellati. Ecco, forse ricordo che l'11 settembre, quando Pinochet attaccò la *Moneda*, noi professori avevamo deciso comunque di andare all'Università e di aspettare, tutti insieme. Avremmo fatto sentire la nostra voce, avremmo protestato. A un certo punto, però, arrivarono i militari, aprirono tutti i cassetti dell'ufficio dove ci trovavamo, rovesciando fogli e schedari; poi uno di loro, un colonnello grassoccio, salì su una sedia e cominciò a sbraitare qualcosa: Marxisti! La festa è finita, avete smesso di spassarvela, i bei tempi sono terminati e la musica cambia. [...] E per il decreto 6 eccetera eccetera da domani non avrete più un lavoro. Seguiranno lettere ufficiali»⁷.

Pepo e la madre, appena comprendono di non essere più al sicuro nemmeno a casa loro, sono costretti, come il bisnonno anni prima, a fuggire verso la Svezia, dove sarebbero stati inizialmente ospitati da alcuni amici: giusto il tempo di preparare le proprie cose e fuggire da quel Paese che era diventato loro ostile, «casa nostra è casa loro, adesso»⁸.

Sono entrambi a raccontare, con preoccupazione e rabbia, l'intervento della polizia in casa loro solo pochi giorni prima: la casa completamente ribaltata e la sensazione di sentirsi stranieri lì dove erano sempre stati bene.

«La vita normale si dissolveva, di nuovo, come si era dissolta nel '38 quando mi avevano cacciata da scuola e la mia famiglia aveva perso tutto. [...]Lasciavamo Claudia... mio padre... la nostra casa... il nostro cane, la chitarra... il tuo libro di poesie di Neruda... le canzoni di Violeta Parra. Restare era diventato troppo pericoloso»⁹.

⁷ Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

⁸ *ibidem*

⁹ *ibidem*

13 giugno. Solo due giorni al *Corpus Christi*. La nonna nella nuova *mail* parla di Stoccolma, e di come in Svezia le loro vite abbiano preso nuova forma: la madre diventa una scienziata molto affermata, riesce pian piano ad adattarsi alla nuova vita, lasciandosi con difficoltà alle spalle il suicidio del padre, Claudia abbandonata in istituto, il suo ex marito; Pepo invece non riuscirà mai del tutto a sentirsi ben voluto: decide così di formarsi come combattente e tornare in patria, dopo un duro allenamento insieme ad altri giovani come lui. La madre, inerme, vede il figlio crescere, allontanarsi sempre più da lei, diventare uomo; è combattuta, molto, tra la consapevolezza di aver cresciuto il figlio in un modo giusto, pienamente cosciente del mondo che lo circonda, e la volontà a volte di preferirlo accanto a sé, vivo e in salute, ma meno determinato a difendere i propri ideali: «Odio il tuo idealismo, ma sono terribilmente fiera di te. Non ho mai cercato di trattenermi. Hai sempre capito da solo cosa fare. Te l'ho insegnato io, ora non posso pretendere tu sia diverso»¹⁰.

14 giugno. Manca un solo giorno al *Corpus Christi*. La nonna scrive una nuova *mail* al nipote raccontando che nel 1981 Pepo finisce la scuola di addestramento e viene scelto per essere il capo di tredici militanti cui viene chiesto di unirsi al dispositivo militare del partito comunista di Cuba. È proprio a Cuba che conosce la sua futura moglie e madre del suo bambino.

7 settembre 1986: Pepo, nome di battaglia "comandante Ernesto" in onore di Che Guevara, e una ventina di ragazzi sotto i trent'anni attaccano Pinochet e la sua scorta. È un attacco rapido, veloce: non tutti i razzi esplodono, ma sulle due Mercedes blindate vengono scaricati i mitra. La sensazione, da subito, è che l'incubo sia finito, che il "mostro sia stato ucciso". Poche ore dopo, però, eccolo lì alla televisione, illeso. «Lui è vivo. Alla televisione, questa sera, appena sei ore dopo. Ci siamo guardati, in silenzio, pallidi di angoscia, nessuno voleva crederci. Non sento niente. È come se mi avessero sparato. È come se fossi stato colpito da un plotone di esecuzione. [...] Il mostro è vivo. E con lui vive la vergogna. Vive la bugia. Vive la rassegnazione. Vive il terrore. Vive l'adeguarsi all'ingiustizia. Abbiamo fallito, per questo ci siamo salvati. Per questo siamo ancora qui. [...] Aspetto le conseguenze. Se scappo, il ricordo mi insegue. Rivedo la stessa scena dieci, cento volte. Impazzisco a pensarci. Cosa non ha funzionato? La distanza del razzo *Low* era sbagliata. Troppo vicino. Abbiamo sparato dieci razzi, solo tre sono esplosi.

10 Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

Non siamo riusciti a fermare la macchina. Avrei dovuto mettere dell'esplosivo sotto la carreggiata per impedire la fuga. Non c'è stato tempo. È andata male per via di un calcolo sbagliato. È andata male per non aver scelto le armi giuste. È andata male perché era destino. Che cosa dirò ai compagni di partito, cosa risponderò alle loro domande, ai loro sguardi di rimprovero, alla delusione? E loro, cosa ci diranno? Prima eravamo degli eroi, dei liberatori, ora un manipolo di pazzi. Se fosse andato bene sarebbero stati i primi a prendere gli onori, si sarebbero precipitati su di noi come api sul miele. Noi continueremo la nostra lotta. Non ci fermeremo. *Otro dia*»¹¹.

Il dittatore si vendica nel peggiore dei modi, con una catena di torture e assassini: la polizia cattura i membri del commando, compreso Pepo, giustiziandoli poi senza un adeguato processo. Nella *Matanza del Corpus Christi*, il 15 giugno 1987, dodici di loro vengono assassinati con un colpo alla nuca e poi viene inscenato un conflitto a fuoco, ad uso dei *mass media*.

È la stessa mamma di Pepo in scena a raccontare la strage: «Non è stata una vendetta impulsiva, una rappresaglia passionale per vendicare l'attentato. Al contrario la strage è stata pensata dalla polizia a tavolino, appostamenti durati settimane, scelta dei luoghi giusti, perfino delle comparse adatte e poi è stata scandita in tappe, in *ciak*, come se si trattasse di un film. *Ciak. Azione*»¹².

Al momento della morte Pepo lascia moglie e figlio di pochi anni, ed è a lui, ormai cresciuto, che vengono affidate le ultime battute dello spettacolo: «Padre se tu mi fossi stato vicino forse ti assomiglierei, avrei i tuoi ideali, il tuo coraggio; invece ho scelto di esserti distante. Io non sono un acrobata, sono Toto il *Payaso*»¹³.

11 Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

12 *ibidem*

13 *ibidem*

1.2 Lo spettacolo

Il ritmo dello spettacolo è inizialmente lento, ma diventa sempre più veloce, in concomitanza con il drammatico racconto degli eventi politici cileni. Le prime scene sono più intime, private, si assiste ai primi contatti tra nonna e nipote, e ai racconti di vita della famiglia, e della nascita e crescita di Josè.

È *“The red Sandwich”*, documentario del regista Paolo Turro, a segnare un importante intermezzo durante lo spettacolo: si racconta prima l’ascesa al potere del primo presidente eletto democraticamente in Sud America, Allende, e del suo operato, e poi del sabotaggio operato dalla *Cia* e da Nixon ai suoi danni, che comporta l’impoverimento del Paese e porta alla dittatura di Pinochet. I ritmi a questo punto sono molto più veloci: il golpe, la fuga dei protagonisti verso la Svezia, la militanza dell’ormai cresciuto Pepo.

Una scena di forte impatto è poi quella che racconta le difficili ore dell’attentato a Pinochet, dalla gioia legata al pensiero che tutto sia andato per il meglio, all’amara delusione che esplode dopo aver scoperto che il dittatore è ancora vivo, fino alla crudele punizione operata solo qualche giorno dopo: grazie agli strumenti di scena, agli effetti sonori e alla grande interpretazione di Bruni Ocaña, lo spettatore riesce a creare nella propria mente le immagini di quanto sia successo.

Il finale è di nuovo intimo, i ritmi tornano lenti, la tristezza prevale: la nonna ormai esausta ringrazia il nipote, quel figlio, ormai diventato uomo.

«Quando la storia e le vicende personali s'intrecciano in un racconto che ti lascia senza fiato - commenta Elio De Capitani - quando quel che accade sulla scena o nei video appartiene intimamente alla natura dell'essere umano, quando due attori spariscono per lasciare il posto alla vita vera, allora si realizza la felicità del regista. Quella che ti fa diventare uno spettatore qualunque, che si siede ed entra nel viaggio dei protagonisti con l'immediatezza delle emozioni e senza nulla più sapere della sua opera, che nasce come nuova davanti a lui. Questo

ho cominciato a provare io, vedendo 'L'*Acrobata*' tutto di fila alle prove. Ho visto nascere qualcosa che mi apparteneva eppure non mi apparteneva più...»¹⁴.

Lo spettacolo ha il Patrocinio Istituzionale dell'Ambasciata del Cile in Italia, Ministero delle Relazioni Esterne.

14 Diego Vincenti, *Un giovane guerrigliero cresciuto a pane e ideali*, in *Il giorno*, 5 gennaio 2018

2. La fase dell'ideazione e dell'attivazione

Nella prima fase il progetto viene definito nelle sue linee principali, vengono stabiliti i suoi contenuti e le sue peculiarità. È qui che avviene la fondamentale scelta del testo da riprodurre, l'eventuale trascrizione in una forma che sia rappresentabile sul palcoscenico e le prime attività per realizzare la rappresentazione.

Una produzione teatrale è realizzata quasi sempre a partire da un testo scritto, che può essere originario, ossia scritto per la rappresentazione nella sua stesura originaria, o derivato da un romanzo o altri tipi di testi, e quindi risultato di un'elaborazione. Anche le opere teatrali tradotte da lingue straniere sono considerate opere derivate.

Le norme che regolamentano l'utilizzo di un testo per una produzione teatrale varia a seconda che l'autore, italiano o straniero, sia vivente oppure sia morto da più o da meno di settant'anni, termine fissato dalla legge italiana per la scadenza del diritto patrimoniale. Per mettere in scena la rappresentazione di un autore vivente, italiano o straniero, è necessario ottenere una sua autorizzazione preventiva; nel caso in cui l'autore sia morto da meno di settant'anni, è necessario richiederla ai suoi eredi; mentre non si necessita di autorizzazione nel caso in cui questi sia morto da più di settant'anni, in quanto l'opera diventa di pubblico dominio.

Queste norme sono quelle che riguardano il 'diritto d'autore', la cui responsabilità è affidata alla SIAE, Società Italiana Autori Editori, nata proprio per la volontà degli autori stessi di veder rispettati i propri diritti: quelli «moralis, basati sul rapporto indissolubile fra l'opera e la persona dell'autore, come i diritti alla paternità, all'integrità dell'opera, al ritiro dell'opera del commercio e alla pubblicazione, e quelli di utilizzazione economica, di riproduzione, esecuzione, rappresentazione e recitazione, di diffusione a distanza, di distribuzione, di esposizione in pubblico, di noleggio»¹⁵.

15 Mimma Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016

Esistono diverse tipologie di autore teatrale:

- quello capace di creare in solitudine per la riproduzione teatrale;
- quello che lavora su commissione, creando il testo con una chiara e precisa organizzazione e per determinati attori;
- l'autore-attore, o autore-regista, che lavora in funzione del proprio coinvolgimento nello spettacolo;
- il drammaturgo, che è solito scrivere testi propri per professione, o lavorare a livello creativo su testi di altri, ed è spesso in stretto contatto con il regista.

«Io credo che si debba sempre scrivere di qualcosa che ci coinvolge nel profondo», scrive Laura Forti, autrice del testo, «chi scrive è un cercatore, cerca parti di sé e parti di umanità perduta, cerca di rimettersi in contatto con i sentimenti rimossi, di parlare a qualcosa che sente che la società ha smarrito. A volte questi 'messaggi' si trovano anche strada facendo».

È importante inoltre distinguere tra il testo drammatico, scritto dall'autore e destinato alla lettura, e il testo teatrale, che è lo spettacolo tratto dal romanzo originario, a seguito di una elaborazione del testo.

La drammaturgia presenta due forme principali: il monologo ed il dialogo. È indispensabile, una volta scelto il testo da rappresentare, decidere in che modo possa essere reso durante la fase di elaborazione. Le due forme, monologo e dialogo, sono molto differenti: il primo è caratterizzato dalla presenza di un solo attore sul palcoscenico, che è capace di coinvolgere lo spettatore, di farlo entrare nella propria intimità, e di percepire ciò che prova, raccontando i fatti accaduti, mentre il secondo è caratterizzato da uno scambio di battute tra due o più personaggi, che entrano così in relazione tra loro, aiutando lo spettatore a percepire la realtà di ciò che accade o è accaduto.

Altro fondamentale punto da trattare nella scelta del testo è il genere che si vuole rappresentare. Grazie alla sua natura polivalente, il teatro si sviluppa tramite varie forme di

comunicazione: la parola, la gestualità, la danza, la musica e il suono, che trasmettono valori diversi allo spettatore. Le forme più antiche e conosciute sono la tragedia e la commedia, ma nei secoli sono nate nuove forme espressive che hanno assunto in pieno il valore di generi teatrali.

- La tragedia è un genere nato in Grecia dai riti sacri nel V secolo a.C. che si è sviluppato grazie ad autori come Sofocle, Euripide ed Eschilo. La caratteristica principale di questo genere è il *pathos*, la passione, che è presente anche nelle rappresentazioni più recenti, nonostante le significative trasformazioni che questo genere ha subito nel corso degli anni.
- La commedia ha le sue origini sempre in Grecia, dove si diffonde intorno al VI secolo a.C. grazie ad autori come Menandro, Aristofane, e Antifane. A differenza della tragedia è caratterizzata dal lieto fine e da temi leggeri, che puntano a far sorridere lo spettatore.
Nel corso dei secoli ha avuto un ampio sviluppo, raggiungendo in Italia la sua massima evoluzione nel XVI secolo con la Commedia dell'Arte, caratterizzata da esili "canovacci" e idee chiare, che descrivevano sommariamente ciò che sarebbe successo su palchi improvvisati ed essenziali calcati da attori girovaganti.
- Il dramma, diffuso in Europa tra il XVIII e il XIX secolo, rappresenta la vita quotidiana, gli intrighi e le ambizioni del ceto piccolo-medio borghese in ascesa.
- La farsa, invece, viene rappresentata inizialmente come breve intermezzo durante le rappresentazioni dei drammi. I protagonisti sono personaggi particolari, stravaganti, e le scene rappresentate sono prese dalla vita quotidiana.
- L'operetta, diffusa nella seconda metà dell'Ottocento prima in Francia, poi in Austria e infine in tutta l'Europa centrale, alterna parti cantate e ballate a parti recitate. Le coreografie sono curate nel dettaglio, così come le scenografie, spesso sfarzose.

- Il *musical*, che può essere considerata la moderna opera lirica, nasce nella metà dell'Ottocento in America, come genere teatrale di facile fruibilità. Lo spettacolo è fortemente caratterizzato dall'elemento musicale ed è interamente cantato. Gli interpreti coinvolti sono ballerini, acrobati e cantanti. Questo genere si è sempre più diffuso anche in Europa negli ultimi anni.
- Il teatro dell'assurdo, sviluppato intorno agli anni Cinquanta, ha modificato molto la visione del teatro e ha lo scopo di far riflettere lo spettatore sull'assurdità della condizione umana, grazie anche all'utilizzo di linguaggi tanto diversi.

Dopo aver stabilito la tipologia di testo e, tra quelli sopraelencati, il genere dello spettacolo, esso entra nel vivo e si passa alla fase di attivazione: iniziando dal testo, fondamentale punto di partenza, si delinea tutta la produzione nei suoi aspetti artistici, organizzativi e anche amministrativi. Esaminando il copione, è possibile delineare in linea di massima di quante persone, artisti e tecnici, si necessiti; quanti giorni di prove debbano essere programmati; quali spazi, strumenti, costumi e scenografie servano.

Da tutti questi elementi si può prefigurare poi anche il costo dello spettacolo e, di conseguenza, i rimedi necessari per contenere i costi di produzione. In questa fase si verifica quindi a 360 gradi la fattibilità del progetto e partono le attività di ricerca dei finanziamenti, se necessari, e della componente umana.

2.1 Il testo

Il processo ideativo di un progetto artistico «non è misurabile o basato su dati certi, in quanto deriva dall'ingegno e dalla sensibilità umana. È per questo soggetto a mutazioni, imprevisti, ed è materiale straordinario, con quella eccezionale proprietà di essere originato dal pensiero creativo e di poter a sua volta innescare, quasi come una reazione a catena, altra creatività, da parte di chi è chiamato a lavorarci»¹⁶.

Questa fase riguarda soprattutto la scelta del testo da rappresentare, in base ai criteri di interesse per il pubblico e di adattabilità alla scena.

L'ideazione è la prima e forse più importante fase della produzione: è da essa, infatti, che si delinea il contenuto artistico della rappresentazione. Lo spettacolo teatrale è quindi il frutto di una "sinergia creativa" tra autore e regista teatrale prima, e tra regista, tecnici e attori poi. L'ideazione di uno spettacolo scaturisce da esigenze diverse, che possono essere di natura artistica, produttiva, di programmazione e di politiche pubbliche.

Quando viene scelto il testo è fondamentale definire anche che cosa si desideri trasmettere al pubblico e quali siano le finalità della rappresentazione: stabilendo il risultato che si intende ottenere, sarà poi più semplice organizzare al meglio il lavoro e gestire il *team* artistico, creando il giusto clima per poter lavorare insieme.

Nel caso dello spettacolo in esame, ne ho apprezzato molto il valore educativo e l'approccio, efficace sia verso coloro che hanno vissuto i fatti storici rappresentati, sia per quelli che ne sanno poco o nulla: penso che tutti gli spettatori siano usciti dalla sala, dopo aver assistito allo spettacolo, conoscendo nuovi particolari o dettagli di una storia passata ma a noi vicina, e sempre attuale. Lo spettacolo "*l'Acrobata*" è stato ispirato da un'esigenza artistica: l'autrice ha proposto alla regia un testo, che è stato successivamente sottoposto ad una struttura organizzativa per attuarne la realizzazione. Lo stesso Elio De Capitani, il regista, attribuisce il merito di aver fortemente voluto e ideato lo spettacolo alla moglie e protagonista Cristina Crippa, che avendo già collaborato con la scrittrice Laura Forti, e avendo apprezzato la storia e l'idea artistica, ha fatto da subito suo il testo, come si evince dall'emozione che traspare dalla sua interpretazione.

¹⁶ Lucio Argano, *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, FrancoAngeli, 2004

Laura Forti, autrice e scrittrice fiorentina, ha sentito la necessità di scrivere questo testo nel 2008, quando si trovava in Cile per assistere alla rappresentazione di un suo testo, *La Badante*, messo in scena durante un Festival svoltosi a Santiago. Questa è stata per lei l'occasione di indagare sul ramo cileno della sua famiglia, che era stato costretto a fuggire in Sudamerica in esilio nel lontano 1938 a causa delle leggi razziali. Grazie a queste indagini, Forti ha potuto apprendere che suo cugino Jose, detto Pepo, che aveva conosciuto personalmente e che sapeva essere stato assassinato 13 anni prima, era il comandante Ernesto, autore del tentativo fallito di attentato ai danni di Pinochet nel 1986. Per la scrittrice, si tratta quindi di un tema molto delicato: fatti reali ricostruiti grazie all'aiuto della famiglia, della mamma di Pepo, interpretata in scena da Crippa, e dai compagni ancora in vita del giovane. Proprio per la difficoltà degli argomenti trattati, non è stato semplice per l'autrice condurre queste ricerche: per molti il tema in questione rappresentava ancora un argomento doloroso, spesso "nascosto in un cassetto" e messo a tacere.

La scrittrice ha lavorato su questo testo per molti anni, arrivando poi alla volontà di far conoscere nella maniera più idonea i fatti narrati. Dopo aver scritto un articolo per la rivista "Diario" e un romanzo, non ancora edito, è nata così l'idea di trasformare questa vicenda in uno spettacolo teatrale: previsto inizialmente come un lungo monologo affidato a un'unica attrice in scena, e poi, grazie alla collaborazione con il regista Elio De Capitani, divenuto un dialogo a più voci. Nel passaggio da monologo a dialogo, è chiara la volontà di creare una sempre più stretta relazione tra i personaggi, fondamentale per il coinvolgimento emotivo dello spettatore, e tutto ciò che era narrato in terza persona viene ora reso in prima persona, dalle parole del personaggio di Pepo.

"Sono ormai dieci anni che questa storia non mi lascia il respiro", spiega Forti. "Averla perlomeno portata in teatro è stato importante perché ho avuto la sensazione che questa memoria non morisse due volte, che la morte si potesse ritrasformare per un attimo in vita, nella condivisione con altre vite e coscienze".

"Ogni riferimento a fatti e a persone che li hanno compiuti è autentico, ogni parola, ogni pensiero di quelle persone è un'idea, un'immaginazione, una speranza".

2.1.1 Elaborazione del testo teatrale

Il testo teatrale presenta caratteristiche che lo differenziano notevolmente da qualunque altro tipo di testo; innanzitutto nasce per essere “agito”, messo in scena ed è descritto per mezzo delle parole, dei gesti e movimenti degli attori sul palcoscenico: è un testo performativo.

Questo è destinato, come obiettivo finale, a un pubblico, ma ancor prima a un destinatario intermedio: cioè a un regista e a un gruppo di artisti che collaborano per la migliore resa dello stesso.

Nel primo copione che viene consegnato dall'autore alla regia, infatti, si ritrovano atti e scene che costituiscono lo spettacolo, indicazioni su gesti e battute attribuite ai personaggi, spazi e tempi, suoni, luci, oltre alle didascalie, riportate in corsivo o tra parentesi, che contengono le prime “istruzioni di regia”: cioè una breve descrizione della scena, dei personaggi e di ciò che avverrà sul palco.

Gli atti costituiscono gli episodi principali in cui si articola la vicenda rappresentata e sono composti da scene, scandite dall'entrata e dall'uscita di un personaggio. Il “cambio di scena”, che avviene quando si modifica l'ambientazione, può avvenire nel passaggio da una scena a quella successiva o durante gli intervalli fra gli atti. Per quanto riguarda gli spazi, la rappresentazione si svolge in una scena reale, in cui gli attori agiscono e si muovono, ma anche in uno spazio simbolico, che inscena la finzione. Il tempo, invece, è il presente: il teatro riesce a ricreare nello spettatore l'illusione di assistere, al momento stesso in cui accadono, alle vicende che si stanno svolgendo, anche se la effettiva durata dello spettacolo non coincide quasi mai con la durata della storia rappresentata. Il testo viene poi messo in scena e si realizza l'atto creativo per il quale è stato scritto: intervengono qui diversi codici, come quelli visivi, ad esempio gesti, trucco e acconciatura, movimenti e luci, e quelli uditivi, come il tono di voce, la musica, le parole e i rumori da rappresentare.

Il copione definitivo, quindi, è il risultato di un lungo lavoro preliminare fatto prima dall'autore, poi da regista e autore insieme, e infine dal solo regista. Il copione è composto principalmente dalle battute, precedute sempre dal nome del personaggio, ed è scritto al presente, in quanto le azioni narrate avvengono nel momento stesso in cui si recita. All'inizio del testo è descritta l'ambientazione, e alcune prime note sul posizionamento dell'attore in scena o sul suo

ingresso e sulla sua uscita. Il copione completo, indicato anche come “libro di regia”, contiene a matita tutte le annotazioni della regia, i movimenti, le posizioni dei personaggi, gli ingressi e le uscite, i segnali per i cambi luci e audio. Spetterà poi a tecnici, direttori di scena, luci e suono annotare sul proprio copione le modifiche e i segnali di cambio; anche gli stessi attori devono annotare le indicazioni del regista, che può modificare delle battute, attribuirle a un personaggio diverso o addirittura tagliare interi dialoghi o parti di essi.

Il testo di Laura Forti ha una forte struttura diaristica, scandita attraverso l’uso del meccanismo delle *mail* che la nonna scrive al nipote, il figlio di Pepo. La *mail* è proprio il contrario del teatro: molto governabile dal punto di vista delle emozioni, ma non semplice da rappresentare. Si tratta di scritti indirizzati al giovane nipote, ma anche al pubblico, per raccontare la difficile e travagliata storia di Jose Valenzuela Levy, protagonista dello spettacolo.

Proprio come ausilio per spiegare al meglio il contesto storico in cui le vicende private che coinvolgono il protagonista e la sua famiglia si svolgono, il regista ha deciso di affidarsi anche al mezzo dei video, che hanno un ruolo di primaria importanza nello spettacolo. Nell’ultima elaborazione del testo sono stati inseriti i primi brevi riferimenti alle proiezioni di immagini, foto e video, tra cui alcuni dei materiali ritrovati dall’autrice durante la sua fase di ricerche. Fotografie datate, d’epoca, che appaiono brevemente durante lo spettacolo sui pannelli bianchi presenti sul palco. Trattandosi di una storia fortemente intima, alcuni di questi materiali non sono stati poi utilizzabili per rispetto dei familiari delle persone coinvolte.

Lo spettacolo si è sviluppato infine durante diversi cicli di prove, con un’evoluzione costante grazie al rapporto stretto e basato sulla creatività tra regista e produzione. All’interno di questo processo creativo in continuo divenire, il testo teatrale è stato più volte modificato con una grande attenzione ai dettagli per renderlo più facilmente rappresentabile. Tutto questo facendo i conti con la grande difficoltà di mettere in scena al meglio il ricordo, molto presente nello spettacolo e contraddistinto dagli altri momenti grazie all’abile utilizzo di luci e audio.

2.1.2 La SIAE

La Società Italiana Autori Editori nasce a Milano nel 1882, dove rimane fino al 1926, anno in cui si trasferisce a Roma. Viene fondata da editori, scrittori e musicisti, su grande stimolo del drammaturgo Marco Praga e del primo presidente Cesare Cantù. La società è da subito molto attiva anche sul piano internazionale ed è tra i primi promotori della “Convenzione per la protezione delle opere letterarie e artistiche”, adottata nel 1886 a Berna, in seguito alla quale viene riconosciuto per la prima volta il diritto d’autore tra le nazioni aderenti.

Dal 1921 al 2000 la società ricopre l’importante ruolo di esattore dell’imposta sugli spettacoli, abolita poi nel 1998 e sostituita dall’imposta sugli intrattenimenti: oggi per effetto di questa legge sugli incassi delle attività di spettacolo grava solo l’IVA con una percentuale molto agevolata, inferiore a quella ordinaria. Con l’abolizione dell’imposta sugli spettacoli la SIAE ha ottenuto soprattutto compiti di controllo e verifica, che svolge grazie alla diffusione delle sue agenzie sul territorio. Il D. Lgs 419/99 e la legge n° 248/2000 hanno sottolineato che «attualmente la SIAE è un ente pubblico economico a base associativa»¹⁷. Il suo compito principale è la tutela giuridica ed economica delle opere dell’ingegno, e tra le sue funzioni vi è l’intermediazione per l’esercizio dei diritti d’autore degli iscritti.

Della SIAE oggi viene criticato il regime di monopolio in cui opera, il forte conflitto tra funzione pubblica e interesse privato, e l’inadeguatezza rispetto all’evoluzione delle tecnologie: nonostante questo si dimostra comunque in grado di operare un controllo puntuale sui propri iscritti e le loro opere.

La società è ripartita in diverse sezioni: musica, cinema, sezione DOR (teatro) e OLAF (testi letterali) e lirica. Un autore può decidere liberamente di affidare alla Società Italiana degli Autori e Editori la tutela delle proprie opere, con un rapporto di “associazione” o di “mandato”, ossia solo avvalendosi dei servizi che questa può offrire, soprattutto in materia di diritti d’autore. Gli associati, invece, conferiscono in esclusiva alla società il mandato di tutelare le proprie opere e incassarne i diritti di utilizzazione economica: ad oggi sono circa

17 Mimma Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016

80.000 gli autori che hanno deciso di affidarsi alla SIAE, ma ciò non toglie che sia solo l'autore a poter autorizzare una rappresentazione.

Un autore può anche decidere di farsi tutelare da agenti-rappresentanti specializzati o da procuratori, la cui funzione è quella di concessionari e non contrasta con il carattere esclusivo della SIAE.

La società svolge quindi funzioni connesse con la protezione delle opere dell'ingegno e può fornire il servizio di accertamento e riscossione di tasse, contributi e altri diritti.

La SIAE svolge inoltre il fondamentale compito di intermediario per la gestione dei diritti d'autore dei propri associati, e concede le autorizzazioni per facilitare l'utilizzo delle opere. I principali diritti di utilizzazione economica dell'opera, da cui l'autore possa trarre benefici sono:

- il diritto di riproduzione, ossia di replicare in copie l'opera;
- il diritto di esecuzione, rappresentazione, lettura pubblica o recitazione, ossia il diritto di presentare pubblicamente l'opera in differenti maniere;
- il diritto di diffusione, ossia di effettuare la diffusione dell'opera via radio, televisione, o reti telematiche;
- il diritto di distribuzione, ossia di rendere possibile il commercio dell'opera;
- il diritto di elaborazione, ossia di poter applicare modifiche all'opera originale per poterla adattare al meglio per le proprie esigenze.

Se una compagnia decide di mettere in scena il testo di un autore vivente, deve contattare l'autore o il suo agente per verificarne la disponibilità e ottenere l'autorizzazione. L'autore farà quindi le sue valutazioni, in base alla professionalità della compagnia, all'importanza dei professionisti coinvolti, al teatro che ospiterà la rappresentazione e alla durata della concessione.

Se invece l'autore è morto da meno di settant'anni, saranno i suoi eredi ad autorizzare o meno la concessione; dopo settant'anni, invece, le opere diventano di pubblico dominio e non è richiesta l'autorizzazione da parte di nessuno.

Una volta ottenuto il "diritto di rappresentazione", la compagnia dovrà attivarsi per richiedere alla SIAE il "permesso generale di rappresentazione", che ha valore di un intero anno teatrale, fornendo i principali dati riguardo alla compagnia e al suo rappresentante, informazioni sulla rappresentazione e il numero di recite e città previste, sul prezzo intero del biglietto, i numeri e le fasce di posti disponibili, il totale di biglietti in vendita. Sul documento verranno calcolati i diritti d'autore, corrispondente al prezzo netto intero meno l'IVA (in genere il 10%), e sarà poi compito della SIAE stessa ripartirli tra i professionisti coinvolti.

2.2 Ideazione e Attivazione

Questa seconda fase preliminare ha lo scopo di verificare se sia possibile o meno attuare il progetto dal punto di vista organizzativo, tecnico, di marketing e commercializzazione, economico-finanziario e quali siano le risorse disponibili o da reperire. È in questa fase che vengono condotte indagini, ricerche, sopralluoghi e incontri, e in seguito a queste analisi spesso avvengono le prime modifiche e variazioni al progetto inizialmente ideato. La profondità delle analisi varia in relazione alle dimensioni della realtà che si trova a dover organizzare lo spettacolo: in relazione a quanto questa è strutturata, sarà necessario o meno affrontare alcune questioni pratiche come la ricerca degli spazi fisici in cui poter provare e potersi esibire, la ricerca di *sponsor* e collaboratori e di tutto l'apparato organizzativo che sta alle spalle di una rappresentazione teatrale, oltre alla non sempre semplice ricerca dei finanziamenti necessari per sostenere lo spettacolo e la scelta dei realizzatori artistici e tecnici che lavoreranno alla sua buona riuscita.

Per quanto riguarda lo spettacolo *l'Acrobata*, la produzione è stata curata dal Teatro dell'Elfo, sede anche delle prove e delle recite dello spettacolo. Il regista a cui lo spettacolo è stato affidato è Elio De Capitani e l'attrice è Cristina Crippa; al suo fianco Alessandro Bruni Ocaña, che già in passato aveva collaborato con il teatro e le sue produzioni. *L'Acrobata* prevedeva inizialmente un'unica attrice sul palco, Cristina Crippa; dopo aver però appurato che un monologo non fosse sufficiente e fosse importante creare una relazione tra più personaggi, è stata introdotta la figura del figlio-nipote (Alessandro Bruni Ocaña).

Gli aspetti più tecnici dello spettacolo sono stati curati invece dai professionisti che collaborano con il teatro: dai macchinisti ai tecnici audio e video, fino alla costumista. La scenografia è stata curata dallo stesso regista in sede di prove, con l'importante contributo, già previsto da prime indicazioni da copione, di un regista video, Paolo Turro, coinvolto per rendere al meglio l'immaginazione, la fantasia e la ricchezza del testo.

2.2.1 Il *team* artistico, tecnico e organizzativo

Quando si parla di spettacolo teatrale, è fondamentale sottolineare l'importanza del lavoro in *team*, come strumento essenziale per la buona riuscita della produzione. È importante, infatti, che ci sia fiducia reciproca tra le persone coinvolte, fuori e dentro al palcoscenico. Gli artisti devono potersi appoggiare l'uno all'altro, e supportarsi. Grazie a questo lavoro ho potuto apprezzare quanto il gioco di squadra sia significativo, e quanto sia vitale che tra regista, tecnici e attori interessati ci sia una buona sintonia. Spetta al regista la scelta del *team* che andrà ad accompagnarlo per la realizzazione dello spettacolo, ma ogni scelta deve essere fatta tenendo conto del *budget* a disposizione, in un confronto continuo con l'apparato organizzativo che sta dietro allo spettacolo. Il *team* artistico, tecnico e organizzativo che partecipa alla realizzazione dello spettacolo fornisce, in base alla qualifica e al proprio talento, il suo contributo, tenendo sempre in considerazione il lavoro degli altri.

È opportuno inoltre fare una distinzione tra coloro che sono coinvolti nelle diverse fasi: alcuni professionisti, infatti, partecipano alle prime fasi di ideazione ed attivazione, altri sono chiamati ad intervenire in quelle successive, quando già si attua la messa in scena dello spettacolo, dalle prove al debutto vero e proprio. Per quanto riguarda il *team* creativo, sono coinvolte, ad esempio, le figure del regista, dell'autore e degli attori, mentre i tecnici sono i responsabili del suono e del montaggio e smontaggio dell'allestimento teatrale; il *team* organizzativo è costituito da coloro che si occupano di organizzare lo spettacolo, predisporre tutte le autorizzazioni necessarie, approvare le spese da sostenere, e attuare poi al meglio la distribuzione del lavoro finito.

È molto importante che ci sia un buon coordinamento di tutte queste attività, che deve essere un buon lavoro di squadra tra figure diversamente specializzate che collaborano per realizzare un progetto comune. Grazie alla opportunità offertami da questo lavoro, ho potuto notare l'equilibrio e l'armonia esistenti tra tutte le persone coinvolte nel processo, capaci di collaborare e di lavorare nel clima migliore.

2.2.1.1 Il *team* artistico

Il *team* artistico è formato dai professionisti e artisti coinvolti nella ideazione e realizzazione dello spettacolo: il regista e l'aiuto regista, lo scenografo, l'autore del testo da cui è tratto il copione, gli attori, il fotografo professionista, la costumista e il *light designer*. Per quanto riguarda lo spettacolo in esame, e altri come questo, fa parte del *team* artistico anche il fondamentale regista video.

L'autrice, dopo il debutto, ha riconosciuto la forza del *team* artistico, capace di conferire maggior valore allo spettacolo: "È stato bellissimo, una fortissima emozione da tanti punti di vista, sia per la resa dello spettacolo che ho trovato stupendo, pieno di trovate registiche efficaci e fantasiose, recitato da attori coinvolti e intensi - una cosa che non è scontata, anzi, che ho visto poche volte con questa forza - sia perché tutti quanti, regista, attori, *videomaker*, autrice, ci sentivamo parte dello stesso progetto e sentivamo di aver fatto qualcosa di importante, di necessario; avevamo riportato in vita una memoria, avevamo fatto sentire una voce ridotta al silenzio".

▪ **Regista e scenografo**

Il regista è il responsabile del processo creativo che culmina con la realizzazione dello spettacolo. È grazie a lui che tutto prende forma, che viene dato un ordine alle scene: è lui che ha in testa il concetto da esprimere, e porta gli attori e i suoi collaboratori ad identificarsi in quel concetto.

Negli anni è cambiato il modo di intendere la figura del regista: oggi è appunto lui il responsabile ultimo di tutte le scelte artistiche e del significato che l'opera dovrà portare in scena e trasmettere al pubblico. È lui la persona a cui tutti dovranno fare riferimento per capire al meglio come svolgere il proprio lavoro, ed è lui che darà fin dalle prime fasi del lavoro le direttive atte ad indirizzare la buona riuscita dello spettacolo. Tuttavia, la libertà decisionale spetta al regista in base al livello di importanza e alla forza che riesce a ricoprire nel suo gruppo di lavoro.

Le fasi del lavoro del regista sono diverse:

- innanzitutto, solitamente sta a lui decidere quale sarà il testo da rappresentare, tenendo poi conto delle esigenze della produzione, delle richieste da parte dell'autore del testo e delle decisioni prese dal gruppo; per quanto riguarda poi l'elaborazione del testo, come già detto, di solito è opera di uno scrittore professionista che, d'accordo e sotto consiglio della regia, cercherà di rendere il copione il più facilmente rappresentabile;
- al regista, inoltre, spetta la scelta dei collaboratori che lo accompagneranno durante le varie fasi: l'aiuto regista, i costumisti, i tecnici e tutti coloro che saranno necessari all'allestimento. È sempre a lui, insieme alla produzione, che spetta la scelta degli attori e del cast;
- una volta definito il cast, inoltre, compete al regista predisporre il piano dettagliato delle prove nelle diverse fasi: le prime, a tavolino, e quelle successive, nelle quali gli attori cominciano a capire come potersi muovere negli spazi a disposizione e sul palcoscenico. È essenziale che il regista sia messo al corrente di tutte le evoluzioni che riguardano l'allestimento dello spettacolo, ed è lui ad approvare ogni modifica che avviene fuori e dentro al palco;

- infine, il regista svolge il ruolo di coordinatore di tutte le attività: contribuisce, ad esempio, alle ultime decisioni in materia di scenografia, luci e suono, così da rendere più comprensibile il lavoro dei tecnici che durante il debutto dovranno occuparsi degli effetti audio-luci.

Il regista si avvale di un aiuto-regista, suo primo collaboratore, che si occupa della pianificazione delle prove e di tutti gli aspetti organizzativi per suo conto: è lui il principale intermediario tra il regista e i responsabili dei vari settori (artistico, tecnico e organizzativo), ed è colui che si preoccupa di annotare quotidianamente le variazioni dello spettacolo nel suo divenire, per quanto riguarda il copione, le luci, i video e l'allestimento. I compiti dell'aiuto-regista sono diversi, e questi spesso opera in autonomia.

«Braccio esecutivo del regista, l'aiuto è il raccordo operativo con i collaboratori e con i diversi settori, artistici, tecnici, amministrativi: controlla l'andamento del lavoro e i tempi, riporta esigenze, verifica problemi, promuove riunioni»¹⁸.

Come detto in precedenza, il regista de *l'Acrobata* è Elio De Capitani, che ha un approccio molto creativo con lo spettacolo in fase di prova. Il regista osserva la scena, le luci, gli effetti, guarda gli attori, ne ascolta le battute e fa delle proposte: pezzo per pezzo costruisce e modifica le diverse scene, per poi montarle insieme. Durante le prove ho notato la meticolosa attenzione che il regista ha per i dettagli: molte scene sono state fatte e rifatte più volte, fino a quando l'idea di De Capitani non riusciva a realizzarsi alla perfezione. Ho imparato che il teatro è una questione di pazienza, attenzione, ed è stato interessante come una piccola variazione potesse trasformare e migliorare il senso di un'intera scena. Ho inoltre apprezzato il clima che il regista ha da subito creato in teatro, tra tutti i professionisti chiamati a collaborare insieme, e la fiducia e attenzione che riponeva nelle proposte di tutti.

Come spesso accade in teatro, in questo spettacolo il regista ha ricoperto anche il ruolo di scenografo. La scenografia è l'arte di creare le ambientazioni entro cui si svolgono le diverse scene teatrali: cioè tutto quello che si trova intorno agli attori sul palcoscenico. Lo scenografo è colui al quale spetta il compito di curare l'allestimento delle rappresentazioni teatrali, di ideare e progettare le scenografie; dopo aver letto adeguatamente e attentamente il copione

¹⁸ Mimma Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016

sarà lui a realizzare i primi “bozzetti”, tenendo conto degli spazi a disposizione, del teatro in cui si svolgerà e di come si vuole rendere lo spettacolo. Allo scenografo spetta il compito di ricreare gli ambienti e gli oggetti, adattandoli al contesto e a ciò che il regista desidera mettere in scena. Uno scenografo deve sempre confrontarsi con la possibilità di poter realizzare concretamente le proprie idee, di procurarsi materiali e tecniche costruttive e di rispettare il *budget* a disposizione; nel caso in cui la figura dello scenografo sia diversa da quella del regista, è importante che tra i due ci sia un continuo confronto e una grande sintonia.

➤ **Elio De Capitani**

“Elio De Capitani entra a far parte del Teatro dell'Elfo non ancora ventenne nel 1973. Attore in molti spettacoli del giovane Salvatores, passa alla regia nel 1982 con una personale versione di *Nemico di classe* di Nigel Williams con Paolo Rossi e Claudio Bisio. Molti lo ricordano nel film di Nanni Moretti *Caimano*, ma la sua vocazione è il teatro: dal 1992 è con Ferdinando Bruni direttore artistico del Teatro dell'Elfo, oggi trasferito nel multisala Elfo Puccini e trasformato in Impresa Sociale. In trentacinque anni De Capitani si occupa di cinquanta regie, soprattutto di drammaturgia contemporanea, dirigendo Mariangela Melato, Umberto Orsini, Toni Servillo, Lucilla Morlacchi, oltre agli attori dell'Elfo (da Ida Marinelli a Cristina Crippa, a Ferdinando Bruni). E lo fa senza mai smettere i panni d'attore: è un "irresistibile" professor Hector nel successo *The History boys*, e "un'autentica carogna che gareggia in bravura e cattiveria con Al Pacino nel ruolo di Roy M. Cohn in *Angels in America* (premio Ubu come attore non-protagonista). Dagli anni Novanta lavora intensamente anche sui classici, mettendo in scena *Shakespeare*, con *il Sogno di una notte di mezza estate*, *Amleto* e *Mercante di Venezia*, e il teatro greco attraverso le parole di Pasolini per *l'Orestide*. Per ben quattro volte è stato ospite alla Biennale di Venezia. Restano celebri gli spettacoli dell'autore-culto *Fassbinder*, messi in scena insieme a Bruni: *Petra Von Kant*, *Bottega del caffè* e *I rifiuti, la città e la morte*. Ma il sodalizio tra i due produce anche in anni recenti spettacoli di grande successo: *L'anima buona* di Sezuan, interpretata da Mariangela Melato e *Angels in America* (prima e seconda parte) con il quale vincono i più importanti premi italiani (Premio ANCT Miglior regia, Premio Hystrio Miglior regia e due Premi ETI-gli Olimpici del Teatro Miglior regia e Miglior spettacolo di prosa, Medaglia Presidenza della Repubblica Italiana, Ubu Miglior

attore non protagonista). Il 2010 è un anno fecondo: nascono *Racconto d'inverno* di Shakespeare e la commedia *The history boys* di Alan Bennett, che si aggiudica 3 Premi Ubu. Con *Improvvisamente l'estate scorsa*, allestito nel 2011, De Capitani torna a lavorare sul teatro di Tennessee Williams, che aveva affrontato per la prima volta nel 1993 dirigendo la Melato in *Un tram chiamato desiderio* per il Festival dei Due Mondi. L'anno seguente, il 2012, debutta di nuovo a Spoleto proponendo *La discesa di Orfeo*, testo mai rappresentato in Italia. Nella stagione 2013/14 due nuovi spettacoli lo vedono impegnato sia come regista che come interprete: *Frost/Nixon* di Peter Morgan (firmato con Bruni), nel quale affronta il ruolo dell'ex-Presidente, e *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, dove interpreta il celebre ruolo di Willy Loman. Per questi lavori ottiene il Premio Hystrio 2014 all'interpretazione, il Premio Internazionale Ennio Flaiano 2014 per la regia, il Premio ANCT 2014 (Associazione Nazionale Critici di Teatro) come miglior attore. Nella stagione 2014/15 è co-protagonista del *Vizio dell'arte* di Alan Bennett, con il ruolo di Benjamin Britten, diretto da Bruni/Frongia. Nel 2016 torna alla regia firmando Harper Regan, un testo di Simons Stephens, autore inedito in Italia e firmando con Lisa Ferlazzo Natoli l'*Otello* di Shakespeare di cui è anche protagonista. In questo stesso anno esce per CuePress il volume di Laura Mariani *L'America* di Elio De Capitani - Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr Berlusconi (ora in corso di traduzione in inglese). Il testo, che racconta e analizza con molta acutezza il suo lavoro d'attore, ha anche permesso una sistematizzazione teorica dell'intero percorso artistico dell'Elfo. Nel 2017 De Capitani firma con Ferdinando Bruni *Afghanistan: the great game*, grande affresco in due parti che si completerà con il debutto nel 2018 al Festival di Napoli. Il 2018 si apre con il nuovo importante debutto dell'*Acrobata* di Laura Forti. In ambito lirico firma nel 2009 a Madrid *La Vera Costanza*, commissionato dal Teatro Real. Nell'ottobre del 2016 firma con Ferdinando Bruni *The midsummer night's dream* di Benjamin Britten, prodotto dal Circuito Lirico Lombardo".¹⁹

➤ **Alessandro Frigerio**

Ex allievo della Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti di Milano, è alla sua prima esperienza come aiuto regista nello spettacolo *L'Acrobata*.

19 <<http://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulmit/iulm-it/docenti/de-capitani-elio>>

▪ L'autrice

L'autore, come detto nei primi capitoli, è colui che si occupa dell'importante stesura del testo: può essere un autore che scrive un romanzo autonomamente, o che decide di scrivere un testo perché questo venga messo in scena.

L'autrice del romanzo non ancora edito da cui è stato tratto il testo teatrale de *L'Acrobata* è Laura Forti, alla quale ho rivolto alcune domande:

- Come è avvenuta la scelta forte di raccontare una storia così difficile?

«Tutto è cominciato nel 2008 durante un mio viaggio in Cile per lavoro: un mio testo, *La badante*, era stato messo in scena in un festival di Santiago e io avevo deciso di andare a vederlo, invitata dall'Istituto di cultura. Probabilmente avevo anche voglia di riannodare i fili con quel Paese dove sapevo che parte della mia famiglia era emigrata dall'Italia dopo le leggi razziali del 1938. Lì ho scoperto per puro caso che mio cugino, che sapevo essere stato ucciso durante la dittatura, non era stato semplicemente uno studente, uno dei tanti ragazzi simpatizzanti per il governo Allende brutalmente uccisi dalla polizia cilena, ma era invece un importante attivista politico. E così sono venuta a sapere che era stato addirittura il capo dell'attentato a Pinochet del 1986 ed era morto all'età di ventinove anni insieme ad altri undici compagni, in una strage dimostrativa compiuta dalla Dina, la polizia cilena, per rivendicare l'attentato. Fatta questa scoperta, ho sentito il bisogno di indagare, di saperne di più rompendo anche un silenzio familiare: perché nessuno ne aveva mai parlato? E sono ormai dieci anni che questa storia non mi lascia il respiro. Averla perlomeno portata in teatro è stato importante perché ho avuto la sensazione che questa memoria non morisse due volte, che la morte si potesse ritrasformare per un attimo in vita, nella condivisione con altre vite e coscienze».

- Quanto è importante per un drammaturgo raccontare qualcosa che lo coinvolga anche emotivamente? E quanto è stimolante raccontare qualcosa di autobiografico?

«Io credo che si debba sempre scrivere qualcosa che ci coinvolge nel profondo. Chi scrive è un cercatore, cerca parti di sé e parti di umanità perduta, cerca di rimettersi in contatto con i sentimenti rimossi, di parlare a qualcosa che sente che la società ha smarrito. A volte questi “messaggi” si trovano anche strada facendo. Certo, io sono partita dalla storia della mia famiglia: conoscevo Pepo, mio cugino, l’avevo incontrato a Firenze dopo che lui e sua madre erano scappati dal Cile dopo il Golpe, me lo ricordo come un ragazzo di sedici anni che suonava la chitarra e conosceva le poesie di Neruda; sapere che quel ragazzino ha poi scelto di andare in una scuola militare in Bulgaria anziché all’Università per combattere l’ingiustizia ha aperto la mia storia familiare e privata ad una prospettiva più universale. Che cosa faremmo, che cosa facciamo noi davanti all’ingiustizia? Siamo capaci di dire no, di un gesto di coraggio? Coraggio può significare tante cose, anche difendere un collega che ha subito mobbing, dire la propria opinione quando il coro sostiene il contrario, gettarsi in difesa del più debole; il coraggio è un istinto che esiste in ognuno di noi, un istinto che dobbiamo ritrovare per dare un senso alla nostra vita. Se non difendiamo il debole, la democrazia, se non reagiamo al sopruso, all’infamia, al fascismo, che vita è la nostra? E visto che sentire storie di coraggio incoraggia, mi auguro che aver visto e ascoltato la storia di Pepo possa ispirare chi rimane nell’ombra, chi teme di essere impopolare dicendo la propria opinione. Quel gruppo di ragazzi tra i 17 e i 29 anni che persero la vita per il loro Paese, per difendere un popolo oppresso, facendo propria la lezione di Salvador Allende, può farci capire tante cose anche di noi, dei nostri valori».

- Per quanto riguarda l’adattamento del romanzo al testo teatrale, ho sentito nelle sue interviste che il testo ha subito diverse modifiche. Da un monologo, si è passati poi al dialogo e all’uso determinante dei video. Qual è la difficoltà più grande nell’adattare un romanzo ad un linguaggio così sintetico come quello richiesto da una produzione teatrale?

«Ho scritto molte versioni di questa storia, prima tra tutte un romanzo ancora inedito che in realtà parla di tre generazioni della mia famiglia, scampata a tre dittature. La mia famiglia viene dalla Russia dove è sfuggita alla dittatura zarista; poi in Italia ha dovuto sfuggire alle leggi razziali e alla dittatura di Mussolini; infine in Cile a quella di Pinochet. Il romanzo indaga quindi questo arco di tempo, in realtà abbraccia il Novecento e cerca di elaborare i sentimenti passati da una generazione all’altra durante questo lungo esilio. Il romanzo ha poco a che fare con il

racconto poi divenuto testo teatrale, dove invece ho ritagliato un focus sulla storia cilena e ho sentito il bisogno che a raccontarla fosse una madre che si confronta con la morte del proprio figlio e cerca di raccontare questa storia al figlio del figlio, cioè a suo nipote: cioè alle generazioni che oggi si relazionano con questa memoria. Questo era un racconto scritto in prima persona, un monologo di questa madre; poi è nata la figura del fantasma del figlio che le rispondeva, infine quella del nipote che alla fine vuole dare la sua versione della storia. C'è anche un altro fantasma in scena, quello del mio bisnonno Juliusz Dresner, il primo "*Acrobata*" (dove *Acrobata* è una metafora dell'esule, che lascia un Paese per afferrarne un altro, in bilico tra dimensioni spaziali e temporali diverse) che nello spettacolo è interpretato magistralmente in video da Elio De Capitani. Il bisnonno è una specie di "anima dell'esilio", un esilio che anche il figlio ucciso, Pepo, porta dentro di sé come una maledizione, fino a scegliere di tornare nel suo Paese per lottare, per un bisogno di apparenza e di identità, per rompere in qualche modo questa maledizione, questa condanna alla fuga».

- Quanto è stato utile l'ausilio dei video proiettati in diverse forme durante lo spettacolo?

«Il video è usato sia per dar vita al personaggio di Juliusz Dresner, sia come ausilio emotivo alla narrazione (si vedano le bellissime onde del mare all'inizio, solcate idealmente dalla nave che porta la famiglia per la prima volta in Cile dall'Italia, o l'allusione al film *La Hora de los Hornos* di Fernando Solanans, che madre e figlio vedono insieme, o ancora la neve in Svezia che scende silenziosa sul loro addio); ma non solo: il video usato anche come spiegazione di tanti fatti politici che lo spettatore italiano probabilmente non conosce. A metà spettacolo circa è proprio inserito un documentario, "*The red sandwich*", realizzato da Paolo Turro, che ha curato tutta la regia video: sulle note e sulle parole di Victor Jara, poeta e musicista di quella generazione, il documentario racconta il governo Allende, ma soprattutto come nacque il *Golpe*. Quelle immagini sono fondamentali per fare capire cosa stesse accadendo e secondo me molto utili perché forniscono un ulteriore piano di lettura allo spettacolo».

- L'ultima curiosità: il giorno del debutto ricordo perfettamente la mia emozione nel vedere lo spettacolo in scena, dopo aver potuto apprezzare le prove e ciò che stava dietro alla realizzazione. Come è stato per lei autrice l'impatto con il debutto?

«E' stato bellissimo, una fortissima emozione da tanti punti di vista, sia per la resa dello spettacolo che ho trovato stupendo, pieno di trovate registiche efficaci e fantasiose, recitato da attori coinvolti e intensi (una cosa che non è scontata, anzi, che ho visto poche volte con questa forza) sia proprio per constatare che tutti quanti, regista, attori, *videomaker*, autrice, ci sentivamo parte dello stesso progetto e sentivamo di aver fatto qualcosa di importante, di necessario: avevamo riportato in vita una memoria, avevamo fatto sentire una voce ridotta al silenzio. Quando il teatro ha questa forza capisci che è un'occasione meravigliosa di umanità. Particolarmente emotiva per me poi è stata la presenza degli spettatori cileni e tra questi di chi apparteneva alla stessa generazione di Pepo: una generazione, come mi ha detto una "ragazza" di ormai sessant'anni, quindi una ragazza al momento del Golpe, proprio come fu mio cugino, che raramente è stata rappresentata, ascoltata, ma che è passata semplicemente sotto silenzio, anche se ha contribuito con il proprio sangue al ritorno della democrazia. Le lacrime di tanti cileni, i loro abbracci, i loro ricordi - perché poi dalle immagini sono nate tante storie, tante narrazioni autobiografiche - sono stati per me qualcosa di indescrivibile, qualcosa che mi ha incoraggiato e motivato ancora di più a far girare lo spettacolo, a far conoscere la storia di mio cugino, Jose Valenzuela Levi, e che mi hanno reso consapevole del fatto che la memoria è questo: cercare di capire la storia, riconoscerci umani in un significato comune, condividere un valore universale, magari partendo da una vita singola, quella di uno di noi».

➤ **Laura Forti**

«Laura Forti si laurea in Lettere Moderne all'Università di Firenze con una tesi in Storia dello Spettacolo. Dopo la Laurea e un triennio di studi da attrice all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" a Roma, inizia a scrivere per il teatro ottenendo diversi riconoscimenti nel corso degli anni. Al Premio Enrico Maria Salerno, la Giuria gliene attribuisce uno Speciale nel 1998 per la pièce *Le nuvole tornano a casa*, dopodiché arriva in finale nel 2003 con *La cantina* e vince quello "all'Autore" nel 2007 per *La badante/una storia di fantasmi*. Nel 2001 s'impone al Premio Ugo Betti col dramma *Pesach/Passaggio*, pubblicato dalla casa editrice Bulzoni, e nel 2008 conquista il Premio Teatro e Shoah con il testo *Sulla pelle*. Altre vittorie arrivano dal concorso del 2003 Le Storie del Novecento grazie al racconto-monologo *Dimmi* (pubblicato per Moby Dick) e dall'edizione 2006 del Premio Castello di

Serravalle con *Nema problema*, monologo che si afferma con verdetto unanime. È all'estero, tuttavia, che la Forti trova maggiori e gratificanti possibilità di lavoro e di diffusione della sua opera. Inizia a collaborare con importanti teatri d'area tedesca e svizzera come il Theater Lubeck, lo Junges Theater di Gottingen, il Théâtre National de Luxembourg, lo Schauspielhaus di Zurigo, dove si mettono in scena varie sue drammaturgie. Queste iniziano altresì a circolare e a essere rappresentate in Francia, dove viene tradotta e pubblicata nelle edizioni della prestigiosa Actes Sud, mentre si distinguono le messinscene prodotte dal Théâtre National de Strasbourg, dal Théâtre de la Ville Paris e dalla Comédie Française, dalla Compagnie Les Trois Temps, la Mandarine Blanche, il Theatre Massalia e quelle presentate al Festival d'Avignon 2010 e 2011. Ma anche in Inghilterra, Spagna e persino oltreoceano, in Cile, si cominciano a tradurre e a fare delle presentazioni sceniche di taluni suoi testi. Tra le produzioni teatrali italiane relative alle sue creazioni drammaturgiche, si ricordano quelle di *OUTIS* (regia di Valter Malosti), del Teatro Cometa Off, del Teatro Fondamenta Nuove e del Teatro Affratellamento. A partire dal 2009, invece, la Fondazione Teatro Due di Parma ha prodotto le messinscene di *Nema problema*, *Odore di santità e Tale madre, tale figlia*, affidando le regie rispettivamente a Pietro Bontempo, Massimiliano Farau e all'autrice stessa (quest'ultimo testo sarà ripresentato nel 2014 in un nuovo allestimento con Amanda Sandrelli, sempre per la regia della Forti). Da menzionare, inoltre, le sue numerose collaborazioni in ambito editoriale: tra cui con le testate "Diario", "Hystrio", "Sipario" e la "Rivista dei Libri"; oltre alle Radio Svizzera Italiana, per la quale scrive vari radiodrammi *Ti abbraccio*, la serie "*ISHAH: cinque ritratti di donne ebreo*", "*Terra promessa e aringhe marinate*". Nel 2001 ha pubblicato presso Stampa Alternativa il libro *Joseph Pinetti, divertimenti fisici. Storia di un Mago nel XVIII secolo*, e ha tradotto e curato per Einaudi le edizioni italiane di due capolavori di George Tabori: ovvero *I cannibali* (da lei messi in scena, oltretutto, per il Teatro Metastasio di Prato nel 2002) e *Mein Kampf*, una farsa in cinque atti e ne ha pubblicato anche la traduzione de "Le Variazioni Goldberg" per Editoria e Spettacolo. Invitata spesso all'estero e in Italia a tenere conferenze sul suo lavoro di autrice, è impegnata infine sul fronte della formazione come docente di drammaturgia presso enti come lo IUAV di Venezia, il Teatro Metastasio di Prato, il Teatro Due e l'Università di Parma, il Pavillon Bosio, la Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi", il Centro Formazione del Teatro Manzoni/Teatro delle Donne e altri di carattere privato»²⁰.

20 <<http://www.lauraforti.it/about-me/>>

▪ Il regista video

Tratterò approfonditamente nel capitolo 4.1 quanto sia stato fondamentale per la resa dello spettacolo la figura di un regista video, Paolo Turro, il quale ha curato personalmente le riprese e il montaggio dei suoi lavori.

Durante le prove dello spettacolo, è stato per me molto interessante seguire le registrazioni video e audio effettuate per il montaggio dei video: nelle sale appositamente adibite, ho partecipato alle registrazioni, svolte con strumentazioni professionali, e ho potuto avvicinarmi ad un mondo diverso da quello del teatro. Il giorno prima della prova generale, inoltre, ho assistito anche alle riprese per il trailer dello spettacolo per il circuito cinematografico, fondamentale per la distribuzione dello stesso.

➤ Paolo Turro

«È autore del primo documentario italiano sull'epigenetica (*Epigenetica. Come il nostro corpo memorizza il mondo*) distribuito in scuole, università e festival internazionali. Tra i molti premi vinti il RAW Science Film Festival di Los Angeles e il Premio Filmagogia alla 74. Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Ha realizzato *La logica dell'approssimazione*, un documentario sulla mostra di Gillo Dorfles per la XXI Triennale. Fra i cortometraggi diretti: *Qualcosa di noi*, omaggio al primo film di Antonioni, e *Baby one more time*, semifinalista ai 43rd Student Academy Awards®, categoria del Premio Oscar dedicata ai giovani registi. È diplomato in regia alla Civica Scuola di Cinema e laureato in Lettere Moderne. Specializzato sul primo Cinquecento, sogna di portare la letteratura rinascimentale sul grande schermo»²¹.

▪ Il fotografo

Per la migliore resa della produzione di uno spettacolo, è importante inoltre avvalersi di un fotografo professionista: le fotografie di scena rappresentano la memoria dello spettacolo, permettono di osservare una scena, le luci, le posizioni, i costumi e sono inoltre materiale indispensabile per l'ufficio stampa. Il fotografo che si è occupato di scattare le fotografie di scena per lo spettacolo *l'Acrobata* è Luca Del Pia.

21 <<https://www.elfo.org/materiali/programmisala/20172018/lAcrobata20172018.pdf>>

▪ Gli attori

Una volta stabilite e prese le prime decisioni inerenti al testo e al copione da rappresentare, inizia subito la ricerca del cast artistico che rappresenterà lo spettacolo. A fare da guida nella formazione del *team* sono il testo e il progetto di regia, da cui si possono dedurre informazioni come il numero dei personaggi coinvolti, le caratteristiche fisiche, stilistiche e interpretative necessarie per ogni attore, oltre al *budget* a disposizione. Gli attori sono individuati quasi sempre sulla base delle indicazioni date dalla regia, sulla base di precedenti esperienze lavorative comuni, oppure dopo aver svolto delle audizioni che possono essere “su parte” (cioè su un testo predefinito) o “non su parte”.

Nello spettacolo in esame ho potuto notare una netta differenza tra generazioni nel modo di affrontare il debutto, le recite e le prove: ho infatti ammirato maniere diverse di intendere il teatro e approcciare alla recitazione, di relazionarsi al palco, agli spettatori, e agli altri artisti coinvolti. Ho capito inoltre quanto sia fondamentale fuori e dentro dal palcoscenico una buona sintonia tra gli attori, e quanto sia basilare che questi siano capaci di trasmetterla al pubblico.

Gli attori coinvolti nello spettacolo, come detto in precedenza, sono Cristina Crippa, che interpreta la madre di Pepo e la nonna, Alessandro Bruni Ocaña che interpreta Pepo e suo figlio, ed Elio De Capitani, in video, che impersona nonno Juliusz.

Durante le repliche dello spettacolo, la loro grande recitazione ha permesso di coinvolgere e smuovere lo spettatore, facendolo partecipe delle loro emozioni. La depressione, il dolore e la sofferenza provati dalla madre, trascinano nel tormento chi la guarda e ascolta. Lo stesso regista, riferendosi alla strepitosa recitazione degli artisti sul palco scrive: «richiedevo in uno spettacolo complesso tante tecniche diverse, perché dobbiamo raccontare tre vite, con salti temporali. Le vicende personali dentro la storia necessitano di attori che dimentichino la recitazione»²².

22 Christian D’Antonio, *L’Acrobata*, *Elio De Capitani porta all’Elfo la storia del Cile*,

<http://www.cislacasacertificata.it/dettagli_articolo/8675/L-Acrobata-Elio-De-Capitani-porta-all-Elfo-la-storia-del-Cile>

La recitazione dei due attori interpella lo spettatore, in molti momenti è a lui direttamente che si rivolge, quasi a chiedere conforto, lasciando intendere tutta l'emozione provata: «l'emozione è qualcosa di riabilitato ultimamente, su certi processi è fondamentale ed è una forma cognitiva ormai accettata e indispensabile. Vai dentro al limite, ti rimane un frammento di mente che devi usare per andare avanti nello spettacolo. [...] Gli attori sono cannibali su sé stessi, utilizzano tutto quello che hanno nella vita per consegnarlo al pubblico»²³. La scena di Pepo che racconta dettagliatamente l'attentato a Pinochet, solo a centro palco, riesce a far comprendere appieno la sua paura iniziale, che lo immobilizza; e la felicità, poi, per essere riuscito in un'impresa che sembrava più grande di lui, seguita dallo sgomento e delusione quando apprende di aver fallito. Ho ammirato molto la continua ricerca di creare un rapporto tra i due attori e i due personaggi, e penso che questo abbia dato un valore aggiunto all'intera rappresentazione. Una delle scene in cui penso che i due protagonisti abbiano reso appieno l'intenso rapporto che lega la madre e Pepo, il figlio, è quella del saluto immersi nella neve, prima che Pepo parta per entrare in una scuola militare: sono poche le parole che i due si scambiano, ma è tanto quello che si dicono con uno sguardo, una battuta, un gesto, come fosse un dialogo che avviene nel pensiero. È la madre a voler scattare una fotografia a quel figlio che teme non vedrà più nella sua vita, che sa che dovrà salutare, che vorrebbe trattenere, impedendogli di partire, ma che vuole lasciare libero di agire. E Pepo, che si sente diverso dalla madre, comprende le sue scelte ma vuole veder rispettate le proprie: «[...] Questo non è il mio paese. È un paese straniero. Non ci sono i miei colori, i miei odori. Non c'è mia sorella, mio padre, la mia gente. Gli sono grato per avermi accolto ma io non sarò mai a casa qua. Lo sento dallo sguardo delle tue vicine svedesi, dalla loro gentilezza affettata, da come ci spiano mentre passiamo, da come scrutano il mio maglione di lana andina. [...]. Non ti giudico, mamma, perché hai scelto una bella casa, perché hai trovato un lavoro degno della tua intelligenza e nemmeno perché hai comprato questa costosa macchina fotografica che catturerà l'ultima immagine della mia giovinezza. La tua delusione però non è la mia [...] è un problema di giustizia»²⁴. E infine è la mamma, dopo un lungo silenzio, a scattare una fotografia del figlio e dire: «Clic. Fatto. È stato questo il nostro addio»²⁵.

23 Christian D'Antonio, *L'Acrobata, Elio De Capitani porta all'Elfo la storia del Cile*, <http://www.cislcasacertificata.it/dettagli_articolo/8675/L-Acrobata-Elio-De-Capitani-porta-all-Elfo-la-storia-del-Cile>

24 Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

25 Laura Forti, *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*

➤ **Cristina Crippa**

«All'Elfo dalla sua fondazione, attrice, autrice e ideatrice di progetti drammaturgici quali *Libri da ardere* della Nothomb, *Il bambino sottovuoto* della Nostlinger, *Lola che dilata la camicia* da Adalgisa Conti per la regia di Baliani. Ha partecipato alla trilogia di *Fassbinder* allestita da Bruni-De Capitani e ai successi di *Angels in America*. È stata protagonista di molti spettacoli diretti da De Capitani: *La morte e la fanciulla* di Dorfman, *Tango americano* di D'Onghia, *Giochi di famiglia* di Serbljanovic, *Medea* di Muller e, tra gli ultimi, i testi americani *Improvvisamente l'estate scorsa* (nel ruolo di Violet) e *La discesa di Orfeo* (Lady) e *Morte di un commesso viaggiatore* (Linda Loman)»²⁶.

➤ **Alessandro Bruni Ocaña**

«Si è diplomato presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi dopo aver concluso gli studi superiori a Madrid. Debutta all'Elfo ventenne nel ruolo di *Salomé* e due anni dopo è Ken, l'allievo di Bruni-Rothko in *Rosso*. Nel 2013 fonda con altri giovani artisti il collettivo Generazione Disagio e lo stesso anno è Romeo nella nuova edizione del classico diretto da Bruni, poi Jim Reston in *Frost/Nixon*, Frolizel in *Racconto d'inverno* e Stuart nel *Vizio dell'arte* di Alan Bennet»²⁷.

26 <<https://www.elfo.org/materiali/programmisala/20172018/IAcrobata20172018.pdf>>

27 *ibidem*

▪ Il *light designer*

Il *light designer* è colui che si occupa di creare la sequenza delle luci, mettendo a punto il «piano luci o regia delle luci (*lighting design*)»²⁸. È affidato a lui il compito di studiare, ideare e progettare il sistema luminoso più adeguato alle diverse ambientazioni.

Questa figura collabora strettamente con il regista e deve possedere una buona cultura artistica e buon gusto estetico. Il suo operato si divide in diverse fasi: innanzitutto, come le altre figure creative che lavorano per lo spettacolo, deve procedere con un'attenta lettura del copione, che gli permetta di analizzare il testo e potersi confrontare con il regista e i collaboratori artistici coinvolti. Una volta fatto questo, può procedere con una prima elaborazione del piano luci e un attento studio degli spazi a disposizione, degli ambienti da ricreare, delle attrezzature di cui necessita e della direzione e qualità che intende dare alla luce. È fondamentale in questa fase, per il *light designer*, comprendere quanti corpi illuminanti siano necessari, come e dove posizzarli nella sala in cui avverranno le recite e la loro potenza, e quante gelatine (i filtri colorati che vengono applicati per ottenere diversi tipi di colore) servano. La maggior parte delle decisioni viene presa durante le prove sul palcoscenico, utili per studiare e comprendere i movimenti degli attori, le loro entrate e uscite dalla scena, le diverse necessità degli artisti coinvolti, gli effetti che le luci possono ricreare sui costumi e sul corpo degli artisti, e il tipo di situazione che si vuole ricreare sul palco. È importante che durante le prove i tecnici delle luci annotino tutte le variazioni e indicazioni sul copione, in modo da poter conoscere alla perfezione lo spettacolo così da sapere a quale gesto o quale battuta far corrispondere una variazione di luce: i tecnici delle luci non si limitano infatti all'accensione o spegnimento di una luce nel momento corretto, ma il loro compito riguarda anche il regolamento della velocità con cui i proiettori luminosi si accendono, il tempo in cui devono rimanere accesi, l'intensità con la quale devono illuminare ciò che avviene sul palcoscenico, il loro colore, la distinzione tra luci calde o fredde, la loro inclinazione e l'orientamento.

In base a ciò che il *light designer* vuole rendere sul palco, può adottare diversi tipi di luci:

²⁸ Thessa Sembiane, *Professione teatro, Produzione, allestimento, distribuzione*. Roma, Gremese, 2010.

- le luci frontali sono proiettori, posizionati molto in alto sulle balaustre delle balconate o nelle pareti laterali della sala, che illuminano frontalmente gli attori. Il loro raggio proietta le ombre degli artisti sul piano palcoscenico e non sulla scenografia. Le luci frontali sono combinate spesso con quelle dall'alto in quanto da sole tendono ad appiattare le persone e gli oggetti;
- le luci laterali, o "tagli", poste "in quinta", ai lati del palcoscenico solitamente in maniera simmetrica, illuminano gli attori di "taglio", evidenziandone il volume. Per ottenere questi effetti spesso si usano i sagomatori (proiettori utilizzati per aree circoscritte di luce con i bordi netti, per creare particolari luci d'effetto e sottolineare contrasti o ombre nette), che rendono possibile regolare il fascio di luce;
- le luci dall'alto, poste nella parte aerea del palcoscenico, appese al graticcio, e sorrette dalle americane (particolari strutture utilizzate nell'allestimento scenico delle arti performative che permettono di sollevare l'apparato illuminotecnico rispetto al palcoscenico) servono per illuminare dall'alto gli attori, produrre effetti particolari, contrasti e ombre innaturali, e illuminano la parte anteriore del palcoscenico;
- le luci da dietro o controluce, che sono utili per creare l'effetto *silhouette* e un alone nei contorni degli artisti, sono posizionate nel fondo del palcoscenico: vengono solitamente utilizzati per creare questo effetto i *Par*, ossia apparecchi molto semplici che producono una luce dai margini netti, ma più sfuocati rispetto ad un sagomatore;
- le luci per i fondali, che si montano solitamente a gruppi, in modo da avere diversi colori e illuminare anche grandi fondali in maniera uniforme.

Negli ultimi anni l'arte dell'illuminazione di scena ha subito una netta evoluzione, e questo ha permesso di automatizzare i processi: durante le prove le sequenze di cambio luci vengono salvate su apposite *consolle*, e durante le recite vengono fatte partire con un tasto, il cosiddetto "go".

«Le *consolle*, o *mixer* luci, sono apparati elettronici computerizzati per il controllo e la regolazione dell'intensità luminosa dei corpi illuminanti e [...] memorizzano gli effetti creati nell'allestimento dello spettacolo per riproporlo nelle repliche e nel tempo»²⁹. È essenziale che i tecnici luci siano vigili e attenti durante tutte le recite e che ci sia una buona sintonia con gli altri membri del cast tecnico, come i tecnici del suono e dei video: le *consolle* più recenti permettono con un unico gesto di far partire insieme luci e video nello stesso momento. Due arti diverse, come luci e suono, grazie alle moderne tecnologie e all'impiego dei video si uniscono in un'unica *consolle*. Il montaggio e smontaggio delle luci e delle apparecchiature utilizzate per l'illuminazione dello spettacolo sono opera degli elettricisti.

Per quanto riguarda lo spettacolo *l'Acrobata* sono stati montati nella sala tre proiettori, che proiettavano i video montati dal regista Paolo Turro e insieme le luci necessarie: è stato interessante notare come la luce, usata nella maniera più giusta, riuscisse a conferire del valore aggiunto ad ogni scena. Lo stesso allestimento del palcoscenico, costituito da tre pannelli bianchi, combinato con il giusto uso degli apparecchi di illuminazione, riesce a far risaltare le figure e i sentimenti degli artisti in maniere differenti: la depressione della madre di Pepo, resa perfettamente dalla luce fredda che la illumina durante il suo tormento, stretta disperata contro uno dei pannelli; il faro proiettato addosso alla figura di Pepo, al racconto dell'attentato a Pinochet, immerso in un fondale buio a centro palco; la scena iniziale, in cui la mamma di Pepo, ancora bimba, è illuminata dalle onde del mare proiettate sul pannello su cui lei è appoggiata. È un gioco di luci continue, i corpi degli attori si muovono sul palco, ora illuminati dalle luci, altre volte dai riflessi dei video proiettati, «altrove inghiottiti da fessure e inquadrati da porte. Questo cono di luce che trapassa in direzione opposta la quarta parete – occhio di bue, fiocchi di neve, spume del mare, ombre cinesi, titoli cubitali, bandiera luminescente e fantasma documentario – non serve a stupire con effetti speciali, ma rende

29 Mancinelli, S., *Manuale di illuminotecnica teatrale*,

<<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Livros/Manuale%20di%20Illuminotecnica%20Teatrale.pdf>>

con forza come il meccanismo proiettivo e fantasmatico della memoria ci riguarda, chiamando in causa noi e il nostro sguardo come fonte e necessità profonda per poter fare luce»³⁰.

L'abile *light designer* dello spettacolo è Nando Frigerio, che ha predisposto insieme a un assistente il piano luci durante i giorni di prove: è stato poi l'assistente a occuparsi di azionare le luci durante le recite. In questo spettacolo i "go" tra video e luci nelle due ore di spettacolo sono stati circa 400.

➤ **Nando Frigerio**

«Nel campo dell'illuminotecnica teatrale è un vero fuoriclasse. Le sue doti hanno reso reali quasi tutti i "sogni" immaginati dagli artisti dell'Elfo dal 1980 ad oggi. E sono più di 100. Ha iniziato firmando le luci del Gioco degli dei, e da allora ha messo sotto i suoi riflettori tutti gli spettacoli di Ferdinando Bruni e di Elio De Capitani e ha collaborato con Marco Baliani, Claudio Collovà, Francesco Frongia, Renato Sarti, Andrea Taddei, Roberto Valerio. La sua passione permette di realizzare impianti scenografici complessi e ha incantato migliaia di spettatori»³¹.

30 Matteo Columbo, *L'Acrobata, il teatro sul filo sottile della memoria*, <<https://www.illibraio.it/teatro-Acrobata-laura-forti-724655/>>, 23 gennaio 2018

31 <<https://www.elfo.org/persone/technicians/nandofrigerio.html>>

▪ Il costumista e la sarta

Il costumista è colui che si occupa di curare nel dettaglio l'immagine degli attori durante le diverse recite teatrali: dopo aver analizzato attentamente la sceneggiatura ed essersi confrontato con il regista e gli attori, crea per loro i costumi più adeguati.

È fondamentale che il costumista possa eseguire delle ricerche sul contesto e l'epoca storica di riferimento, e sulle vicende in cui gli attori sono coinvolti. È importante che anche questa figura partecipi attivamente alle prove, perché possa rendersi conto delle esigenze e possa stilare una lista con tutto il materiale necessario per lo spettacolo, compatibilmente con il *budget* a disposizione. Durante le ultime prove, che avvengono in costume, il regista si confronta con il costumista e giudica e definisce eventuali modifiche da apportare sugli abiti e dettagli da aggiungere.

La produzione ha cercato di ridurre al minimo il *budget* utilizzato per i costumi utilizzati ne *l'Acrobata*: alcuni dei costumi indossati da Cristina Crippa, ad esempio, sono abiti personali dell'attrice. Per quanto riguarda altri costumi e molti abiti indossati da Alessandro Bruni Ocaña si è attinto anche dal prezioso patrimonio del teatro: anni e anni di recite hanno permesso di accumulare oggetti di scena e costumi, da cui sono stati ricavati molti materiali per le produzioni successive. Il costumista si avvale del prezioso aiuto di una sarta.

La sarta è colei che si prende cura dei costumi degli attori, assicurandosi che siano sempre perfetti durante tutte le recite, provvedendo a lavarli, stirarli ed eventualmente rammendarli; aiuta inoltre gli artisti a vestirsi prima dello spettacolo e li assiste durante tutti i cambi in palcoscenico.

L'assistente alle scene e ai costumi dello spettacolo è stata Roberta Monopoli, e la sarta Ortensia Mazzei.

Solo per quanto concerne alcuni tipi di spettacoli che lo richiedano, è possibile anche avvalersi di parrucchieri e truccatori, ma solitamente sono gli artisti stessi ad occuparsi del trucco e dell'acconciatura.

2.2.1.2 Il *team* tecnico

Oltre che dal *team* artistico, la compagnia è composta anche da un *team* tecnico, che si avvale di tecnici con diverse competenze: elettricisti, macchinisti, fonici. Queste persone operano in maniere differenti durante la rappresentazione, dalle idee iniziali sul progetto di spettacolo, al montaggio allo smontaggio delle scenografie e delle scene, all'importante utilizzo del suono, in grado, come fosse un fondamentale pezzo dell'allestimento, di modificare lo scenario con l'utilizzo delle luci. Per quanto riguarda l'Acrobata, inoltre, è stato essenziale l'apparato tecnico anche per trovare la modalità migliore con cui proiettare video e immagini durante la rappresentazione.

- **Il direttore di scena**

È colui che gestisce la compagnia durante le prove e nell'eventuale tournée: decide l'ordine del giorno, stabilendo orari e turni di lavoro di tutti i professionisti coinvolti, controlla che i tempi di lavorazione siano rispettati e gestisce tutte le questioni che non competono alla direzione amministrativa. È lui il principale referente dei macchinisti, dei tecnici e dei costumisti e sarti.

- **I capomacchinisti e macchinisti**

Il capomacchinista è il responsabile principale del montaggio e smontaggio delle scenografie ed è colui che provvede a organizzare e decidere i vari cambi di scena, che aiuta a procurare i diversi oggetti di scena utili alla rappresentazione e si assicura che tutti i meccanismi e le apparecchiature funzionino nel modo corretto. Il capomacchinista è il garante del lavoro ed è a lui che si riferiscono il regista e gli altri collaboratori artistici nella fase di ideazione delle scenografie e nelle prove.

Il macchinista è invece il tecnico che provvede materialmente al montaggio delle scenografie sul palco, che si occupa dei cambi di scena durante le recite, di manovrare le macchine utili per lo spettacolo, come quelle per il vento o il fumo, di aprire e chiudere le porte di scena per l'ingresso degli artisti, di spostare e preparare gli oggetti per la rappresentazione: è la figura che silenziosamente si muove dietro le quinte del palcoscenico, aiutando gli attori e

assicurandosi che durante le recite tutto funzioni nel migliore dei modi, senza intoppi. È colui che provvede anche, armato dei suoi strumenti, a sistemare e riparare tutto ciò che durante le prove necessita di modifiche o manutenzione e a preparare le strutture portanti per appendere le attrezzature per le luci. Il macchinista, inoltre, si occupa di posizionare gli oggetti in scena nel luogo concordato durante le prove con artisti e regia, così da agevolare il compito degli attori, e di procurare o costruire gli oggetti di scena: a volte queste mansioni sono affidate a un attrezzista, ma spesso per ragioni di *budget* vengono affidate ad uno dei macchinisti.

Il capomacchinista dello spettacolo è Giancarlo Centola, il macchinista è Tommaso Serra. Durante le prove e le recite ho potuto apprezzare come il macchinista sia sempre il primo ad arrivare e l'ultimo ad andarsene: un elemento essenziale per la buona resa dello spettacolo, capace di fornire i giusti consigli, di risolvere in diverse occasioni i problemi che si presentano e di aiutare gli artisti per ogni loro esigenza.

▪ **L'ingegnere del suono**

L'ingegnere del suono riveste lo stesso ruolo del *light designer* ma per quanto riguarda l'audio: considerando gli elementi fondamentali dello spettacolo, sarà lui ad indicare quale sia la strumentazione necessaria e si occuperà di amplificare le voci degli attori, di posizionare le casse nella sala in modo da assicurare un buon livello di ascolto e di far partire al momento giusto e alla corretta tonalità i suoni e gli effetti di cui lo spettacolo necessita. Esattamente come per le luci, anche l'ingegnere del suono utilizza un *mixer* grazie a cui possa tenere costantemente sotto controllo il volume dei microfoni e delle musiche e gli effetti sonori. È essenziale la presenza di questa figura durante le prove, per stabilire in accordo con il regista e gli altri collaboratori tecnici i punti in cui far partire un certo suono, una musica o un effetto.

L'ingegnere del suono che ha collaborato allo spettacolo *l'Acrobata* è Giuseppe Marzoli, che ha dato il suo contributo durante tutte le prove della rappresentazione; durante le recite è poi stato un fonico a intervenire mettendo in pratica tutto ciò che era stato deciso durante le prove. L'importanza dell'audio non è da sottovalutare durante una rappresentazione teatrale: una musica o un effetto sonoro possono aiutare a ricreare una certa atmosfera, e aiutano lo

spettatore a lasciarsi coinvolgere nella storia messa in scena. È inoltre fondamentale, ai fini della comprensione del testo, che ci sia la possibilità di amplificare le voci degli attori sul palcoscenico.

➤ **Giuseppe Marzoli**

«Con una formazione sia umanistica che ingegneristica, lavora con l'Elfo dal 2001 come tecnico del suono, dando voce e musica agli spettacoli della compagnia»³².

32 <<https://www.elfo.org/persone/technicians/giuseppemarzoli.html>>

2.2.1.3 Il *team* organizzativo

Il *team* organizzativo ha il compito di organizzare la produzione, l'amministrazione e la distribuzione dello spettacolo. Si occupa inoltre di rispettare le norme vigenti e le licenze, redigere i preventivi, dei *casting* e dei successivi contratti degli artisti coinvolti, di individuare le spese da sostenere e gestire il *budget*. Nel caso in cui la struttura produttiva non disponga di tutte le risorse, toccherà al *team* organizzativo reperire i fondi necessari da *sponsor* pubblici o privati, tramite sponsorizzazioni o patrocini, o pensare ad una possibile coproduzione con altri enti.

Di seguito i principali membri del *team* organizzativo.

- **Il direttore organizzativo**

Il direttore organizzativo, o anche segretario o organizzatore generale, «assume le decisioni, coordina e sovrintende la gestione, in stretto rapporto con gli organi amministrativi statuari (presidente, consiglio di amministrazione), la direzione artistica e con i registi»³³.

Deve quindi possedere buone abilità relazionali, che gli permettano di fare da tramite tra le diverse figure coinvolte e di creare un buon clima lavorativo tra questi.

- **L'addetto alla produzione**

L'addetto alla produzione, o responsabile di produzione, coordina tutte le attività inerenti alla produzione, mantiene i rapporti con la direzione artistica, con il regista e la direzione organizzativa, redige il *budget* e lo gestisce. È lui che cura i contratti con gli artisti e i collaboratori, organizza le prove tenendo conto delle esigenze delle diverse parti coinvolte: si occupa quindi della gestione delle risorse e delle questioni burocratiche.

33 Mimma Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016

- **L'amministratore di compagnia**

È una figura che affianca il responsabile di produzione, cura il pagamento delle retribuzioni e dei salari e amministra i rapporti con gli artisti.

- **La direzione amministrativa**

Alla direzione amministrativa spettano la gestione e il controllo amministrativo e contabile che riguarda l'intera rappresentazione. È la direzione che predispose i bilanci, si assicura che avvenga il rispetto delle norme di legge, e cura la programmazione finanziaria e amministrativa del personale.

- **Gli addetti alla comunicazione e l'ufficio stampa**

Gli addetti alla comunicazione sono i professionisti che si occupano di preparare il materiale pubblicitario, come locandine, manifesti e programma di sala, l'eventuale *merchandising* e tutto ciò che è relativo all'immagine dello spettacolo. L'ufficio stampa regola invece i rapporti con i media e i mezzi di comunicazione, preoccupandosi di tenere i contatti con questi e con le realtà territoriali, come associazioni culturali e scuole. L'ufficio stampa è responsabile anche dell'organizzazione di eventuali conferenze stampa e della divulgazione di informazioni sullo spettacolo ai diversi canali di comunicazione.

- **L'addetto alla distribuzione**

L'addetto alla distribuzione è colui che si occupa delle attività connesse alla "vendita" dello spettacolo, e di gestire l'eventuale *tournee*. Nel caso in cui ci sia una *tournee* sono coinvolti anche gli addetti alla logistica, il cui compito è quello di organizzare gli spostamenti della compagnia, facendo in modo che i tempi e le disposizioni contrattuali siano rispettate.

L'estensione del *team* organizzativo è determinata da diversi fattori: innanzitutto la tipologia dello spettacolo, la difficoltà del progetto che si intenda realizzare e la grandezza

dell'organizzazione che lo produce. Nel caso dell'*Acrobata*, trattandosi di una produzione di una realtà affermata come il teatro dell'Elfo, la squadra organizzativa è composta da professionisti che lavorano e collaborano in maniera stabile con la struttura; oltre alle figure già citate ce ne sono altre, fondamentali, che si preoccupano, soprattutto durante le recite, di fornire servizi ulteriori agli spettatori: il direttore di sala, i cassieri, le maschere, i baristi, i portinai e i guardarobieri.

2.2.2 La sicurezza dell'edificio teatrale

Lo svolgimento di uno spettacolo teatrale o di un evento culturale in un luogo come un teatro, quindi aperto al pubblico, richiede licenze e permessi indispensabili per la sua realizzazione e produzione. Innanzitutto, uno spettacolo può svolgersi in strutture appositamente concepite, come teatri, auditorium o sale da concerti, oppure in strutture occasionali, quali, ad esempio, parchi o piazze. La normativa D.M. n° 149 del 19 agosto 1996 sancisce che ci sia la necessità per una struttura di «rispettare le disposizioni relative all'esodo del pubblico, alla statica della struttura e all'esecuzione a regola d'arte degli impianti installati, la cui idoneità, da esibire a ogni controllo, dovrà essere accertata da tecnici abilitati»³⁴.

È importante inoltre che la struttura sia in possesso della documentazione necessaria per poterlo fare, ossia:

- il Certificato di Prevenzione Incendi (CPI), che viene rilasciato dal Comando provinciale dei Vigili del fuoco territorialmente competente, che dopo aver effettuato un sopralluogo attento nel teatro decide di approvare o meno la conformità dello stesso; il certificato ha in genere una validità dai tre ai sei anni, dopodiché deve essere rinnovato, e certifica il rispetto delle norme attive e passive per la protezione dagli incendi (rispetto della capienza della sala per la determinazione del numero e della dimensione delle uscite di sicurezza, presenza adeguatamente segnalata dei corridoi di sicurezza, dei rilevatori di fumo, delle luci di emergenza, delle porte a chiusure automatica e dei presidi antincendio quali estintori, porte REI e cartellonistica di sicurezza);
- l'autorizzazione di agibilità dello spazio, rilasciata invece dall'ufficio comunale dopo un sopralluogo e la consultazione della Commissione Provinciale di Vigilanza Locali Pubblici Spettacoli (C.P.V.). Questa è presieduta dal prefetto o da un suo delegato ed è composta da tecnici competenti nei diversi settori, da un delegato del sindaco, dall'Ispettorato del Lavoro, dalle organizzazioni sindacali lavoratori dello spettacolo e

³⁴ D. M. 19 agosto 1996, n° 149, in materia di: *Approvazione della regola tecnica di prevenzione incendi per la progettazione, costruzione ed esercizio dei locali di intrattenimento e di pubblico spettacolo*

da un rappresentante AGIS. La commissione dovrà essere riunita prima dell'inizio delle attività e potrebbero essere richieste modifiche o miglioramenti della struttura. Il documento assicura che siano state verificate la parte statica, elettrica, acustica, idrico-sanitaria del teatro, e che non vi siano barriere architettoniche di alcun tipo a limitare la fruizione del servizio da parte di chiunque voglia accedervi. In particolare, regola:

- la presenza di uscite e vie di fughe, secondo la normativa vigente;
- la solidità dell'edificio teatrale;
- il numero dei posti a sedere, compreso quello per i portatori di *handicap*, che deve essere calcolato in base al numero delle porte di uscita (almeno tre per sale con capienza maggiore di 150 persone, dotate di maniglioni "a spinta" apribili verso l'esterno);
- numero dei vigili del fuoco presenti durante la rappresentazione, nel caso delle sale con capienza maggiore di 500 posti.

È fondamentale quindi che la struttura sia dotata di tutta la documentazione necessaria per testimoniare la conformità del teatro, come le certificazioni degli impianti, che devono essere realizzati in conformità alle norme vigenti e ubicati in luoghi facilmente accessibili, e un adeguato "piano di sicurezza antincendio". Durante il sopralluogo la Commissione verifica che nella platea tutto sia a norma, dalla distribuzione dei posti nella sala alla distanza tra schienale e schienale, fino alla larghezza tra posti e sedere e le pareti (che non deve essere inferiore a 1,2 m). Deve inoltre essere prevista una *toilette* con adeguati servizi igienici per le persone con ridotta o impedita capacità motoria, e deve essere predisposto un percorso agevolato per il loro accesso alla platea. Inoltre, la C.P.V verificherà la corretta sistemazione della segnaletica di sicurezza, e degli indicatori luminosi che devono sempre essere accesi durante lo spettacolo.

2.2.2.1 Il teatro dell'Elfo

Il Teatro dell'Elfo nasce a Milano in un momento caratterizzato da uno straordinario sviluppo della scena teatrale. Da subito gli spettacoli proposti dagli artisti dell'Elfo ottengono un grande successo, riescono ad arrivare a tutto il pubblico e farlo nel modo giusto. La loro principale caratteristica inizialmente è quella di non avere una sede fissa, né una sala prove, né un magazzino: recitano dove possono farlo, portando ogni volta con sé tutto ciò di cui necessitano per la loro rappresentazione. Il loro palcoscenico è un circolo, una piazza, un capannone, ed è forte la loro collaborazione con le radio libere, dove promuovono le loro iniziative e recitano testi teatrali. Si chiamano Elfi perché «sono leggeri e creativi, (ma anche un po' cattivelli), hanno tutti vent'anni, provengono da esperienze differenti, ma credono nel ruolo sociale e politico del teatro»³⁵. A Milano si esibiscono al Teatro Uomo, al Teatro Verdi, al Leoncavallo, al Centro Sociale Isola, al Teatro Officina. Il primo spettacolo proposto, nel marzo 1973, con la regia di Gabriele Salvatores, è *“Zumbì. Ballata di vita e di morte della gente di Palmares”*, di Augusto Boal e Gianfranco Guarnieri: fra gli attori coinvolti Ferdinando Bruni, Cristina Crippa, Luca Toracca, e qualche mese dopo anche Elio De Capitani, Ida Marinelli e Corinna Agustoni. Nel 1975 questi artisti diventano poi imprenditori di sé stessi: nasce la Cooperativa di lavoro a responsabilità limitata Teatro dell'Elfo, il cui obiettivo è «la produzione, l'allestimento e la rappresentazione in forma associata di spettacoli teatrali, radiotelevisivi, cinematografici e musicali»³⁶. Il successo ottenuto dalle loro rappresentazioni continua ad essere molto: piace il loro linguaggio, diretto, che colpisce il pubblico, nonostante le risorse non siano molte e consentano un'unica produzione annuale. Nel 1979 arriva la prima sede stabile, concessa dal Comune di Milano: il teatro di via Ciro Menotti. Nel 1981 viene messo in scena, sotto la regia di Salvatores, *Sogno di una notte di mezza estate*: il successo del teatro cresce, le produzioni annuali aumentano, e Bruni e De Capitani iniziano a seguire le loro prime regie, anche a quattro mani. Il teatro degli Elfi è differente, e il pubblico lo apprezza. Nel 1986 inizia la collaborazione con il Teatro di Porta Romana, con l'organizzazione di festival internazionali come *“Milano Oltre”*, e nel 1992 le due realtà si uniscono dando vita a *“Teatridithalia”*, la cui attività si concentra sulla drammaturgia contemporanea, e sul «desiderio di identificazione e

35 Alberto Bentoglio, Alessia Rondelli, Silvia Tisano, *Il teatro dell'elfo (1973-2013), Quarant'anni di teatro d'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2013

36 *ibidem*

creazione di un nuovo pubblico»³⁷. Fiorenzo Grassi, fondatore del Teatro Uomo e del Teatro Portaromana, si unisce in questo momento ai soci fondatori del Teatro dell'Elfo, e assume il ruolo di direttore organizzativo ed è a lui affidata la scelta della programmazione degli spettacoli da inserire nel cartellone del teatro; a Bruni e De Capitani, invece, spetta il ruolo di direttori artistici: la struttura si avvia ad una gestione sempre più imprenditoriale, con la gestione di due sale, e la produzione, distribuzione di attività e festival di ospitalità internazionale e nazionale. Dopo 10 anni di collaborazione e tanti successi, gli Elfi devono lasciare la sala di Porta Romana, e la stagione successiva si divide tra il Teatro dell'Elfo e il Teatro Leonardo Da Vinci, in attesa di un nuovo spazio teatrale più ampio: il teatro Puccini in Corso Buenos Aires, concesso nel 2000 per vent'anni dal comune di Milano. Il comune di Milano si impegna a sostenere interamente i costi di ristrutturazione, avvalendosi anche di un contributo erogato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, tramite "Teatridithalia"; mentre "Theatridithalia" si fa carico dei costi dell'intera progettazione. Il restauro è inoltre finanziato dalla generosa collaborazione di alcuni privati, prima fra tutti Fondazione Cariplo.

Il cantiere si apre nel 2004 e si conclude nel 2010; il teatro diventa uno splendido multisala, con tre sale:

- sala *Fassbinder*, situata al piano terra, con una capacità di circa 300 posti: «una sala polivalente di 14x22x7 m, con capienza da 210 posti. Dotata di 2 gradinate orientabili che si possono chiudere telesopicamente, scena integrata, pavimento in legno di abete e graticcia a 5,15 m da terra che copre la sua intera ampiezza. Dispone di 5 camerini per un totale di 18 posti»³⁸.

- sala *Shakespeare*, teatro a gradinate con una capacità di circa 500 posti: «ricavata dal corpo principale dell'immobile, è dotata di platea a gradinata e di un ampio palcoscenico con torre scenica. Dimensioni palco: larghezza boccascena 12,40 m, larghezza massima 16,30 m,

37 Alberto Bentoglio, Alessia Rondelli, Silvia Tisano, *Il teatro dell'elfo (1973-2013), Quarant'anni di teatro d'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2013

38 <<https://www.elfo.org/luoghi/teatri/elfopuccini/spazi.html>>

profondità 15 m, altezza boccascena 6,36 m, altezza graticcia 14,96 m. Dispone di 12 camerini per un totale di 24 posti»³⁹.

- sala *Pina Bausch*, con una capacità di circa 100 posti. «È una sala con capienza massima di 94 posti, realizzata negli spazi dell'ex cinema Fiammetta. Dotata di 2 gradinate orientabili che si possono chiudere telesopicamente, pavimento in legno di abete, ring 10x10 m motorizzato ad altezza variabile e 12 camerini disponibili in condivisione con la sala *Shakespeare*»⁴⁰.

Il 2010 è un grande anno per gli Elfi: il nuovo spazio è moderno, tecnologicamente avanzato, dotato di camerini autonomi, sartoria, sale di registrazioni, spazi espositivi e caffetteria, guardaroba, uffici e locali di consultazione, e tutti i servizi necessari. Il 6 marzo viene messo in scena integralmente lo spettacolo *Angels in America*, che riunifica in una maratona di sette ore le due parti: *Si avvicina il millennio* e *Perestroika*. A questo punto è chiaro che la vecchia forma di cooperativa non è più sufficiente per garantire l'amministrazione del teatro: nel 2011 gli Elfi acquisiscono la qualifica di impresa sociale, che «esercita un'attività economica al fine della produzione o dello scambio di beni o servizi di utilità sociale, diretta a realizzare finalità di interesse generale senza scopo di lucro e deve quindi destinare gli utili allo svolgimento dell'attività statutaria o a incremento del patrimonio»⁴¹. Il teatro dell'Elfo è la prima istituzione a scegliere la qualifica di impresa sociale nel campo del teatro e rappresenta ora per la scena milanese uno dei principali e più importanti luoghi di spettacolo.

39 <<https://www.elfo.org/luoghi/teatri/elfopuccini/spazi.html>>

40 *ibidem*

41 Alberto Bentoglio, Alessia Rondelli, Silvia Tisano, *Il teatro dell'elfo (1973-2013), Quarant'anni di teatro d'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2013

3. La pianificazione del progetto

Dopo le fasi di ideazione e attivazione, prende il via la pianificazione del progetto. Una volta raccolte tutte le informazioni sullo spettacolo, si possono iniziare a delineare concretamente le prime decisioni relative all'organizzazione della rappresentazione: innanzitutto, è importante definire le attività, i tempi e le responsabilità.

Questa fase include:

- la scelta del luogo, del periodo, del contesto e delle persone da coinvolgere nel progetto;
- il calendario delle attività;
- l'individuazione delle risorse umane, finanziarie e materiali indispensabili per lo spettacolo;
- il piano economico-finanziario, che comprende la realizzazione del *budget*;
- la gestione delle diverse operazioni di controllo.

Grazie ad un'accurata pianificazione, sarà più facile prendere le decisioni utili, e gestire nel migliore dei modi l'*iter* che porta alla realizzazione dello spettacolo, compresi gli eventuali imprevisti e le soluzioni per risolverli.

3.1 Il piano operativo: il calendario delle attività

Il calendario delle attività, o di produzione, riguarda la pianificazione delle diverse attività utili alla messa in scena dello spettacolo, dall'allestimento del palcoscenico alle prove e alle recite. Essendo tante le figure professionali coinvolte, è importante che vengano rispettate al meglio le tempistiche prestabilite, così da rendere più fluido il lavoro fino alla data del debutto, e poter coordinare le risorse umane coinvolte.

Il calendario indica chiaramente il giorno e l'ora, il luogo, il tipo di attività e le persone impegnate nella mansione. Le attività andranno svolte necessariamente nell'ordine in cui sono state programmate, calcolando i tempi necessari, stabilendo data minima e massima in cui un'azione possa iniziare e terminare, considerando i tempi tecnici per le forniture, i giorni effettivi di lavoro che si hanno a disposizione, le capacità dei collaboratori e componenti dei diversi *team*, e stabilire quali siano le attività determinanti: grazie a questi elementi sarà possibile costruire una previsione temporale il più possibile realistica. È sempre fondamentale stabilire soluzioni alternative o di emergenza, così da avere un margine per poter arginare i problemi che potranno nascere.

data	sala	impegno	dalle	alle	tecnici	note
sab 23 dicembre 2017	FASSBINDER	PREMONTAGGIO PEDANE E SCENA	09:00	18:00	Centola, Serra	6 facchini
mer 27 dicembre 2017	FASSBINDER	MONTAGGIO	9:00	18:00	frigerio, centola, marzoli, serra, mazzei	prove memoria da h 16.00
	FASSBINDER	PROVE su palco	18:00	23:00	frigerio, centola, marzoli, serra, mazzei	
gio 28 dicembre 2017	FASSBINDER	PROVE	15:00	22:00	frigerio, centola, marzoli, serra, mazzei	
ven 29 dicembre 2017	FASSBINDER	PROVE	15:00	22:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
sab 30 dicembre 2017	FASSBINDER	PROVE	15:00	22:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
dom 31 dicembre 2017	FASSBINDER	PROVE	da definire		frigerio, marzoli, serra, mazzei	
lun 01 gennaio 2018	FASSBINDER	riposo				
mar 02 gennaio 2018	FASSBINDER	PROVE	15:00	22:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
mer 03 gennaio 2018	FASSBINDER	PROVE	15:00	22:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
gio 04 gennaio 2018	FASSBINDER	PROVE	15:00	22:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
ven 05 gennaio 2018	FASSBINDER	PROVE	15:00	22:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
sab 06 gennaio 2018	FASSBINDER	allestimento tecnico x trailer	9:00	13:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
		riprese per trailer	14:00	18:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
		prove	18:00	22:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
dom 07 gennaio 2018	FASSBINDER	PROVE + generale	15:00	23:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	
lun 08 gennaio 2018	FASSBINDER	DEBUTTO	21:00	23:00	frigerio, marzoli, serra, mazzei	

❖ Calendario prove spettacolo L'Acrobata

Nel calendario delle ultime prove dello spettacolo *L'Acrobata*, ad esempio, sono indicati chiaramente i giorni (il periodo da sabato 23 dicembre fino a lunedì 8 gennaio, data del debutto), il tipo di mansione da svolgere e le persone coinvolte. Il primo giorno sono coinvolti solo il capomacchinista e il macchinista, più alcuni facchini indicati in note, i quali si occuperanno del pre-montaggio e del primo allestimento della scena, già nella sala *Fassbinder*, dove poi avranno luogo le recite. La mattina del secondo giorno di prove, invece, sono anche chiamati ad intervenire, come indicato nella sezione "tecnici" della tabella, il macchinista, l'ingegnere del suono, il *light-designer*, che predisporranno il montaggio della scena e degli strumenti di cui necessitano, e la sarta, che inizierà a predisporre i costumi di scena insieme agli attori. Essendo necessaria per lo spettacolo una scenografia molto essenziale, il tempo richiesto per il montaggio e l'allestimento della scena è molto ridotto: in altre rappresentazioni di diverso tipo i tempi di allestimento possono essere ben maggiori, soprattutto nel caso di una *tournée*.

Dal pomeriggio di mercoledì 27 sono invece chiamati ad intervenire gli attori, che tutti i pomeriggi fino a sabato 6 gennaio sono coinvolti nelle prove sul palcoscenico: il 7 gennaio, giorno antecedente al debutto, è prevista la prova generale. Nel calendario sono previste inoltre, per il giorno 6 gennaio, le riprese per il trailer dello spettacolo, da divulgare presso i circuiti cinematografici di Milano per fare conoscere la rappresentazione al pubblico. Durante le prove, infine, sono stati quotidianamente presenti il macchinista, la sarta, e i tecnici luci e audio.

Nel calendario è sottintesa la presenza di regista e aiuto-regista, i quali dovranno essere presenti in tutte le prove, e del regista-video, sempre presente per coordinare al meglio con il regista lo spettacolo.

3.2 Il piano economico-finanziario

Elemento fondamentale e necessaria della fase della programmazione è la creazione di un *budget*.

Il *budget* è «un documento contabile – amministrativo che, rispetto ad un certo periodo di tempo, traduce in termini quantitativo monetari un piano futuro d'azione del *management*»⁴².

È imprescindibile, al fine di realizzare uno spettacolo teatrale, affidarsi agli strumenti dell'economia aziendale per calcolare le spese che sarà necessario sostenere, e verificare se sia possibile sostenerle grazie alla disponibilità di denaro della struttura che organizza la messa in scena: deve esserci un rapporto favorevole tra le spese e i ricavi.

Il *team* organizzativo, insieme al regista e a chi si occupa della produzione, dovrà tenere quindi conto della disponibilità economica della compagnia.

Il *budget* è quindi lo strumento che definisce i costi ed i ricavi connessi all'evento, consentendo di prevedere con buona precisione le risorse economiche che occorrono per realizzare un progetto artistico e comprendere se questo sia in grado di autofinanziarsi o debba essere finanziato da enti esterni.

Il *budget* deve inoltre attenersi ai seguenti principi, al fine di essere il più preciso possibile:

- Principio della chiarezza:

il *budget* deve risultare il più possibile comprensibile, non solo per gli addetti ai lavori, ma anche per tutti gli interlocutori esterni.

- Principio della oculatezza:

i costi devono essere calcolati con molta cautela, basandosi il più possibile su fatti e dati realistici e certi, e su informazioni precise per quanto riguarda i diversi servizi e prodotti

⁴² Robert N. Anthony, David Hawkins, Diego M. Macri, Kenneth A. Merchant, *Sistemi di controllo*, McGraw-Hill, 2001

segnalati. Ovviamente il *budget* è utile anche per aiutare a comprendere di quali servizi e prodotti la compagnia potrà avvalersi.

- Principio della prudenza:

essendo i costi spesso legati a variabili incerte, un *budget* deve sempre avere stime e calcoli approssimativi e prudenti, così da far fronte ad eventuali imprevisti che possano avvenire in corso d'opera.

- Principio dell'operatività:

un buon *budget* deve possedere la giusta flessibilità, e permettere in fase di progetto eventuali modifiche o aggiustamenti dei calcoli.

- Principio del collegamento finanziario:

un *budget* deve sempre prescindere dalla relazione con il piano di tesoreria e viceversa, poiché entrambi possono determinare informazioni necessarie l'un per l'altro.

- Principio della responsabilità:

chi si assume il ruolo di gestore dei diversi settori di spesa, è responsabile diretto del rispetto delle previsioni che vengono fatte delle spese stesse.

All'interno di un *budget* possiamo distinguere:

- Costi-ricavi indiretti, che non sono riferibili al singolo progetto, in questo caso al singolo spettacolo teatrale, ma sono i costi derivati indipendentemente dal funzionamento della struttura organizzatrice dell'evento stesso (costi amministrativi, costi legati ad affitti e utenze, ecc.).

- Costi-ricavi diretti, che sono riferibili unicamente al singolo spettacolo, e che sussistono solo se avviene la sua realizzazione.

A loro volta questi possono essere:

- Fissi, cioè costi il cui ammontare è indipendente dal volume di attività legate allo spettacolo.
- Variabili, costi che aumentano o diminuiscono in base alla variazione delle attività collaterali allo spettacolo (tourn ee, montaggi-smontaggi, ecc.)

Nella redazione del *budget*, quindi,   essenziale avere ben chiare le informazioni riguardo alle spese per l'allestimento, gli strumenti e le attrezzature di scena e i costumi, per le tempistiche relative al montaggio della scena, alle prove e alle recite;   fondamentale sapere i compensi di tutti i collaboratori professionali, del *team* artistico, *tecnico* ed organizzativo. Soprattutto per quanto riguarda il *team* organizzativo,   importante considerare i costi fissi di gestione, cio  quei costi che sono presenti indipendentemente dall'attivit  che si sta svolgendo.

Prospetto (anno solare 2018) relativo allo spettacolo *L'Acrobata*

	costi	entrate	deficit/utile	budget assegnato	scostamento	note
costi da 2017						
costi allestimento/ contributi prod	6.336					
paghe prove con tiket	50.903					
paghe per video spettacolo	700					
COSTO AL DEBUTTO	57.938	-	-57.938	60.000	2.062	
AMMORTAMENTO in entrata e in uscita		26.652	26.652	-26.652	0	ammortamento per 50 recite. Rinvio per 23
recite paghe sede	21.343					
recite costi vivi sede	53					
recite siae /incassi	6.015	43.724				2 attori 2 tecnici Aggiunto macchinista replica
RECITE SEDE	27.410	43.724	16.314	-13.000	3.314	recite costo a rec 27,00 incasso imp. medio 1.015 deficit/utile a rec 1.619 604
MATERIALI TECNICI	2.392		-2.392		-2.392	
piano promozione	5.956					
sia costi al debutto che recite sede e tour						
PUBBLICITA' e materiali	5.956	-	-5.956	6.000	44	
TOTALE L'Acrobata	93.697	70.376	-23.321	26.348	3.027	oneri 9.433

❖ Prospetto relativo all'anno solare 2018 (spettacolo *L'Acrobata*)

Il prospetto rappresenta costi ed entrate relative all'anno solare 2018, che include anche spese sostenute nel 2017, ad esempio i costi di allestimento e alcuni costi di produzione al debutto.

È importante sottolineare che i costi siano suddivisi in "costi al debutto", ossia tutti i costi di produzione necessari alla preparazione dello spettacolo, e "costi recite", ossia i costi relativi alle varie recite successive al debutto.

A. Costi al debutto:

I costi al debutto sono di € 57.938, di cui € 6.336 sono dovuti ai costi per l'allestimento dello spettacolo e ai contributi per la produzione, € 700 sono stati impiegati (per le paghe) per il video dello spettacolo, ai fini della diffusione dello stesso, e la cifra maggiore, € 50.903, è invece stata impiegata per le paghe dei professionisti coinvolti nelle prove dello spettacolo. Si evince quindi che i costi più alti sono rappresentati dalle paghe degli artisti e tecnici coinvolti nella produzione, mentre si è cercato il più possibile di risparmiare per quanto riguarda l'allestimento della scenografia e dei costumi, ricavati per la maggioranza da giacenze recuperate nel vasto archivio del teatro.

Gli attori sono generalmente assunti con un contratto professionale di prestazione d'opera, in quanto considerati liberi professionisti, mentre il *team* tecnico fa spesso parte del personale dipendente, per il quale è colui che organizza la produzione, in questo caso il Teatro dell'Elfo, a occuparsi della parte previdenziale: sarà la produzione stessa a versare i contributi per malattia, per la maternità e per il Fondo Pensionistico per i professionisti coinvolti. Ogni attore percepisce un salario che include il numero di giorni di prove previste e l'aggiunta della diaria, ossia un rimborso per tutte le eventuali spese sostenute nei giorni previsti di prove, e il numero di recite previste da cartellone.

Da *budget* per i costi al debutto si era preventivata una spesa di € 60.000, che a fronte della spesa finale di € 57.938, ha prodotto uno scostamento positivo di € 2.062.

B. Costo recite

Il costo delle recite, invece, è comprensivo del costo delle paghe degli artisti e tecnici coinvolti durante tutte le recite previste dal cartellone del teatro, € 21.343, a cui vanno sommati i costi vivi della sede, € 53, e i costi relativi alla SIAE, di € 6.015 (€ 27.410 totali).

È fondamentale inoltre tener conto delle entrate dovute agli incassi per le diverse recite, che per la produzione dell'*Acrobata* sono stati € 43.724. Gli incassi hanno quindi superato i costi sostenuti per le recite di € 16.314. Anche per quanto riguarda i costi per le recite, il costo più alto è da attribuire alle paghe dei professionisti coinvolti. Da *budget* si era previsto un costo di circa € 13.000, che a fronte dei € 16.314 ricavati ha prodotto uno scostamento positivo di € 3.314.

I costi vivi di materiali tecnici sono risultati per l'intero spettacolo di 2.392 €. Si è inoltre investito per il piano promozionale dello spettacolo € 5.956, in linea con il *budget* assegnato di € 6.000.

Per quanto riguarda l'ammortamento delle spese di produzione, la compagnia ha deciso che lo spettacolo, visto anche il successo ottenuto, resterà in repertorio e si prevede avrà una vita recitativa pari ad almeno 50 recite in 3 anni, di cui 27 già effettuate nei primi mesi del 2018. Per questo motivo nel 2018 si è calcolato come costo di ammortamento solo l'equivalente del valore attribuibile alle 27 recite già effettuate, e la rimanente parte di costi è rinviato agli esercizi successivi, 2019 e 2020. Il costo di produzione di 57.938 € viene quindi diviso per il numero complessivo delle recite previste, 50, e nell'anno 2018 si considera a *budget* il valore di 26.652 €, corrispondente al rinvio per 23 recite che saranno effettuate negli anni successivi. $(57.938: 50 = 1.158,76. / 1.158,76 \times 23 = 26.651,481)$.

Il costo unitario a recita, considerato il costo totale recite di € 27.410 diviso per il numero di recite effettuate, 27, è di circa € 1.015. L'incasso medio, invece, a recita è di circa € 1.619, ottenuto dal totale incassi di € 43.724 diviso per il numero totale delle recite effettuate nel 2018. Si ottiene quindi uno scostamento medio di € 604 a recita.

I costi complessivi dati dalla somma dei costi sostenuti per la produzione e le recite sono risultati 93.697 €, mentre le entrate 70.376 €.

Alla fine sull'esercizio 2018 rimangono quindi a costo, per produzione, attività recitativa e promozione, complessivamente di € 23.321.

Possiamo quindi concludere sottolineando come i costi più alti siano relativi ai costi delle paghe della componente umana presente nella produzione, e come grazie agli incassi migliori del previsto, e alla decisione di mantenere in repertorio per i prossimi due anni lo spettacolo, si sia ottenuto un risultato nel complesso leggermente migliore di quanto preventivato.

3.3 Stakeholder e contributi

Il principale *stakeholder* del Teatro è il pubblico, che rappresenta il vero punto di forza del mondo teatrale, e la cui crescita costituisce il traguardo più importante del lavoro dei professionisti, fuori e dentro dal palcoscenico.

Al pubblico poi si affiancano le Istituzioni:

- Gli enti locali, come il Comune di Milano, con cui viene stipulata una convenzione triennale che colloca il Teatro tra quelli convenzionati, e la Regione Lombardia;
- Il MIBACT, ossia Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, che finanzia il progetto riconoscendo il “rilevante interesse culturale” di cui il Teatro è portatore e la sua funzione pubblica.

Essendo l'Elfo una cooperativa fondata da artisti, tra gli *stakeholder* sono da annoverare i lavoratori e i soci, che contribuiscono a portare avanti le attività del Teatro. Importante inoltre l'apporto dei *partner*, come l'Associazione MilanOltre, l'Associazione Sentieri selvaggi e La fabbrica di Olinda.

È da precisare, oltre a ciò, che tra gli *stakeholder* sono da ricordare anche gli artisti e le compagnie ospiti che portano in Teatro le loro produzioni.

Nel 2017, il Teatro ha inoltre deciso di aumentare le coproduzioni, preferendo questa attività a quella più semplice di ospitalità e scambio con gli altri teatri.

Il MIBACT è l'istituzione del governo che si dedica alla tutela della cultura, dello spettacolo, e alla conservazione del patrimonio artistico e culturale, del turismo e del paesaggio. È questa istituzione a gestire, attraverso un Decreto Ministeriale emanato annualmente, il FUS, Fondo Unico per lo Spettacolo.

Il FUS è stato istituito con l'articolo 1 della legge 30 aprile 1985, n. 163, e promulgato dal Presidente della Repubblica Sandro Pertini, per fornire «sostegno finanziario ad enti, istituzioni, associazioni, organismi e imprese operanti nei settori delle attività

cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante, nonché per la promozione ed il sostegno di manifestazioni ed iniziative di carattere e rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero»⁴³.

Il FUS è «ripartito annualmente tra i diversi settori, [...] in ragione di quote non inferiori al 45 per cento per le attività musicali e di danza, al 25 per cento per quelle cinematografiche, al 15 per cento per quelle del teatro di prosa ed all'1 per cento per quelle circensi e dello spettacolo viaggiante»⁴⁴.

I contributi vengono, quindi, concessi per progetti triennali, presentati dai soggetti coinvolti, su programmi di tipo annuale.

I criteri e le modalità di assegnazione dei contributi FUS sono disciplinati, a partire dall'esercizio 2018, dal Decreto Ministeriale n. 332 del 27 luglio 2017.

La normativa descrive i requisiti minimi dei soggetti richiedenti, la tempistica e la modalità di invio delle domande, e il sistema di valutazione delle stesse.

Innanzitutto, è fondamentale, per accedere ai contributi, provare un regolare svolgimento dell'attività artistica. La domanda deve essere presentata solo utilizzando la modulistica *online* e presentata entro i termini definiti dal Decreto.

I soggetti beneficiari, inoltre, sono tenuti a presentare annualmente una relazione consuntiva, secondo quanto indicato sempre nel D.M. 27 luglio 2017, per illustrare le attività svolte durante il periodo in cui si sono ricevuti i contributi.

Lo stesso Decreto Ministeriale del 27 luglio 2017 sancisce la ripartizione del FUS, individuando «l'entità delle risorse da allocare nei s sottoinsiemi [...], tenendo conto del numero delle domande, dei *deficit* e dei costi dei programmi annualmente presentati, nonché dei contributi concessi nel corso delle annualità precedenti»⁴⁵.

43 D. M., 30 aprile 1985, n. 163, art. 1, in materia di: *Finanziamenti e contributi allo spettacolo*

44 D. M., 30 aprile 1985, n. 163, art. 2, in materia di: *Finanziamenti e contributi allo spettacolo*

45 D. M. 27 luglio 2017, art. 4, in materia di: *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo*

In base quindi ai punteggi ottenuti grazie alle tabelle Ministeriali, sono annualmente assegnati i contributi ai soggetti interessati.

Il MIBACT, nel triennio 2018-2020, ha assegnato al Teatro dell'Elfo 31 punti, il massimo della valutazione del triennio, di Qualità Artistica, e nel 2015 lo ha riconosciuto come Teatro di Rilevante Interesse Culturale.

Per quanto riguarda i contributi che il Teatro riceve, sono da fare alcune considerazioni sui ricavi complessivi dell'attività del Teatro.

I ricavi sono suddivisi in:

- Risorse proprie, composte dai ricavi da biglietteria, ricavi da eventuali *tourn ee* e coproduzioni, ricavi da altri eventi legati all'Elfo, rimborsi per diversi servizi e altri tipi di ricavi;

- Contributi pubblici, ossia derivati da:
 - Ministero del Turismo e dello Spettacolo;
 - contributi della Regione Lombardia;
 - contributi del Comune di Milano;
 - altri contributi.

Il 26 luglio 2018 il Decreto Direttoriale n. 1197, ha approvato i progetti artistici presentati dai soggetti citati nel Decreto per il triennio 2018-2020, e ha stabilito la quota di contributi per l'anno 2018, tenuto conto dei punteggi assegnati agli Enti e alle loro attivit .

3.4 Operazioni di controllo

Fase ultima della pianificazione è l'adozione di diversi strumenti utili per il controllo delle attività di realizzazione del progetto, affinché questo possa svolgersi il più possibile in una forma vicina a come era stato pianificato, e cercando di valutare i rischi e i problemi che si potrebbero incontrare. È quindi utile impiegare tecniche che sono ricorrenti nel *project management* per tenere sotto controllo progetti e attività:

1. L'identificazione dei punti di controllo, essenziale per evitare durante l'esecuzione del progetto il verificarsi di problemi che possano ostacolare la produzione dello spettacolo: è quindi utile identificare che cosa potrebbe svilupparsi in modo diverso da quanto preventivato, indicare il momento o la data in cui attuare la verifica, tenendo conto delle scadenze e del calendario di produzione, e prevedere la possibile soluzione adatta per risolvere nel migliore dei modi il problema.
2. La misurazione degli scostamenti dei tempi, utile per indicare i tempi effettivi sostenuti per la realizzazione delle diverse attività e i possibili scostamenti rispetto al tempo atteso, che in alcuni casi possono verificarsi a causa delle numerose e differenti componenti coinvolte: per evitare che questo crei problemi alla realizzazione, è quindi sempre importante tener sotto controllo le tempistiche e le possibili variazioni.
3. Le pietre miliari, che indicano degli step determinanti o delle azioni fondamentali da considerare come punti di riferimento nella valutazione del corso del progetto rispetto al risultato finale che si desidera ottenere. Una pietra miliare potrebbe essere rappresentata da una scadenza importante o dalla conclusione di una fase operativa.
4. Un periodico *check up* del lavoro in itinere, da tenersi con frequenza fissa, che permetta di monitorare che non vengano sottovalutati aspetti rilevanti e che ogni attività sia svolta rispettando i vincoli di tempo, costo e qualità.

5. Il controllo del *budget*, che permette di accertare gli scostamenti (deficit/utile) tra i costi e ricavi preventivati e quelli che invece si ottengono in corso d'opera. Questo permette inoltre di reindirizzare eventualmente la disponibilità economica del soggetto che organizza lo spettacolo, di attuare delle modifiche utili a sostenere costi non previsti, affrontare al meglio il possibile aumento delle uscite o sostenere una spesa non preventivata.

È infatti fondamentale valutare, in questa fase di pianificazione, le diverse ipotesi di rischio e le difficoltà che potrebbero venirsi a creare, e progettare un piano per poter fronteggiare eventuali imprevisti:

- innanzitutto, è essenziale individuare i principali rischi che si possano incontrare in base al progetto da realizzare;
- valutarne l'impatto, la probabilità e l'entità;
- prevedere delle soluzioni alternative, che siano effettivamente e concretamente realizzabili nei tempi a disposizione.

4. L'attuazione del progetto

La fase dell'attuazione avviene quando il progetto delineato nelle fasi precedenti viene concretizzato. In questa fase i protagonisti sono gli attori e tutti i professionisti coinvolti nella rappresentazione, i quali si dovranno occupare dell'allestimento e montaggio della scena teatrale, dell'allestimento delle luci e delle prove e recite dello spettacolo. Avviene quindi la realizzazione dell'idea contenuta nel progetto iniziale, in particolare:

- l'eventuale scelta degli interpreti secondari o delle comparse opportune per l'esecuzione dello spettacolo. Per quanto riguarda *l'Acrobata*, i soli tre attori coinvolti sono stati selezionati durante la fase ideativa dello spettacolo. In produzioni che richiedono, invece, un maggior numero di artisti coinvolti, in base alle caratteristiche richieste si possono svolgere dei *casting* per trovare le figure necessarie per lo spettacolo;
- la scelta, se necessario del luogo idoneo alle prove e successivamente alle recite. Nel caso dello spettacolo in esame, essendo una produzione del teatro dell'Elfo, le prove, sia a tavolino che negli spazi idonei, sono avvenute all'interno del teatro stesso. Per quanto riguarda le produzioni esterne a un teatro o per i teatri che abbiano difficoltà a ottenere nei periodi adeguati una sala interna, è importante selezionare anche lo spazio più adatto per il tipo di manifestazione che si intenda realizzare, che soddisfi i requisiti e le caratteristiche indispensabili per la realizzazione, come ubicazione, dimensioni, servizi tecnici, pulizie, riscaldamenti, e soprattutto disponibilità nei giorni e tempi adatti. Colui che produce lo spettacolo dovrà poi per tempo provvedere ad ottenere la concessione dello spazio selezionato;
- il montaggio e la preparazione dell'allestimento scenico. *L'Acrobata* necessita di un allestimento semplice, che non varia durante lo spettacolo, se non grazie all'utilizzo di proiettori che riflettono sui pannelli adoperati come fondali le

diverse scenografie create per contestualizzare al meglio ciò che viene inscenato (per questo i tempi di montaggio delle scene è stato rapido);

- la ricerca di costumi e attrezzi di scena. Per quanto riguarda la produzione dell'*Acrobata* la maggior parte dei costumi e oggetti di scena sono stati ricavati dall'archivio del teatro, e da altre produzioni realizzate in passato;
- le prime valutazioni tecniche e l'installazione dei dispositivi audio, video e luci utili durante la rappresentazione;
- l'organizzazione e messa in pratica delle prime prove dello spettacolo, prima a tavolino e successivamente sul palcoscenico;
- la preparazione e messa in atto del debutto e delle recite della rappresentazione;
- lo sviluppo di un'efficace distribuzione del prodotto finito.

In questa fase è importante che vengano attuate le decisioni prese durante le fasi precedenti: è il primo momento in cui effettivamente ci si interfaccia con la realizzazione materiale dello spettacolo, e ci si rende conto di eventuali modifiche o correzioni da applicare.

4.1 L'importanza del *videomaker* in teatro

Un aspetto distintivo di questo spettacolo è, come accennato, l'inserimento della forte componente video, che è insieme protagonista e aiuto alla scena. La regia ha deciso di affidarsi a Paolo Turro, che ha lavorato per mesi per riuscire a rendere al meglio il suo lavoro, realizzando video inseriti nella rappresentazione e anche i trailer dello spettacolo: tre girati per la rete e uno per il circuito cinematografico.

Per quanto riguarda lo spettacolo, la scenografia scelta per la rappresentazione, di cui tratteremo più nel dettaglio nel capitolo successivo, è pensata per rendere al meglio l'utilizzo dei video: le pareti bianche su cui i proiettori riproducono i filmati coinvolgono il pubblico, facendolo sentire parte integrante della scena, restituendogli storia e intimo insieme. È inoltre interessante come, a seconda della fila in cui lo spettatore assiste allo spettacolo, ci siano attitudini e percezioni diverse nei confronti di alcune proiezioni: essendo infatti tre i pannelli su cui avvengono le proiezioni, chi sta in fondo alla sala ha più una visione d'insieme, mentre chi si trova nelle prime file deve scegliere quale parete guardare e spostare lo sguardo per avere il più possibile una visione d'insieme, creando una propria costruzione di ciò che avviene in video.

Il video ha quindi una duplice funzione: drammaturgica, ossia quella di aiutare a creare il giusto contesto nel quale si ambienta la storia e le vicende di cui è protagonista Pepo, e educativa, ossia quella di far conoscere al meglio allo spettatore più o meno giovane cosa è accaduto in quei difficili anni in Cile. Sulle pareti bianche della scenografia vengono proiettati spezzoni di documentari d'epoca, filmati e documentari di cui Turro è regista e autore, e personaggi, quasi ombre cinesi, che evocano delle presenze che non compaiono in scena.

È proprio il video da subito il protagonista all'inizio della rappresentazione: la prima immagine cui assistono gli spettatori sono le onde del mare, proiettate sui pannelli del palcoscenico, su uno dei quali è appoggiata una giovane bimba, interpretata da Cristina Crippa, che sta fuggendo dal Cile alla volta dell'Italia. Grazie anche all'audio, è reso perfettamente il rumore e la forza del mare, che trasporta la giovane protagonista, aiutandola a meditare sul cambiamento brusco che sta avvenendo nella sua vita. Le onde, ripetute in continuazione,

avvolgono la protagonista, il palcoscenico, e grazie al suono e alle immagini anche lo spettatore. È sempre in video, poi, che compare uno dei personaggi protagonisti dello spettacolo, nonno Juliusz, interpretato da Elio De Capitani: è con lui che dialoga il personaggio di Crippa, ora donna, aiutando così a renderlo realistico. È grazie a questo dialogo, all'interazione tra i due personaggi, che lo spettatore è portato a dare credibilità al "fantasma" nonno Juliusz. Per rendere al meglio la sua rappresentazione è stata utilizzata la tecnica del *green screen*, che utilizza un telo verde e il soggetto posto di fronte alla videocamera; le registrazioni sono avvenute in una delle sale del teatro adibitamene preparata. Il nonno si manifesta anche, grazie alla magia del teatro che rende tutto possibile agli occhi dello spettatore, con l'utilizzo di ausili audio: quando il personaggio scompare, infatti, sul fondo del teatro dalle casse si sente la sua voce: è stato significativo osservare come in diverse repliche le teste dei telespettatori si girassero per cercare di scorgerlo. E per un cambio di scena, è sempre usato il video per riprodurre alcuni filmati di acrobate, insieme alle indicazioni di titolo e autore dello spettacolo, che si chiude poi sulla prima immagine del personaggio di Crippa seduto davanti al pc intento a scrivere la prima *mail* al nipote. Il video proietta inoltre, durante lo spettacolo, sotto la voce narrante di Crippa, alcune immagini di repertorio della storia cilena.

Un documentario proiettato sul pannello centrale fa poi riferimento ad alcune difficili scene al film argentino *La Hora de los Hornos* di Fernando Solanans, che madre e figlio vedono insieme al cinema, fondamentale per la formazione di Pepo, in quanto è ora che inizia a maturare il suo spirito rivoluzionario; è una cruda fotografia della situazione sudamericana: scene di povertà, militari e parate, animali sventrati, neocolonialismo, forte consumismo, immagini di Che Guevara. Il video è utilizzato anche per spiegare alcuni avvenimenti storici e politici di quegli anni: a metà spettacolo, come intermezzo, è incluso un documentario di sette minuti e mezzo, "*The red sandwich*", riprodotto su tre schermi, di cui Turro è autore e regista; il documentario è formato da tre diversi filmati, di sette minuti e mezzo l'uno, creati separatamente ma montati poi insieme per dare una visione d'insieme allo spettatore.

Il documentario, sulle note e parole di Victor Jara, poeta e musicista di quella generazione, racconta dettagliatamente il governo Allende, di cui vengono riportate le parole usate durante l'ultimo discorso al suo popolo, poco prima di morire, e la situazione politica che porta al golpe, con il tradimento di Pinochet, e la caduta del governo. Il documentario è posto esattamente al centro dello spettacolo, e segna un forte stacco tra il *pre* e il *post* Allende.

Un altro documentario, poi, racconta la situazione dei combattenti addestrati per fare il colpo di stato contro Pinochet, a cui Pepo sarà messo a capo. Dopo l'attentato è proiettato il video del telegiornale che riporta la terribile notizia: il Mostro è vivo, Pepo e i suoi compagni hanno fallito. Ed è sempre il video a rendere la neve in Svezia che cade su madre e figlio, rendendo ancora più freddo e triste il loro addio.

Il video ha quindi una posizione di rilievo nello spettacolo, in diverse e varie forme. Per montare i documentari sono stati utilizzati immagini e video da repertorio, molti dei quali prelati da archivi cileni; altre immagini private, proiettate nelle scene più intime della rappresentazione, sono state invece fornite da Laura Forti.

Il momento della prova è stato fondamentale anche per il montaggio dei video: Paolo Turro, il *videomaker*, ha partecipato a tutte le prove, e ha avuto così occasione di rielaborare il materiale, grazie anche a una continua interazione quotidiana con gli attori e il regista; questo ha anche permesso, ad esempio, che dalle diverse angolazioni della sala, a nessuno spettatore fosse preclusa un'immagine o coperta una scritta proiettata. Penso che uno dei tratti distintivi dei video di questo spettacolo, perfettamente inseriti all'interno della rappresentazione, sia stato proprio il fatto che non siano stati commissionati "da lontano", ma che il regista video fosse costantemente presente.

La particolarità di questo spettacolo, inoltre, è che il video non è solo uno strumento "estetico", ma è come parte integrante della regia. Per una migliore resa del video, è stato utilizzato un impianto *surround*, capace di dare un'ottima resa alle voci e alle musiche riprodotte ed enfatizzare la magia del teatro. Per le proiezioni si sono adoperati quattro proiettori, posti ai lati della sala.

Il rapporto tra cinema e teatro non è mai semplice, ma in questa rappresentazione ha permesso di rendere al meglio ciò che lo spettacolo doveva comunicare. Oggi è difficile pensare a un teatro senza musica e luci, capaci di enfatizzare anche le emozioni stesse provate dai protagonisti o di ravvivare il contesto in cui lo spettacolo avviene. E nell'incontro tra musica e luci sul palcoscenico, il video può svolgere un prezioso ruolo di collante, avvicinando due arti che una volta erano agli antipodi, mentre grazie al video divengono essenziali l'una per l'altra.

Utilizzare il video a teatro può essere rischioso, soprattutto perché vengono utilizzati linguaggi differenti e il rapporto che si crea con il pubblico è diverso: in questo caso, è fondamentale evitare che il video prevarichi sull'attore. Un video deve essere un valido compagno in scena, aiutare e sostenere gli attori e metterli in relazione con il pubblico e le persone coinvolte nella realizzazione dello spettacolo, ponendosi al servizio degli attori stessi: nell'Acrobata, non sono gli artisti a essere guidati dai video - altrimenti ci sarebbe il rischio di limitarne fortemente le libertà - ma è il video che si adegua alla parte recitata. Le diverse proiezioni rappresentano punti cruciali, di snodo, per lo spettatore, e anche dei segnali per gli attori: un cambio di tensione scenica, un ingresso o un'uscita dal palcoscenico o il cambio di una scena. È stato interessante apprezzare la collaborazione tra il regista e il regista video, appartenenti a due mondi diversi in cerca di un punto di contatto o di equilibrio.

4.2 L'allestimento teatrale

Elio De Capitani si è occupato personalmente delle scenografie, ipotizzando delle pareti che finissero quasi in sala, facendo sentire il pubblico avvolto dalle immagini.

L'allestimento è semplice ed essenziale: tre pannelli bianchi, disposti a semicerchio sul palcoscenico, rialzato, uno sul fondo e due ai lati, in obliquo. Sul palco, grazie alle pareti così disposte, vengono a crearsi quattro ingressi in scena: una porta centrale, posta nella parete in fondo, una porta sulla parete di destra, un ingresso laterale a sinistra e uno a destra, tra le pareti oblique e quella centrale.

I pannelli, come altri attrezzi di scena, sono stati riutilizzati da precedenti produzioni del Teatro; riadattare un pezzo di scenografia significa ottenere un notevole risparmio sulle spese di produzione dello spettacolo, ma può presentare anche delle complicazioni: per quanto riguarda i pannelli, ad esempio, le porte già presenti sulle pareti hanno rappresentato un problema per l'adattamento dei video alle pareti stesse. Questi fondali sono stati semplicemente ridipinti di bianco, colore imprescindibile per rendere nitide e chiare le proiezioni. Così facendo, l'apparente staticità dell'allestimento muta, diventando la scenografia dello spettacolo: come quando si trasforma ora in mare, poi in neve, poi nello sfondo del personaggio di nonno Juliusz.

Oltre ai pannelli, l'allestimento è completato da due armadietti, utili sia per appoggiare gli oggetti di scena, sia come passaggio per uscire dal palcoscenico.

Nella scena iniziale, una sorta di prologo, troviamo solo il personaggio di Cristina Crippa, ora bambina, appoggiata sopra la parete di destra: sta affrontando un lungo viaggio in mare, che la porta verso il Cile dall'Italia. Il palcoscenico è buio, e il volto di Crippa è illuminato anche grazie alle proiezioni delle onde, poste sotto di lei. È sempre lei nella scena successiva, ormai divenuta donna, a dialogare sola in centro palco con nonno Juliusz prima e con il pubblico poi, per raccontare la storia della sua famiglia. Alle sue spalle, durante il racconto, appaiono le prime pagine dei giornali italiani che menzionano le leggi razziali e le conseguenze che portano nel Paese.

L'arrivo poi a Valparaíso, il racconto del terremoto, le immagini proiettate sui pannelli di quella terribile catastrofe. Durante il suo racconto, quando Cristina Crippa parla dei preziosi bauli che la mamma trasporta durante il lungo viaggio per arrivare in Cile, si apre la porta posta sulla parete centrale e si vedono mobili con piatti e servizi in porcellana in frantumi, simboli di quella vita precedente di cui ormai non rimangono altro che cocci.

La scena poi diventa buia, alcuni filmati di acrobate vengono proiettate sulle pareti, e al termine troviamo oltre la porta centrale la ricostruzione dello studio della nonna: è seduta su una poltrona davanti ad una scrivania e a un pc, intenta a scrivere al nipote. È questo il momento in cui il giovane nipote entra in scena: dalla graticcia del teatro, si sente il rumore di una persona che corre e canta, fischiettando; dall'alto viene poi calata nel corridoio accanto alla platea una scaletta e compare il personaggio interpretato da Alessandro Bruni Ocaña, vestito da pagliaccio, che inizia a dialogare con la nonna, la quale decide attraverso le *mail* di raccontargli la storia della famiglia, specialmente del padre. Mentre Cristina Crippa parla, dietro di lei vengono proiettate fotografie d'epoca della famiglia di Pepo, immagini che la donna dice di aver sul suo computer, tra cui la più importante, quella che attira più l'attenzione del nipote: l'immagine di Jose Valenzuela Levy da giovane, sdraiato sulla neve, con addosso un maglione di lana, che guarda fiero l'obiettivo prima di partire per frequentare una scuola militare in Bulgaria.

La situazione poi cambia, ancora. Il nipote esce di scena, utilizzando l'armadietto posto nella parete di destra, il palcoscenico diventa buio, e vengono proiettate immagini e video della storia cilena, che illuminano e avvolgono il personaggio di Cristina Crippa, che spiega le proiezioni: Videla, presidente del Cile eletto negli anni '50, con la sua *ley maldita* dichiara fuori legge il partito comunista, segnando un Paese sconvolto da povertà e ingiustizie, che condanna ai campi di concentramento coloro che si mostrano avversi al governo; in questo clima di instabilità, si forma e prende pian piano potere un giovane capitano: Augusto Pinochet Ugarte, di cui compare una fotografia proiettata su una parete.

La nonna riprende, dunque, il suo racconto: la vita in Cile, l'università, il suo matrimonio, la nascita di Claudia, le difficoltà legate alla malattia della figlia, la nascita di Pepo, il divorzio, e la depressione, resa perfettamente in scena grazie alla luce fredda proiettata in un angolo

della parete sinistra, dove la protagonista va a rintanarsi mentre parla di quei difficili momenti: in un allestimento così semplice, l'abile utilizzo delle luci, unito alla musica e all'audio, scandisce periodi e circostanze differenti.

Ed è la nascita di Pepo, la cui infanzia è raccontata in scena dalle costruzioni, dai disegni, da una boccia contenente un pesciolino rosso e dai suoi primi trucchi di magia, ad essere capace di riportare lentamente un po' di serenità nella vita della donna. E poi la cornice cambia, ancora: siamo in un cinema indipendente negli Stati Uniti, due poltrone sul palcoscenico, in fondo a sinistra; Pepo, che ora ha circa dieci anni, e sua mamma assistono alla difficile visione del film *"la hora de los Hornos"*.

L'ambientazione poi è di nuovo Santiago: una musica scandisce il cambio scena, il buio sul palcoscenico, e poi le luci che illuminano Cristina Crippa, seduta nel suo studio, sempre posto oltre la porta della parete centrale. La nonna scrive una terza *mail*, raccontando di quando Pepo, che entra in scena dalla porta posizionata nella parete di destra, durante una tempesta, spala la neve dai quartieri poveri della città, e per questa sua dedizione al lavoro viene apostrofato come "comunista" per la prima volta nella sua vita.

È questo il momento in cui Pepo dice addio alla sua infanzia, ricevendo una delusione anche dalla sua amata magia, che non può più aiutarlo a modificare la realtà.

La scena seguente è segnata dall'intermezzo, la proiezione del documentario *"The red sandwich"*, sulle tre pareti bianche: è un momento in cui viene tracciato il passaggio tra la situazione precedente e successiva al governo Allende, fino ad arrivare al sanguinoso golpe. Il Golpe viene reso grazie a un faro, proiettato sulla figura di Cristina Crippa, sola a centro palco, con un microfono con asta tra le mani, e una musica angosciante di sottofondo: è lei a raccontare quelle difficili ore, la violenza degli uomini di Pinochet, capace di colpire anche l'Università in cui lei si trovava, e farli sentire in pericolo anche a casa loro. Madre e figlio sono costretti a fare le valigie e fuggire alla volta della Svezia: l'unico modo per evitare di finire tra quegli uomini che giorno dopo giorno sparivano, o venivano fatti prigionieri. I due attori si muovono velocemente, sul palco, con i pochi oggetti che sono riusciti a prendere da casa; tra questi un paio di pattini da ghiaccio, utili per sembrare solo turisti spensierati. Arrivano sulla sinistra del palcoscenico, correndo: l'ambientazione ora è l'aeroporto. Grazie a un "dialogo" fittizio con un addetto alla sicurezza, ci viene raccontato del pestaggio ai danni di Pepo di venti giorni prima, in seguito alla perquisizione dei militari a casa loro, perché accusati di essere

comunisti; la magia di Pepo, ancora una volta, si rivela inutile e non riesce a salvare la situazione.

La musica e le luci scandiscono il cambio di ambientazione: Stoccolma li accoglie, con la sua neve e la distanza da casa, dagli affetti, dal Cile. La mamma, vestita con un camice e con in mano strumenti da lavoro, si dedica alla carriera, e si trova sempre più in difficoltà nel dialogo con quel figlio, ormai cresciuto, che è inquieto, e non vuole tradire il Paese che per tanti anni lo ha accolto. È lui, ormai uomo, mentre indossa abiti da militare, a raccontare delle terribili notizie che arrivano dal Cile, e della proposta, da lui subito accolta, di frequentare una scuola militare in Bulgaria, che offre trenta posti a cileni intenzionati a diventare ufficiali dopo cinque anni di formazione.

È questo il momento del distacco tra mamma e figlio: le pareti riproducono un paesaggio innevato, un bosco, che fa da contorno al difficile addio: una semplice fotografia, scattata da lei al ragazzo, e un dialogo fatto di sguardi, silenzi e pensieri pesanti come macigni. La luce cambia, la neve si ferma e le parole che tanto avrebbero voluto dirsi, vengono rese come se lo spettatore potesse ascoltare tutto quel “non detto” che ancora una volta segna il difficile rapporto tra i due.

Tutto poi cambia. Buio, ancora. Pepo, finito l’addestramento, viene messo a capo del dispositivo militare del Partito Comunista a Cuba; racconta il suo modo di essere soldato, seguendo il modello di Allende, e nel rispetto della vita degli uomini feriti e fatti prigionieri in guerra.

Ancora buio. La nonna scrive un’altra *mail*: manca un solo giorno al *Corpus Christi*. Il personaggio di Cristina Crippa si avvicina alla scaletta da cui si era calato Alessandro Bruni Ocaña all’inizio dello spettacolo, cerca il nipote, vuole conoscerlo meglio, sale qualche gradino, gli pone domande; il palco è buio, è solo lei ad essere illuminata ora, fuori dal palcoscenico, sul corridoio laterale alla platea.

Poi Cuba. La musica cambia, e anche la proiezione alle spalle di Pepo in scena, che studia una cartina geografica, ormai ossessionato dalla guerra, da quel senso di giustizia, che prevale anche sulla felicità per la sua nuova famiglia e per quel figlio che sta per nascere. Pepo è

sempre più distante e la tensione sul palcoscenico è perfettamente resa dalle luci fredde e dai dialoghi tra i due attori.

L'attentato: il palco completamente buio e privo di ogni altro oggetto, eccetto un barile di latta, e Pepo, ora comandante Ernesto, a centro palco, illuminato da un unico faro in volto, mentre racconta quei difficili attimi. Il fondale poi si illumina ancora, grazie alle proiezioni del video di un telegiornale, che mostra immagini dell'attacco e il successivo fallimento del colpo: Pinochet è ancora vivo.

La musica scandisce la difficoltà del momento raccontato: la *Matanza del Corpus Christi*, l'esecuzione di tutti coloro che avevano partecipato al tentativo di attentato. In scena i due attori raccontano, atto dopo atto, i terribili fotogrammi, quasi fosse un film, che hanno portato alla vendetta di Pinochet e dei suoi: è un momento di forte carica emozionale, la musica prima è lenta, capace di creare *suspense* e di evidenziare la difficoltà di quel momento. Poi il ritmo aumenta, man mano che vengono raccontate le violenze e torture che i guerriglieri devono sopportare: Pepo addossato al fondale di destra parla dettagliatamente di quei momenti, del disprezzo con cui è trattato, di quelle ore di attesa che portano alla morte sua e dei suoi compagni. Il ritmo della musica aumenta ancora: Pepo, morto, marcia verso la parete sinistra, mentre una voce fuoricampo riproduce l'autopsia eseguita sui loro corpi. Poi sparisce dietro la parete, mentre la sua ombra avanza lenta sul pannello di sinistra, fino a sdraiarsi su un lettino, coperto da un telo, ormai esanime. Anche per questa scena è stata utilizzata la tecnica usata per rendere il personaggio di nonno Juliusz: è interessante ed emozionante vedere il personaggio in carne e ossa di Josè avvicinarsi alla parete e "ricomparire" come ombra, ormai morto, mentre si avvicina al lettino trasportato poi fuori scena dal fantasma di nonno Juliusz (Elio De Capitani).

La musica si fa sempre più forte, angosciante: la vendetta ora è compiuta, Pepo non c'è più.

Lo stacco di scena è netto: tutto si concentra sulla nonna, intenta a scrivere nel suo studio una delle ultime *mail* al nipote, in cui lo ringrazia per averle dato la forza per ricordare e raccontare quegli avvenimenti che ancora dopo tanti anni sono capaci di turbarla. Il nipote compare in scena, di nuovo vestito da pagliaccio, e racconta la sua ultima *performance*: quel salto da acrobata che non riesce a fare, perché lui è un pagliaccio. La nonna appoggiata alla porta ascolta il nipote, che si rivolge prima a lei e poi al pubblico: il ritmo è di nuovo lento, sono le

ultime battute dello spettacolo, è il saluto tra nonna e nipote che finalmente si sono ritrovati grazie a queste *mail*.

Ed è proprio sul pannello centrale, con la comparsa dell'oggetto dell'ultima *mail* inviata, "la tua nonna", che si conclude lo spettacolo, con gli artisti entrambi in scena, e il palco buio.

4.3 Prove di regia, debutto e repliche

Grazie al calendario di produzione, è importante stabilire da subito i tempi da dedicare ad ogni fase che porta alla realizzazione dello spettacolo: le prove, essenziali per la buona riuscita dello spettacolo, sono solitamente divise in diversi *step*. I tempi da dedicare a ogni *step* dipendono dal metodo personale del regista.

Il primo momento è quello delle cosiddette “prove a tavolino”, la prima lettura della sceneggiatura, cui partecipano tutti i professionisti coinvolti nella rappresentazione: in questa fase si sviluppano le prime idee su come rendere al meglio in scena alcuni aspetti della rappresentazione, vengono definiti ruoli e personaggi e avviene un’analisi dettagliata del testo.

Per quanto riguarda lo spettacolo in esame, il tempo dedicato a questa prima fase di prove è stato poco, a luglio 2017: quasi subito attori e registi hanno voluto poi sperimentare sul palcoscenico.

Alla fase di “prove a tavolino” segue la fase delle prime prove in piedi, anche in uno spazio differente da quello del debutto, in cui gli artisti possono iniziare a dare attenzione ai movimenti utili per lo spettacolo. La terza fase, invece, riguarda le prove eseguite in palcoscenico, nello spazio in cui avverranno il debutto e le recite: è in questo momento che vengono studiati con attenzione i movimenti, le posizioni e i gesti degli attori in scena.

Essendo L’Acrobata una produzione del teatro in cui lo spettacolo è stato poi messo in scena, le prove in piedi sono subito avvenute sul palcoscenico: questo ha permesso agli attori di potersi da subito muovere in quegli spazi in cui si sarebbero poi mossi anche durante le recite definitive.

Subito dopo la prima lettura del copione, già a settembre, si erano svolte alcune prove sul palcoscenico, che erano state videoregistrate per poterle confrontare con quelle di dicembre per apportare eventuali modifiche.

Ho avuto la possibilità di assistere alle prove a dicembre, la sessione ufficiale: è stato interessante partecipare alla nascita e crescita dello spettacolo, vedere giorno dopo giorno come tutto prendesse vita, si trasformasse e spesso rivoluzionasse.

Ho assistito al lavoro di un gruppo compatto, un regista attento, capace di accettare consigli e cercare di rendere sul palco ciò che si era prefigurato in testa. È stato stimolante vedere l'attenzione per ogni dettaglio della rappresentazione: nulla era lasciato al caso: ogni spostamento, pausa, ogni uscita ed entrata degli attori in scena è stata studiata durante le prove dagli attori, dai tecnici e dalla regia.

Sono stati undici i giorni di prova, fino al giorno antecedente il debutto, avvenuto l'8 gennaio 2018.

I primi giorni di prove, dal 27 dicembre, sono avvenuti in abiti normali; nel frattempo, con un lento lavoro manuale, sono stati perfezionati i costumi, grazie anche alla presenza costante della sarta.

Oltre che per i costumisti, le prove sono fondamentali anche per tutto l'apparato tecnico dello spettacolo: durante quei giorni, infatti, si assiste anche al montaggio della scenografia, alle prove delle luci, dell'audio e dei video e ai servizi fotografici professionali dello spettacolo.

È fondamentale che ci sia una perfetta sintonia tra i professionisti coinvolti: durante le prove tutto deve quadrare al meglio, bisogna stabilire alcuni segnali sul copione che coincidano con l'ingresso di un attore, la partenza di un video o di una musica o l'accensione di una luce.

Le prime prove, quelle più tecniche, sono utili proprio per affinare e apporre le giuste modifiche ad ogni aspetto dello spettacolo: nello spettacolo in esame, alcune scene sono state ripetute più volte, fino ad arrivare alla versione che riuscisse a rendere ciò che il regista aveva in mente, mentre altre sono state completamente stravolte.

Una volta definiti e sistemati questi aspetti, gli ultimi giorni si è proceduto con le prove cosiddette "filate", in cui il regista cerca di interrompere il meno possibile lo spettacolo, per dare quella dimensione di continuità e fluidità fondamentale per il debutto: grazie a queste prove si ha la prima verifica effettiva di come sia stato definito il lavoro nel suo insieme.

La prova generale, invece, è l'ultima prova prima del debutto e tutto deve svolgersi come se si trattasse del debutto vero e proprio: ogni attore indossa gli abiti di scena, non avvengono interruzioni e tecnici e artisti devono collaborare e comportarsi come se fosse una recita. La prova generale dell'Acrobata è stata domenica 7 gennaio 2018.

Il debutto, lunedì 8 gennaio 2018, è stato emozionante: la sala era gremita e lo spettacolo è stato messo in scena davanti al regista, al regista video e all'autrice.

Le repliche si sono susseguite fino all'ultima, prevista il 4 febbraio 2018: ho assistito, oltre al debutto, ad alcune recite, tra cui proprio l'ultima, ed è stato emozionante notare il continuo miglioramento dello spettacolo, giorno dopo giorno, e la crescente sintonia tra gli attori e i personaggi da loro interpretati.

Lo spettacolo, visto il successo ottenuto, sarà di nuovo in scena dal marzo 2019: sarà interessante analizzare se e come varierà la rappresentazione rispetto alle recite eseguite nel 2018.

4.4 Comunicazione e vendita dello spettacolo

Una volta che il prodotto spettacolo è definito, e si determinano con certezza le date del debutto e delle recite, inizia il processo di attività che portano alla comunicazione del prodotto, che è strettamente collegato alla vendita dello stesso. Innanzitutto, è importante che chi si occupa di queste attività, conosca al meglio lo spettacolo e le sue caratteristiche più importanti, così da trasmettere all'esterno informazioni circa l'evento. Essendo quella dell'*Acrobata* una produzione del Teatro dell'Elfo, sede della messa in scena della rappresentazione, è fondamentale assicurare al Teatro stesso e a tutti i professionisti coinvolti, un successo che gli possa permettere un ritorno d'immagine positivo, e di poter esprimere al meglio la propria identità.

Il "prodotto spettacolo", da molti punti di vista, potrà essere trattato come un qualsiasi altro tipo di prodotto. Bisogna servirsi delle variabili del *marketing mix*, ossia di quelle leve decisionali che le imprese usano per raggiungere gli obiettivi prefissati:

- *product*, ossia la definizione del tipo di prodotto o servizio che si offre al consumatore;
- *price*, ossia la definizione del prezzo che il consumatore è disponibile a pagare per il prodotto;
- *place*, ossia il punto di vendita, il canale di distribuzione per far arrivare il prodotto direttamente al consumatore;
- *promotion*, ossia le attività di promozione e comunicazione per far conoscere sul mercato dei consumatori il prodotto.

È fondamentale definire qual è il *target* di persone a cui si rivolge il prodotto, capire a chi potrebbe maggiormente interessare lo spettacolo, che tipo di caratteristiche e profilo potrebbe avere lo spettatore affascinato da questo tipo di rappresentazione, e

conseguentemente chiarire l'*iter* migliore per raggiungerlo ed informarlo, sempre nel rispetto del *budget* e delle tempistiche a disposizione.

L'Acrobata, essendo una produzione del Teatro dell'Elfo, realtà molto affermata del teatro milanese, è uno spettacolo che si propone ad un pubblico di riferimento trasversale; la produzione presenta, inoltre, un grande richiamo verso il pubblico del Teatro, grazie all'attrattività dei professionisti coinvolti, dal regista, Elio De Capitani, agli attori, Cristina Crippa, che collabora con l'Elfo dalla sua fondazione, e Alessandro Bruni Ocaña, già conosciuto dal pubblico dell'Elfo per alcuni spettacoli cui aveva partecipato negli anni passati. Questi elementi, e il fatto che sia una realtà solida e affermata ad averne curato la produzione, sono già un forte elemento di attrattiva verso lo spettatore.

La determinazione dei prezzi e dei canali di distribuzione dello spettacolo, può avvenire invece in tanti diversi modi, in base anche al pubblico che si vuole soddisfare. I biglietti per lo spettacolo potevano essere acquistati *online* sul sito dell'Elfo, <https://www.elfo.org>, presso la biglietteria posta all'ingresso del Teatro, e tramite il circuito di prevendita "Vivaticket", che permette l'acquisto *online*, sull'app, tramite il *call center* o nei punti vendita ufficiali.

Acquistando gli ingressi presso la biglietteria ufficiale del Teatro, inoltre, era possibile usufruire di riduzioni o convenzioni, pensate per rendere il teatro accessibile al maggior numero e a diverse categorie di persone (studenti, <25 o >65, universitari, persone che presentino in cassa altri tipi di tessere riconosciute dal Teatro o gruppi di persone).

Il Teatro dell'Elfo propone inoltre l'acquisto di alcuni abbonamenti cumulativi, che consentano di assistere a diversi spettacoli a scelta (da tre a nove, in base alla tipologia di abbonamento) tra quelli proposti.

Una volta definiti il prodotto, i canali di distribuzione e i prezzi, è importante dedicarsi alla promozione/pubblicità, attraverso la scelta dei mezzi più adeguati a compiere ogni attività. In genere, a occuparsi di questa fase operativa sono l'ufficio stampa e/o gli addetti alla comunicazione. Per un'efficace promozione verso individui o gruppi di individui selezionati in base a determinate caratteristiche, spesso vengono utilizzate le liste di spettatori di iniziative o eventi precedenti, a cui si può fare un tipo di promozione mirata: l'indirizzario, o la *mailing*

list, va costantemente aggiornata, suddivisa per categorie, in modo da permettere di arrivare al tipo di spettatore che potrebbe essere maggiormente interessato alla proposta.

Per un'adeguata pubblicità della rappresentazione, è fondamentale inoltre il contatto con gli organi di stampa (quotidiani o riviste): l'ufficio stampa, deve assicurarsi buone relazioni con giornalisti e critici, così da garantire un vivo interesse verso lo spettacolo. Sarà importante gestire e organizzare interviste con gli artisti coinvolti, e trasmettere materiali, notizie, comunicati stampa, inviti e *newsletter* alle testate giornalistiche. L'ufficio stampa, inoltre, deve occuparsi di organizzare una conferenza stampa di presentazione dello spettacolo, che massimizzi l'attenzione dei media nei suoi confronti.

La sera del debutto e in alcune repliche, è poi importante assicurare la presenza di giornalisti in sala, riservando loro una buona accoglienza e consegnando loro i materiali informativi. Sul sito internet del Teatro dell'Elfo, nei giorni successivi al debutto, nella sezione rassegna stampa sono stati raccolti i principali articoli di critica sullo spettacolo *l'Acrobata*, presenti su diverse testate giornalistiche come ad esempio "La Stampa", "La Repubblica", "Il Corriere della Sera", "il Fatto quotidiano" e "il Giorno".

Per approfondire alcuni aspetti d'interesse per il pubblico, in particolare l'utilizzo della componente video all'interno dello spettacolo, è stata organizzata inoltre presso la Civica Scuola di Cinema di Milano una conferenza dal titolo "il *Videomaker* nello spettacolo dal vivo", cui ha partecipato l'intero *cast*.

Video che, come accennato, hanno riguardato anche i *trailer* dello spettacolo, girati grazie alla collaborazione e supervisione di Paolo Turro: tre filmati girati per la rete e uno per il circuito cinematografico.

Il cast al completo è stato poi ospite alla trasmissione "Piazza Verdi", su radio3; e l'autrice del testo, Laura Forti, è stata ospite a diverse altre trasmissioni radiofoniche, tra cui "Sabato libri" su Radio Popolare.

Essenziale in questa fase è anche il ruolo del fotografo professionista, che si occupa di immortalare immagini che poi saranno utilizzate anche per la comunicazione e distribuzione dello spettacolo, ma anche per la realizzazione dei fogli di sala e dei volantini.

Oltre che con la distribuzione di volantini, manifesti e locandine, la pubblicità della rappresentazione può avvenire anche con l'acquisto di spazi per inserzioni sulla stampa e online. Ogni Teatro deve avere un sito *internet* costantemente aggiornato e facilmente fruibile, che si dimostri utile sia per avere informazioni riguardo alla stagione in programma, sia come archivio in cui ritrovare informazioni, materiali e fotografie di precedenti produzioni o passate iniziative culturali. Il sito *internet*, inoltre, deve contenere il maggior numero di indicazioni riguardo il Teatro e le sue sale, i prezzi dei biglietti, i tipi di abbonamenti e convenzioni che si possono ottenere.

Ogni Teatro deve poi fare un uso strategico dei *social network*, come canali gratuiti o a pagamento, attraverso la creazione di campagna pubblicitarie, per promuovere gli spettacoli. Il teatro, inoltre, possiede un canale *YouTube*, nel quale carica i video dei *trailer* degli spettacoli e delle interviste ai professionisti coinvolti.

Grazie all'utilizzo di *internet* è possibile raggiungere una maggior fetta di pubblico, e coinvolgere anche gli spettatori più giovani.

Negli ultimi anni il Teatro sta assistendo ad una crescita costante del proprio pubblico, grazie alle proposte di abbonamenti e promozioni, e attività costanti di fidelizzazione del consumatore. La strategia operata per aumentare il pubblico, innanzitutto, risiede nell'aumento dei servizi e facilitazioni per far avere allo spettatore un servizio chiaro e puntuale per usufruire dello spettacolo (accoglienza, servizi, facilità nell'acquistare biglietti e raccogliere informazioni sul teatro). Sono state avviate poi iniziative, tramite azioni di *co-marketing*, e attraverso il sito della biglietteria Elfo *Bazaar* (introdotto a ottobre 2016), che consentono di proporre offerte mirate a *target* di spettatore specifici.

L'*Acrobata*, per il piano promozionale, ha avuto una spesa di € 5.956, a fronte dei € 6.000 a disposizione da *budget*.

4.4.1 La locandina



❖ Locandina spettacolo teatrale *L'Acrobata*

La locandina è la “carta d’identità” di uno spettacolo teatrale, in quanto contiene informazioni essenziali sulla rappresentazione: il titolo dello spettacolo, il nome dell’autrice e del regista, gli artisti, attori e tecnici coinvolti nella produzione.

Segnala, inoltre, la struttura in cui la rappresentazione sarà messa in scena e in quale periodo, e il soggetto organizzativo che ne ha curato la produzione.

Viene poi data indicazione degli *sponsor* coinvolti nell’organizzazione.

La locandina, dunque, è uno strumento fondamentale per la campagna pubblicitaria del prodotto spettacolo, in quanto trasmette diverse informazioni allo spettatore e in modo immediato.

Altro valido strumento è il programma di sala, distribuito allo spettatore, che contiene, oltre alle informazioni presenti sulla locandina, un breve riassunto della rappresentazione che andrà in scena, note integrative e critiche sugli artisti coinvolti e sullo spettacolo, e le biografie degli artisti.

Il programma di sala, inoltre, contiene informazioni circa l'apparato tecnico che ha curato la produzione, chi ha curato il progetto grafico (<https://plumdesign.it/> nel caso dello spettacolo in esame), e informazioni dettagliate riguardo il Teatro e i prezzi dei biglietti e degli abbonamenti disponibili.

Nel programma di sala dell'*Acrobata* insieme alle note integrali sullo spettacolo è inserito un intervento dell'autrice Laura Forti; le biografie incluse sono quelle del regista, del regista video, dell'autrice del testo e dei due attori.

l'acrobata

di **LAURA FORTI** regia di **ELIO DE CAPITANI**

con **CRISTINA CRIPPA** **ALESSANDRO BRUNI OCAÑA** e **ELIO DE CAPITANI** in video

PRODUZIONE **TEATRO DELL'ELFO**

regia video **PAOLO TURRO**

suono **GIUSEPPE MARZOLI**

luci **NANDO FRIGERIO**

assistente alla regia **ALESSANDRO FRIGERIO**

assistente scene e costumi **ROBERTA MONOPOLI**

capo macchinista **GIANCARLO CENTOLA**


macchinista **TOMMASO SERRA**

sarta **ORTENSIA MAZZEI**

foto di scena **LUCA DEL PIA**

progetto grafico **PLUM**

Debutto nazionale 8 gennaio 2018 al Teatro Elfo Puccini
Lo spettacolo è dedicato a Tania Rocchetta



ELFO PUCCINI SALA FASSBINDER
CORSO BUENOS AIRES 33, MILANO
MARTEDÌ/SABATO ORE 21.00
DOMENICA ORE 16.30

INTERO € 32,50
RIDOTTO € 17
MARTEDÌ € 21,50
BIGLIETTI ONLINE DA € 16,50

PRENOTAZIONI E PREVENDITA
TEL. 02.0066.06.06
BIGLIETTERIA@ELFO.ORG ELFO.ORG
E VALIDO L'ABBONAMENTO INVITO A TEATRO

❖ Pagina 4/4 del programma di sala dello spettacolo *L'Acrobata*

5. Il completamento e la valutazione del progetto

Conclusa l'ultima recita dello spettacolo, il 4 febbraio 2018, è stato necessario procedere con lo smontaggio dell'allestimento scenico e delle attrezzature utilizzate per la messa in scena della rappresentazione: questi ultimi saranno collocati nel magazzino del Teatro in previsione di essere reimpiegati per altre produzioni o per altre recite future dello stesso spettacolo.

L'organizzazione, inoltre, ha avuto il compito di reperire una serie di documenti e materiali utili per l'archiviazione dello spettacolo, come materiali pubblicitari, copie di volantini e inviti, e la raccolta di articoli e interviste legate allo spettacolo.

Tutto il materiale multimediale, audio, video, fotografie e proiezioni prodotti durante la produzione dello spettacolo, devono necessariamente essere conservati, anche in previsione di futuri riadattamenti della rappresentazione stessa.

Sono necessarie poi le chiusure amministrative del progetto, recuperando i documenti contabili e fiscali che permettano di stilare il bilancio consuntivo del progetto e la rendicontazione ai fini della liquidazione di finanziamenti pubblici.

È importante verificare di aver rispettato le spese previste dal *budget*, così da verificare gli scostamenti finali.

La conclusione del progetto riguarda anche una valutazione finale sul lavoro della produzione, utile per capire cosa non sia andato nel modo migliore, quali problemi e soluzioni siano stati adottati, e concentrarsi sugli obiettivi e risultati raggiunti. È importante capire anche che impatto la rappresentazione abbia ottenuto sulla critica e gli spettatori.

In questo caso, lo spettacolo ha ricevuto un riscontro positivo, sia dalla critica, sia dal pubblico, sia dal punto di vista economico, in quanto gli incassi sono stati leggermente migliori di quanto inizialmente preventivato.

L'*Acrobata* sarà di nuovo in scena dal marzo 2019: lo stesso *team* di professionisti si ritroverà a lavorare ancora insieme, per riprendere lo spettacolo e rimetterlo in scena: attrezzature e

scenografie, unitamente a tutto il materiale audio e video prodotto, saranno quindi riutilizzati per le future recite.

Conclusioni

Lavorando a questa tesi ho avuto l'opportunità di avvicinarmi al mondo del teatro che prima conoscevo solo da spettatrice.

Ho potuto così osservare all'opera un gruppo di grandi professionisti, capaci di curare ogni dettaglio con attenzione, e di trasmettermi la passione che li lega al loro lavoro.

Ho potuto apprezzare il loro impegno in ogni fase di preparazione dello spettacolo, durante il debutto e in alcune repliche: ho così constatato il grande "lavoro" che sta dietro a uno spettacolo, la difficoltà nel riprodurre ogni scena, l'attenzione al più piccolo particolare.

Ho visto come la rappresentazione abbia preso forma, come le idee nate nella testa del regista, dei tecnici e degli attori si siano poi concretizzate in quello che gli spettatori hanno potuto ammirare.

Penso sia importante, per chiunque voglia lavorare nell'organizzazione di un'attività culturale, avere la possibilità di svolgere un'esperienza sul campo simile alla mia: è solo prendendo maggior coscienza del processo che porta alla produzione di un "prodotto" artistico, infatti, che ci si può davvero rendere conto delle tempistiche richieste dalle diverse fasi di lavoro, di come l'arte sia di per sé imprevedibile e creativa, e di quanto questo possa portare a mutamenti e variazioni in *itinere*.

Spero con questa mia tesi di avere trasmesso la passione e la stima che nutro verso questo mondo e l'amore che ormai mi lega a questa produzione, che mi permetto di sentire anche un po' mia.

Materiale fotografico



(1)



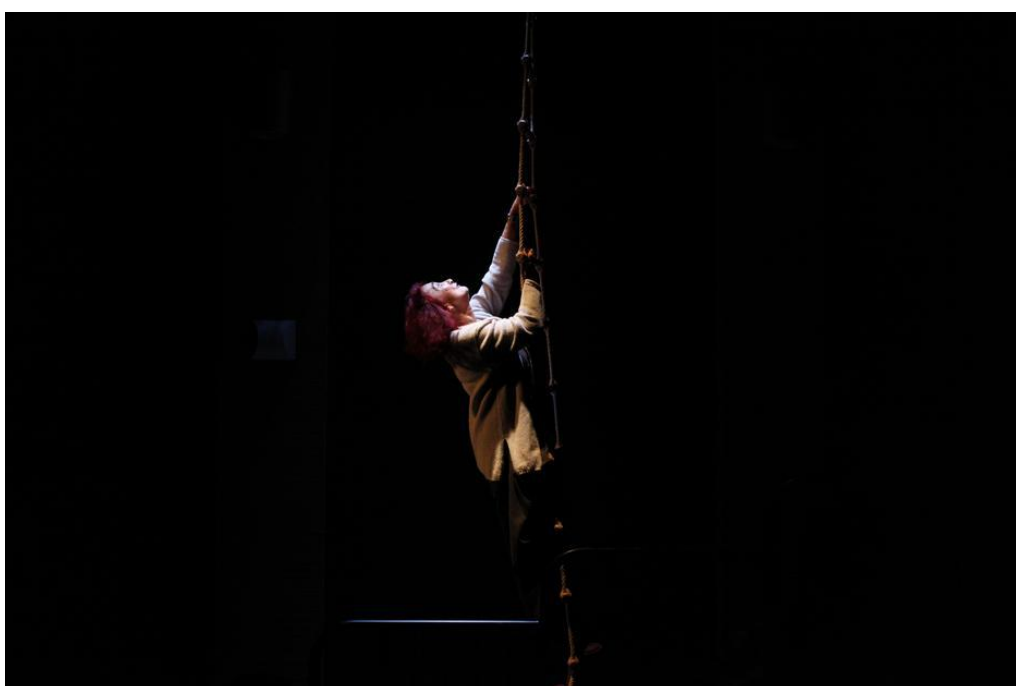
(2)

(1) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa, nella prima scena dello spettacolo, racconta sul ponte di una nave il viaggio che la porta da bambina dall'Italia al Cile.

(2) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa racconta le conseguenze dovute alla promulgazione delle leggi razziali in Italia.



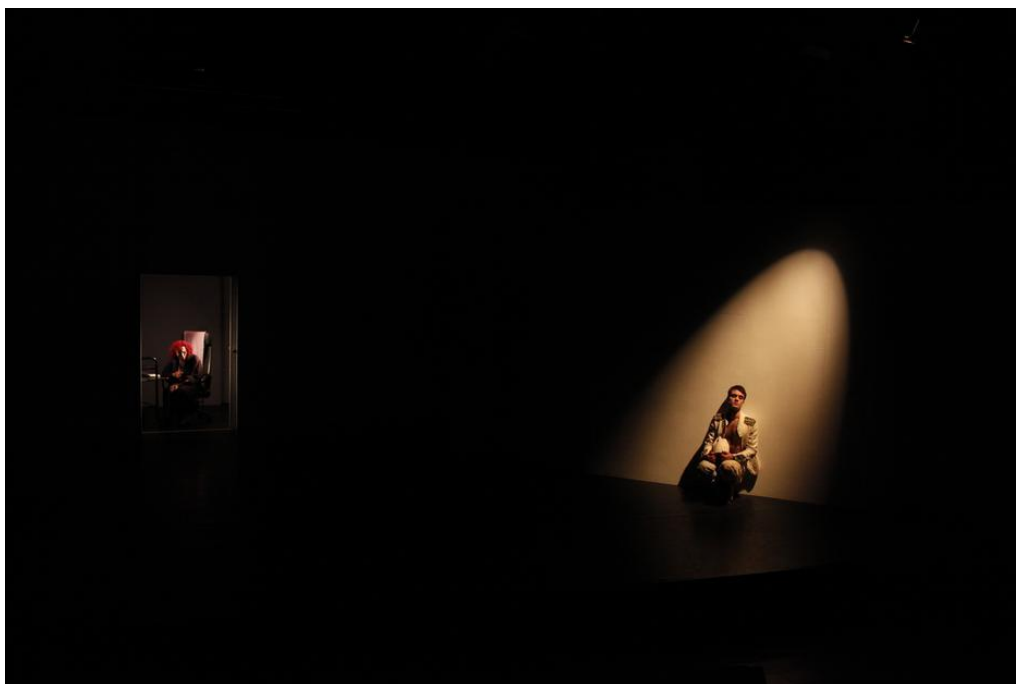
(3)



(4)

(3) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Alessandro Bruni Ocaña (nel ruolo del nipote) vestito da pagliaccio entra in scena calandosi da una scaletta appesa alla graticcia della sala, sospesa nel corridoio posto alla destra della platea.

(4) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa, quasi al termine del suo racconto al nipote, sale qualche gradino della stessa scaletta utilizzata in precedenza da Bruni Ocaña, per avvicinarsi al nipote, e rivolgergli alcune domande con l'intento di conoscerlo meglio.



(5)



(6)

(5) e (6) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa e Alessandro Bruni Ocaña (nipote) dialogano in scena. La nonna decide di raccontare al nipote la verità riguardo la morte del padre.



(7)



(8)

(7) e (8) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa continua il suo racconto al nipote, Alessandro Bruni Ocaña, mentre alle loro spalle scorrono le fotografie d'epoca della famiglia, tra cui la più importante, quella di Jose Valenzuela Levy, detto Pepo.



(9)



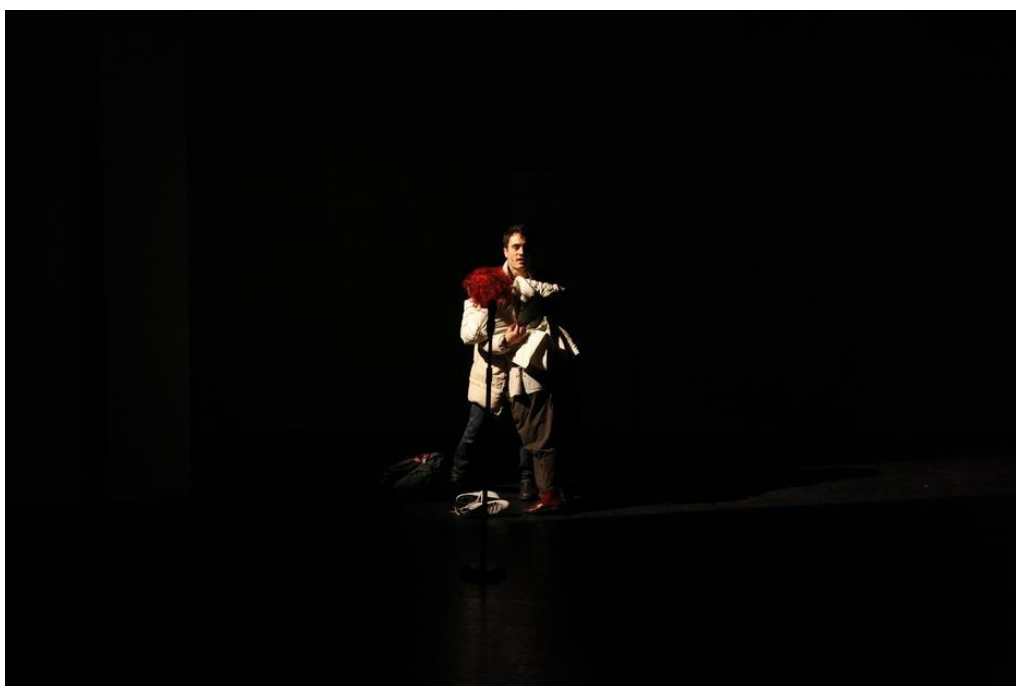
(10)

(9) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Alessandro Bruni Ocaña (nel ruolo di Pepo), bambino, stringe tra le mani una boccia contenente un pesciolino rosso, mentre guarda amorevolmente la madre, Cristina Crippa, che lo accarezza e protegge affettuosamente.

(10) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa e Alessandro Bruni Ocaña (Pepo) assistono alla proiezione de "*la hora de los Hornos*", il documentario dedicato a Che Guevara girato durante la dittatura militare argentina.



(11)



(12)

(11) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa si accinge a raccontare le difficili ore successive al Golpe di Pinochet. Alle sue spalle sono proiettate le immagini dell'attacco.

(12) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Alessandro Bruni Ocaña (Pepo) sorregge la madre, Cristina Crippa, durante il racconto dell'intervento della polizia nella loro casa nei giorni successivi al Golpe.



(13)



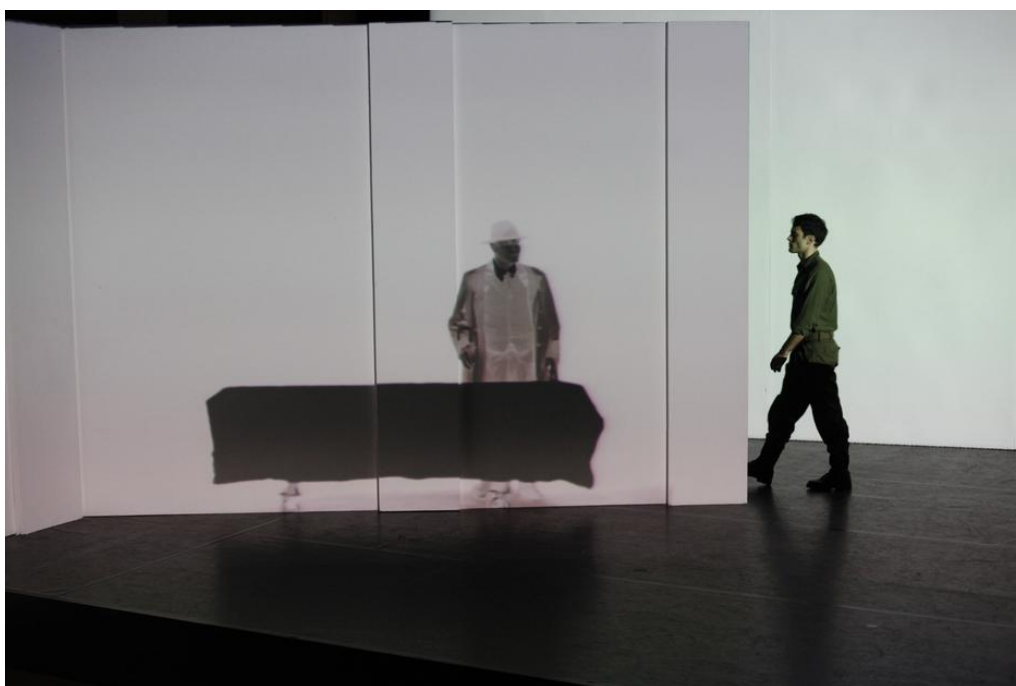
(14)

(13) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Alessandro Bruni Ocaña (Pepo) e la madre, Cristina Crippa, illuminati sulla sinistra del palco, raccontano della loro fuga dal Cile verso la Svezia. Alle loro spalle è proiettata la figura di nonno Juliusz, interpretato in video da Elio De Capitani.

(14) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Alessandro Bruni Ocaña (Pepo) e la madre, Cristina Crippa, durante il loro 'addio' in Svezia, prima della partenza del giovane per diventare militare in Bulgaria.



(15)



(16)

(15) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa, illuminata sul palcoscenico, si accinge a raccontare le conseguenze dell'attentato contro Pinochet, la *Matanza del Corpus Christi*. Alessandro Bruni Ocaña (Pepo), al buio accanto alla madre, ha appena terminato di raccontare il fallimento dell'attentato contro il dittatore.

(16) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Alessandro Bruni Ocaña (Pepo), ormai morto, marcia verso la parete di sinistra, dove lo attende la figura di Elio De Capitani, che impersona il fantasma di nonno Juliusz.



(17)



(18)

(17) e (18) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Alessandro Bruni Ocaña (nipote) racconta quel salto da acrobata che non è riuscito a fare durante il suo ultimo spettacolo. Nella immagine (17) alle sue spalle la nonna, Cristina Crippa, ascolta il suo racconto.

A: totopayaso@gmail.com

Oggetto: grazie|



(19)

(19) Luca Del Pia, foto di scena, *L'Acrobata*. Cristina Crippa, seduta alla scrivania nel suo studio, scrive una delle ultime *mail* al nipote, ringraziandolo per averle dato la possibilità e la forza di raccontare quei drammatici avvenimenti del suo passato.

Bibliografia

1. Anthony, R. N., Hawkins, D. F., Macrì, D. M., Merchant, K. A., *Sistemi di controllo*, McGraw-Hill, 2001
2. Antonucci, G., *Storia del teatro greco e latino*, Roma, Edizioni Studium 2008
3. Argano, L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, FrancoAngeli, 2004
4. Bentoglio, A., Rondelli, A., Tisano, S., *Il teatro dell'elfo (1973-2013), Quarant'anni di teatro d'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2013
5. Bolognin, L., *Il golpe cileno raccontato ai giovani d'oggi*, in *La Repubblica*, 7 gennaio 2018
6. Forti, L., *Copione spettacolo teatrale L'Acrobata*
7. Gallina, M., *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016
8. Sembiante, T., *Professione Teatro, Produzione, allestimento, distribuzione*. Roma, Gremese, 2010
9. Vincent, D., *Un giovane guerrigliero cresciuto a pane e ideali*, in *Il giorno*, 5 gennaio 2018
10. *Storia essenziale del teatro*, a cura di C. Bernardi, C. Susa, Milano, Vita&Pensiero, 2005
11. D. M. 27 luglio 2017, art. 4, in materia di: *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo*
12. D. M. 19 agosto 1996, n° 149, in materia di: *Approvazione della regola tecnica di prevenzione incendi per la progettazione, costruzione ed esercizio dei locali di intrattenimento e di pubblico spettacolo*
13. D. M. 30 aprile 1985, n. 163, art. 1 e art. 2, in materia di: *Finanziamenti e contributi allo spettacolo*

Sitografia

1. Bentoglio, A., *I mestieri del teatro*, <<http://users.unimi.it/bentoglio/wp/wp-content/uploads/I-mestieri-del-teatro.pdf>>
2. Columbo, M., *L'Acrobata, il teatro sul filo sottile della memoria*, <<https://www.illibraio.it/teatro-Acrobata-laura-forti-724655/>>, 23 gennaio 2018
3. D'Antonio, C., *L'Acrobata, Elio De Capitani porta all'Elfo la storia del Cile*, <http://www.cislcasacertificata.it/dettagli_articolo/8675/L-Acrobata-Elio-De-Capitani-porta-all-Elfo-la-storia-del-Cile>
4. Mancinelli, S., *Manuale di illuminotecnica teatrale*, <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Livros/Manuale%20di%20Illuminotecnica%20Teatrale.pdf>>
5. <<http://www.lauraforti.it/about-me>>
6. <<http://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulmit/iulm-it/docenti/de-capitani-elio>>
7. <<https://www.elfo.org/materiali/programmisala/20172018/lacrobata20172018.pdf>>
8. <<https://www.elfo.org/persone/technicians/nandofrigerio.html>>
9. <<https://www.elfo.org/persone/technicians/giuseppemarzoli.html>>
10. <<https://www.elfo.org/luoghi/teatri/elfopuccini/spazi.html>>
11. <<https://www.elfo.org/materiali/elfo/bilanciosociale/bilanciosociale20171231.pdf>>
12. <<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/>>

Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto il mio relatore, il Professor Pupo, che mi ha seguita costantemente in questi mesi, anche da lontano, e mi ha dato la grande possibilità di entrare in teatro in un modo totalmente nuovo.

Grazie alla Professoressa Maria Ida Biggi e al suo prezioso e qualificato contributo.

Vorrei poi ringraziare il Teatro dell'Elfo, che mi ha accolta con grande disponibilità durante il periodo delle prove, dandomi la possibilità di entrare nel suo fantastico mondo; grazie alla sua squadra compatta, quasi una famiglia, capace di collaborare giorno dopo giorno per il conseguimento di risultati di grande qualità.

Grazie al regista, Elio De Capitani, per i suoi consigli, la sua gentilezza e la passione che mette nel suo lavoro; grazie agli attori Cristina Crippa e Alessandro Bruni Ocaña, che con il loro entusiasmo e la loro professionalità mi hanno sempre coinvolta, facendo sì che ogni recita fosse per me nuova.

Grazie all'autrice del testo, Laura Forti, che ha accettato di rispondere alla mia intervista, materiale per me prezioso. Grazie per averci raccontato una storia così intima, ma così importante per tutti noi.

Grazie al regista video, Paolo Turro, per avermi permesso di conoscere un'altra espressione artistica diversa dal teatro; e grazie anche al prezioso aiuto dell'aiutoregista, Alessandro Frigerio.

Grazie a tutto il *team* organizzativo del Teatro, in particolare a Cesin Crippa, che mi ha fornito e spiegato i dati per il prospetto economico relativo alla produzione, e Alessia Rondelli, che si è da subito mostrata disponibile nei miei confronti, chiarendo ogni mio dubbio, e fornendomi informazioni ed elementi indispensabili.

Grazie inoltre ai macchinisti, ai tecnici dell'audio e del suono, alla sarta: grazie per avermi fatta avvicinare alla loro arte e professione e avermi permesso di osservarli e imparare.

E infine un grazie speciale a quelle persone che mi hanno accompagnata durante questo percorso di due anni, fatto anche di nuove grandi amicizie e viaggi.

Grazie a Venezia, a quei rapporti speciali che porterò sempre con me, che ancora fatico a spiegare e comprendere, e grazie al Brasile, a tutte le persone, di tutte le nazionalità, che mi hanno fatta crescere, divertire, e mi hanno sostenuta durante la stesura della mia tesi. Grazie ai miei amici, quelli storici, che anche da lontano non hanno mai smesso di farmi mancare il loro appoggio e il loro sostegno continuo. Grazie perché è sempre belle poter tornare a casa!

Grazie a Pietro, mio fratello e mio *Content Editor*: grazie per rendermi così orgogliosa di lui, per non sbagliarne una, e per essere così felice.

E infine grazie alla mia grande famiglia: grazie per avermi dato un'ulteriore conferma che siamo una grande squadra e, come dicevo nella mia tesi, di quanto sia "fondamentale il lavoro in *team*, che permette una relazione continua di scambio e confronto tra le persone coinvolte, nella consapevolezza che il lavoro di uno sia fondamentale e necessario per gli altri, nonostante le differenze nelle modalità di linguaggi e modalità di procedere".