



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

“Il Remo” e “Pinocchio”, la Compagnia e lo Spettacolo

Ideazione e Produzione di un'Opera Teatrale

Relatore

Ch. Prof Federico Pupo

Correlatore

Ch. Prof Fabrizio Panozzo

Laureando

Giovanni Venturini

852658

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

Introduzione.....	1
Capitolo I. “Concerto per Pinocchio e Pianoforte, ovvero Pinocchio Amore Mio”, genesi ed evoluzione dell'idea artistica.....	3
1.1 Il racconto di Collodi.....	4
<i>La storia delle “Avventure di Pinocchio”.....</i>	<i>4</i>
1.2 La genesi del progetto.....	10
<i>Leggere e rileggere una storia.....</i>	<i>10</i>
1.3 Lo sviluppo dell'idea artistica.....	12
<i>Una rilettura di Pinocchio.....</i>	<i>12</i>
<i>In ascolto di un pezzo di legno parlante - Prima fase, l'ideazione artistica. .</i>	<i>12</i>
<i>Sbozzare il legno con lo scalpello - Seconda fase, gli incontri domestici.....</i>	<i>18</i>
<i>Le giunture snodabili, le ardite sgambettate, gli inciampi fragorosi - Terza fase, le prove.....</i>	<i>29</i>
<i>“Concerto per Pinocchio e Pianoforte, ovvero Pinocchio Amore Mio” - I nove quadri.....</i>	<i>42</i>
Capitolo II. La Compagnia Teatrale “Il Remo”.....	47
2.1 Un ceppo per un Remo e per un Burattino. Il “Remo e Pinocchio, Amore Mio”...	48
2.2 Le radici del tronco e del ceppo. “Il Salotto Veneziano” e “Il Remo”.....	54
2.3 La Compagnia Teatrale e l'Associazione Culturale.....	60
<i>“Il Salotto Veneziano”: la fondazione e il periodo veneziano.....</i>	<i>60</i>

	<i>Dal Salotto al Remo</i>	61
	<i>La Compagnia e l'Associazione: articolazione delle competenze</i>	65
2.4	Le braccia del Remo, le braccia del Burattino - I membri della Compagnia, i volti dello Spettacolo.....	69
	<i>Al Remigante ... la parola</i>	69
	<i>... il canto</i>	71
	<i>... il gesto</i>	72
	<i>... e gli instrumenta nautica</i>	74

Capitolo III. “Concerto per Pinocchio e pianoforte, ovvero Pinocchio Amore Mio”. La Produzione dello Spettacolo Teatrale.....79

3.1	Il Piano di lavoro.....	82
3.2	Il finanziamento del progetto.....	89
	<i>Il Budget preventivo</i>	90
	<i>Il Registro delle spese</i>	91
	<i>Il sostegno finanziario dell'Associazione</i>	93
	<i>Post emergenza Covid-19: Un'ipotesi di bilancio consuntivo</i>	94
3.3	Gli spazi del progetto.....	97
	<i>Il “salotto monzese” degli incontri domestici</i>	97
	<i>Le sale prova</i>	99
	<i>Il teatro</i>	100
3.4	La promozione dello spettacolo.....	104
3.5	L'emergenza Covid-19, le ripercussioni sul progetto.....	108
	Conclusioni	112

Bibliografia.....114

Ringraziamenti.....115

Introduzione

Il presente elaborato si propone di descrivere la nascita, lo sviluppo e la realizzazione di un progetto teatrale, ideato e prodotto dalla Compagnia Amatoriale monzese “Il Remo”. Lo spettacolo “Concerto per Pianoforte e Pinocchio, ovvero Pinocchio Amore Mio”, la cui produzione ha preso avvio nell'inverno 2018, trae ispirazione dalle celebri “Avventure di Pinocchio” di Carlo Collodi, e consiste in una messa in scena commista di recitazione, musica dal vivo e coreutica.

Nell'elaborato viene dedicata particolare attenzione all'analisi del *modus operandi* della Compagnia, sul piano “artistico”, e delle ripercussioni che quest'ultimo ha avuto sul piano progettuale e gestionale del lavoro teatrale in questione.

Ritengo che proprio la dimensione “amatoriale” nella quale ha preso vita tale progetto artistico, abbia messo in evidenza un fattore essenziale della dinamica teatrale *in genere*, ovvero lo strettissimo vincolo che unisce il momento creativo, intrinsecamente instabile e imprevedibile, al momento gestionale, propriamente ordinatore e pianificatore.

La composizione di un equilibrio fra queste due esigenze contrastanti costituisce, in ultima analisi, uno dei compiti più ardui, e imprescindibili, nella produzione di un'idea artistica; una tensione, non scevra di attriti, verso questo equilibrio ha costituito lo sfondo costante dell'operato della Compagnia ed una sfida impegnativa, rinnovata ad ogni passo del suo percorso.

Sulla direttrice tracciata da questa tensione ritengo vada collocata anche l'ultima (per il momento) pagina di questo progetto: la sua sospensione, intervenuta nel Marzo 2020 alle soglie ormai del debutto, in seguito al diffondersi dell'emergenza Covid-19. L'interruzione forzata delle prove, il rinvio del debutto in pubblico, la separazione dei membri della Compagnia: imprevisti questi e sfide che, nonostante la *straordinarietà* della circostanza,

sono prove con le quali ogni produzione teatrale può trovarsi a dover fare i conti.

Nel suo svolgimento, la tesi si articola in tre capitoli, dedicati rispettivamente alla descrizione del momento ideativo del progetto artistico, all'inquadramento della Compagnia Teatrale e all'analisi della produzione dello spettacolo.

Se i primi due capitoli fanno riferimento alla realtà concreta delle dinamiche e delle situazioni in cui il progetto ha preso corpo, l'ultimo capitolo è costretto, per forza di cose, nei confini di un'ipotesi di lavoro, in quanto, a causa dell'interruzione dovuta alla pandemia, sono venuti a mancare i dati e le rilevazioni necessarie al perfezionamento dell'analisi.

Alla produzione di questo spettacolo ho avuto, ed ho tutt'ora, la possibilità di partecipare in prima persona, come membro “non artistico” della Compagnia, prendendo parte, in coordinamento con altri componenti della Compagnia, alle attività, eterogenee, di natura operativa e amministrativa.

Ho “tutt'ora” questa possibilità, dicevo, perché “Concerto per Pinocchio e Pianoforte”, nonostante lo stato sospeso in cui versa il progetto, resta, assieme alla sua Compagnia, una realtà viva ed effervescente, in attesa di riprendere il cammino da dove l'ha dovuto interrompere.

La situazione di incertezza profonda che sta segnando, sotto ogni aspetto, il tempo presente non lascia che stretti pertugi ad uno sguardo che voglia lanciarsi oltre, pianificare e programmare; è difficile stabilire con la dovuta precisione i tempi e le modalità di ripresa dei lavori sospesi ormai da diversi mesi, ma, attualmente, la Compagnia è impegnata in un serio tentativo, da un lato, di tenere ben unite le fila del progetto e, dall'altro, di prefigurare una sua rimodulazione, una riprogettazione che sia conforme alle esigenze *nuove* di un tempo *nuovo*.

Capitolo 1

“Concerto per Pinocchio e Pianoforte, ovvero Pinocchio Amore Mio”

– Genesi ed evoluzione dell'idea artistica

1.1 Il Racconto di Collodi

La storia delle “Avventure di Pinocchio”

*“C'era una volta...
”un re!”– No ragazzi avete sbagliato.
C'era una volta un pezzo di legno”.*

Un esordio affatto insolito per Carlo Lorenzini; ammesso non si trattasse dell'ultimo pungente articolo uscito dalla sagace, non di rado sardonica, penna dell'elusivo, scomodo giornalista e critico fiorentino de “La Lente”, il settimanale umoristico cui, il futuro “padre di Pinocchio”, aveva iniziato a collaborare nel 1856.

Carlo Lorenzini (1826-1890), oggi noto con lo pseudonimo familiare, ammantato fin quasi di un certo fascino paterno, di Carlo Collodi, non veniva celebrato certo dai concittadini per la sua affabilità; eppure nel 1881, sulle pagine del neonato periodico per l'infanzia “Giornale per i Bambini”, proprio queste parole davano l'avvio alla “Storia di un Burattino”, che sarebbe diventato uno dei racconti più noti e amati delle letterature per l'infanzia di tutti i tempi col titolo “Le Avventure di Pinocchio”.

Come fosse arrivato ad un simile esordio, ad un simile racconto, è una vicenda ad un tempo comune e singolare, la vicenda poeticamente prosaica della vita di di Carlo Lorenzini.

Nacque, visse e morì nella sua inseparabile, segretamente amata, ironicamente odiata Firenze, città nella quale rivestì un ruolo di grande rilevanza culturale pur adoperandosi sempre cautamente di schivare le fastidiose esposizioni ai riflettori dell'attenzione pubblica.

“Del resto il nascer toscano è una disgrazia che può accader a tutti”, così nel bozzetto “Una lettera al Farfulla” si esprimeva il Lorenzini, lo stesso disincantato autore che in altro

luogo, in cerca delle ragioni per cui fosse possibile allontanare un fiorentino dalla sua città, concludeva perentoriamente: “bisogna svellarlo dalle radici: sbarbarlo addirittura”¹.

La buona educazione che aveva ricevuto durante gli itineranti studi seminariali della gioventù, gli permise, deponendo definitivamente ogni proposito ecclesiastico, l'accesso ai luoghi della cultura intellettuale milanese prima (come testimonia la collaborazione a “L'Italia musicale”, una rivista di musicologia piuttosto nota), fiorentina poi.

Da qui, dalla sua città natale, non si allontanerà mai più, se non per partecipare alla prima guerra di indipendenza e, forse, per un soggiorno scarsamente documentato a Parigi, della cui natura non ci è rimasta notizia.

Giornalista, critico d'arte, letterato dalla penna duttile, Collodi non nasce certamente come autore di racconti per bambini: quel “antipatico di Lorenzini”², come lo apostrofa senza mezzi termini il pittore fiorentino Telemaco Signorini, giunge all'approdo della letteratura d'infanzia, nel meriggio della sua esistenza, e non per merito di un ottimismo ingenuo di tarda conquista, ma per le stesse contraddittorie, problematiche vicissitudini che furono cifra dell'intera sua esperienza letteraria: rapporti tesi con editori di corte vedute, scambi di provocazioni con giornalisti ignoranti, insomma, ordinaria noiosa amministrazione.

Che il beneamato Pinocchio non rappresentasse nelle intenzioni dell'autore una sorta di testamento spirituale d'uomo pentito, lo dimostra la vicenda editoriale del racconto fin dalle sue prime fasi.

Quando infatti nel 1880, Collodi, già cinquantaseienne, inviò all'amico redattore, un piccolo fascicoletto di manoscritti, da lui stesso definito una “bambinata”, la sua penna amara aveva ormai decretato una fine ben misera per il povero burattino di legno...

¹ Collodi C., *Le Avventure di Pinocchio* (Introduzione di Ferrari M.), Cles, Editrice l'Unità s.p.a., 1993, p. V

² *Ibid.*, p. VI

Quel fascicoletto manoscritto, era piaciuto assai al redattore, che non aveva indugiato a darne pubblicazione sul suo “Giornale per i Bambini”: nel Luglio del 1881 era uscito il primo episodio, seguito a rotta da altri sei, fino all'ultimo, in Ottobre.

Il successo presso il giovane pubblico era stato immediato ed eclatante; non meno eclatante, d'altro canto, fu la reazione dei bambini fiorentini alla lettura dell'infelice epilogo del racconto: Pinocchio, al termine di svariate rocambolesche imprese, è morto.

“Come andare avanti, è morto! Come faccio?”, così rispondeva Collodi all'appello accorato dell'amico redattore che, subissato di richieste e reclami da parte dei suoi giovani lettori, pregava lo scrittore fiorentino di escogitare un modo per dare un prosieguo al suo racconto.

Ebbene, un modo fu escogitato.

Pinocchio, il burattino scapestrato che vuole diventare un bambino, ottenne, per generosa concessione della penna del suo creatore, la sua redenzione e il racconto conobbe infine la veste celeberrima col quale è noto oggi, e così da più d'un secolo, ai bambini delle più disparate regioni della Terra.

Il successo planetario e inscalfibile del racconto “Le Avventure di Pinocchio”, tradotto negli anni in più di duecento lingue, è cosa nota ad ognuno, come generalmente note sono, almeno a grandi linee, le vicende della strana, favolosa avventura del burattino di legno.

Un'avventura semplice nella sua struttura e nella sua articolazione: l'onesto Geppetto, il falegname consumato dagli anni di lavoro e un po' imburberito dalla solitudine, un bel giorno si reca dal collega e amico Mastro Ciliegia col proposito di procurarsi un buon pezzo di legno.

Giusto quella mattina mastro Ciliegia aveva avuto una spiacevole avventura con quello che, per quanto difficile a credersi, si era rivelato un pezzo di legno quantomai insolito,

piuttosto inquietante, un pezzo di legno parlante e per di più sfacciato e impertinente.

Maestro Ciliegia, ben lungi dal volersi impegolare in affari strani come un pezzo di legno che parla, un pezzo di legno *vivente*, a farla breve, un oggetto che promette grane e poc'altro, coglie l'occasione offertagli dall'ignaro collega e decide di sbarazzarsi dell'incomodo con disinvoltura.

Geppetto, intatto da sospetti sull'amico falegname, una volta rincasato, si mette al lavoro di buona lena: è l'occasione giusta per dar vita al suo progetto di costruire un burattino tutto per sé “che sappia ballare, tirar di scherma e fare i salti mortali”.

Certo, forse non avrebbe immaginato che la vita, col suo logoro scalpello, non l'avrebbe data solo al progetto, ma al burattino stesso.

Queste le premesse del racconto: bricconate, peripezie, inganni, viaggi e stravaganze delle più fantasiose ne sono il seguito, sino al lieto fine, il pentimento di Pinocchio, il perdono di Geppetto e la trasformazione del burattino in bambino.

Pinocchio, il burattino che, lungo un percorso irto di inciampi e sviamenti, trova la via per diventare un bambino; una metafora semplice, immediata quanto pregnante, del percorso complesso e ostacolato dell'uomo verso la maturità, della sua caleidoscopica esperienza di vita.

Certo una metafora a lieto fine, lineare, insomma, una metafora per bambini.

Tutto è bene quel che finisce bene: un bambino ha bisogno di questo finale.

Qui, nel riconoscimento di questo bisogno, sta il tratto più strettamente pedagogico di questa storia *per bambini*, ciò che dà all'adulto, logorato dallo scorrere della vita sulla sua pelle, la chiara percezione che questo sia un racconto per anime ingenue, inesperte di vita, anime di bambini.

Ma l'ordito di questo delicato, infantile, tessuto narrativo è costituito, a ben guardare, da un intreccio di filamenti che non sono poi appannaggio esclusivo dell'universo *bambinesco*:

uno sguardo attento, alleggerito da ingombranti intellettualismi, magari disposto a farsi ogni tanto una sana risata delle gravose impellenze dell'indistricabile vicenda umana, potrebbe intravedere fra le volubili maree delle vicende pinocchiesche, alcuni riflessi familiari, echi di circostanze della vita non poi così fiabesche, infantili.

Di invitanti Paesi dei Balocchi e Lucignoli intenti a sottrarci ai “doveri della vita”, se ne incontrano, così come di ruspanti coppie di “Gatto e Volpe”, indaffarate a irretirci con lusinganti promesse nei loro loschi intrighi, di buoni validi (spesso inascoltati) consiglieri *grilleschi*, di buie, opprimenti pance di pescecane.

Insomma, come spesso accade, la via della semplicità non è sempre, per forza, la via della banalità; e un lettore non più bambino, in un momento di riconquistata ingenuità, di spassionato ascolto, abbandonatosi alle spiritose maree di questa assurda vicenda, potrebbe con gran stupore sentirsi indosso quei due cenci coi quali Geppetto manda in giro vestito il suo burattino, e il cappellino di mollica di pane in testa; potrebbe rendersi conto perfino, che il suo naso ha in effetti la curiosa tendenza ad appuntarsi, di tanto in tanto, lungo lungo lontano dagli occhi.

E magari nel bel mezzo di questa inaspettata metamorfosi, a questo lettore non più bambino, potrebbe capitare di scorgere nella filigrana di queste vicende improbabili, le siluettes stilizzate, ma piuttosto verosimili, di circostanze di vita quotidiana, non poi così improbabili.

Ma d'altro canto, come negarlo, la vita è tanto complessa in confronto alle scappatelle di Pinocchio, e la quotidianità è tanto più prosaica della magia fiabesca di questa avventura.

Chi la vede la poesia nella vita, in questa vita frenetica quando va bene, noiosa quando va male, nera quando va molto male?

I bambini la vedono, ma bambini si è solo da bambini. Ammesso che...

Ammesso che di tanto in tanto a qualcuno non capiti la fortuna di trovarsi nella strana condizione di quel lettore non più bambino che di punto in bianco, magari per un istante, un istante di ineffabile stupore, si scopre addosso i panni di quel burattino di legno che, interrogato sul suo mestiere prediletto, non esita a rispondere “quello di mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo”.

Chissà se ad un certo punto, durante una di quelle sere in cui, ripiegato sui fogli ingialliti, illuminati dalla pallida luce di una candela, un po' di malavoglia, dava seguito alla vicenda del burattino che doveva già essere morto e sepolto, Collodi, spirito smalzato, non si sia ritrovato a vivere una simile esperienza.

Forse no, in fondo si trattava per lui di un lavoro come un altro, una “bambinata”.

Che sia o non sia successo al buon Collodi, certo è che la magia che è scaturita dalla sua penna era desinata a far breccia nelle coscienze ingenuie di tanti fanciulli non meno che in quelle un po' più svezzate di qualche bambino non più bambino ancora disposto a prendere in mano un vecchio libretto impolverato.

Nella sua inespugnabile (...forse) fortezza cinta di ironia e disincanto, Collodi, alla resa dei conti, ha finito per offrire il destro all'ennesimo colpo ben assestato di quella maestra d'ironie ch'ha nome di Sorte, e forse non ha tutti i torti Ferrari quando, con una formula pur un tantino pontificale, arriva a dire, nel chiudere i fili della sua introduzione alle “Avventure”: “Nell'esasperata ricerca della formula magica della vita, capita spesso ai meno preparati e attrezzati affacciarsi all'austero palazzo della verità. Così un uomo talmente distante dai bambini come Lorenzini ha creato il vangelo dell'infanzia”³.

³ Collodi C., *Le Avventure di Pinocchio* (Introduzione di Ferrari M.), Cles, Editrice l'Unità s.p.a., 1993, p. IX

1.2 La genesi del progetto

Leggere e rileggere una storia

*“Fatti gli occhi, figuratevi la sua meraviglia
quando si accorse che gli occhi si muovevano
e che lo guardavano fisso fisso”*

Questa dunque, a grandi linee, la vicenda delle avventure di Pinocchio, la storia della storia di Pinocchio.

Non è difficile immaginare quanto un caposaldo della letteratura fiabesca tanto famoso e diffuso possa aver offerto l'occasione di riletture, interpretazioni, trasposizioni.

Non sono mancati nemmeno impieghi a dir poco discutibili della vicenda pinocchiesca, non di rado ispirati dalla sua natura più schiettamente pedagogico-moralista; non penso che Collodi avrebbe immaginato che i suoi racconti potessero un giorno finire sull'agenda del ministero dell'educazione sovietico: le gesta dell'amato burattino infatti fornirono la materia prima addirittura alle politiche educative del regime stalinista, nelle quali Pinocchio, in una curiosa trasposizione, si trasformava in un giovane malandrino sulla via della maturazione, ossia, la via verso la completa adesione al canone dell'esemplare figlio del Partito.

Ma tutto ciò in non deve sorprendere; nemmeno Collodi in fondo, forse, uomo svezzato alle stravaganze del mondo, si sarebbe lasciato scandalizzare più di tanto se avesse antevisto tutte le variopinte avventure che avrebbero attraversato le sue “Avventure”.

Ogni opera, messa al mondo, presentata al mondo, prende vita.

Nel momento stesso della sua prima fruizione, la prima *lettura*, ecco che prende a comunicare, comunicare al primo lettore, e in un secondo momento all'interlocutore del primo lettore, che ne ascolta la recensione e che in seguito, magari, ne affronta a sua volta una *lettura*.

E ad ogni comunicazione, come è inevitabile (e in questa inevitabilità sta tanta parte della tremenda bellezza del comunicare, del comunicare di ogni cosa, di ogni faccia del prisma iridescente e mutevole della realtà), le parole del parlante sono sempre materia sottoposta all'elaborazione dell'ascoltante; perché ogni "detto" che voglia essere udito sarà anche un "ascoltato", una proposta che muove, certo, con un'intenzione, ma che mai saprà con certezza quale sarà la forma stabile della sua ricezione.

Questo processo, il processo di vita di un'opera, di un'opera che viene consegnata dall'autore al mondo, prende piede, più o meno velocemente a seconda dei casi e si espande, si restringe si dirama e i suoi esiti non sono prevedibili ne controllabili: questa è la vita dell'opera, e chi a questo processo volesse opporsi, chi dell'opera volesse fare uno scrigno sigillato, chi volesse custodirla avidamente dalle maree del mondo, dagli sguardi arditi incessanti del lettore, dell'ascoltatore, del pensatore (per quanto ottuso possa essere il suo pensare), dovrebbe all'opera togliere la vita, preservarvela.

L'opera, qualsiasi opera, merita di essere letta, io credo, e con ciò, inevitabilmente, lasciata leggere; e per ogni interpretazione insensata, sconclusionata che venga ad emergere (e di siffatte interpretazioni ne emergono e ne emergeranno sempre a iosa), io auspico il sovvenire di uno stimolo verso un rinnovato profondo studio, una rinvigorita dedizione, risposte sagaci, preparate, pronte ad accogliere coraggiosamente *il nuovo* e disposte a riconquistare tenacemente *l'antico*.

1.3 Lo sviluppo dell'idea artistica

Una rilettura di Pinocchio

*“ Che nome gli metterò? – disse fra sé e sé. –
Lo voglio chiamar Pinocchio.”*

Questo lo spirito, è necessario dirlo in prima battuta, che ha motivato, sostenuto e guidato il progetto in discussione, l'oggetto di questo lavoro di tesi: “Concerto per Pinocchio e Pianoforte, ovvero Pinocchio Amore mio”.

Un progetto la cui dinamica di sviluppo non può certo esser definita lineare, ne priva di difficoltà e ostacoli, ciononostante un lavoro condotto con vigoroso (talvolta, perché negarlo, dispersivo) entusiasmo e chiara (oserei dire ostinata) determinazione.

Tratti questi rintracciabili nitidamente fin dalle primissime fasi del progetto, fasi che saranno prese in considerazione nei prossimi paragrafi.

In ascolto d'un pezzo di legno parlante...

– Prima Fase, l'ideazione

*“Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno;
ma un burattino meraviglioso che sappia ballare,
tirare di scherma e fare i salti mortali [...]. Che ve ne pare?
– Bravo, Polendina! –
gridò la solita vocina che non si capiva da dove venisse.”*

Per l'appunto, sguardo curioso di lettrice, vivido entusiasmo e ostinata determinazione sono state le frecce nella faretra della nostra regista e autrice, Cecilia (soprannominata Cilla), ideatrice, promotrice e produttrice dello spettacolo.

Da lei, dall'incontro fra il suo amore passionato, a lungo coltivato, per il racconto di Collodi e la sua esperienza di attrice, regista e sceneggiatrice di teatro, è stato piantato il

seme di questo lavoro: un'ennesima rilettura e un'improvviso desiderio, quel tipo di desideri, sono pronto a pensare, che Rilke non avrebbe esitato a chiamare necessità, un desiderio di proporre, presentare sul palcoscenico ciò che di proposte e riproposte ne ha viste tante, ma di farlo in una veste nuova, se non nuova, originale, se non originale, certo autentica.

In un primo momento, siamo nell'autunno del 2018, questo desiderio si è concretizzato nella forma di un copione, una prima versione del copione poi definitivo: una selezione di estratti delle "Avventure di Pinocchio", senza alterazioni testuali di sorta, suddivisi in nove "Quadri" (*alias* "Scene", forse "Atti"), introdotti da un titolo simbolico e chiusi da un breve componimento poetico originale, prodotto dalla penna di Cilla.

Fedeltà, Lavoro, Rifiuto, Tentazione, Coraggio, Perdono, L'Altro, Fatica, Libertà: questi i nove quadri, ognuno rispettivamente associato ad un episodio significativo del racconto di Pinocchio (la fabbricazione del burattino, il primo incontro col Grillo, la fuga con Lucignolo e altri momenti celebri delle Avventure) e ad una poesia riferentevisi sempre con una evidente, pur l'evidenza in poesia costituendosi con metro suo proprio, puntualità.

Sotto l'aspetto dell'azione scenica, un aspetto fin dai primi passi sotto l'attenzione dello sguardo teatrale di Cecilia, gli estratti in questione, già a partire da questa prima versione, furono pensati in ottica di una loro lettura recitata, ossia una lettura, tecnicamente "da leggio", ma effettivamente espressiva.

Un elemento, che fin da queste prime fasi, sino alla resa finale, fu deciso e stabilito, fu la natura dialogica di queste sezioni di lettura recitata (un aspetto, quello dialogico, già di per sé ben marcato nello stile collodiano): ad una voce narrante assegnate le sezioni del racconto in discorso indiretto, ad altre voci i dialoghi veri e propri (il numero di queste voci dialoganti si stabilì a due, soltanto in una fase di lavoro successiva).

Nove quadri si è detto: è piuttosto manifesto sin da una lettura in sequenza dei titoli di questi quadri, il tipo di parabola, di traiettoria esegetica che si prefigura come orizzonte narrativo dello spettacolo.

Come è chiaro, la *lettura* alla base di questo orizzonte, facendo leva sulla prospettiva educativa del racconto, ormai patrimonio universale della pedagogia dell'infanzia, pone il fulcro sulla trasformazione di Pinocchio in bambino e, in particolare, sulla natura metaforica di questo fatto e attorno vi fa orbitare una selezione di episodi dell'esperienza pinocchiesca evidentemente significativi rispetto a questo fulcro.

E dunque è facile rintracciare una prima sezione in cui il burattino incorreggibile si allontana sempre di più, con la sua condotta irresponsabile, dalla via del bravo ragazzo, ripetutamente indicatagli dai "personaggi buoni" (Geppetto, il Grillo, etc.) ed una seconda, simbolicamente introdotta dal quadro di transizione del coraggio (il ricongiungimento di Pinocchio con Geppetto nella pancia del pesceccane), in cui Pinocchio imbocca la via verso la redenzione, coronata dalla metamorfosi conclusiva.

È fuor di dubbio che, in sé, una interpretazione del racconto di questo tipo non costituisca affatto una novità assoluta, anzi a prima vista sembrerebbe incardinarsi senza attriti nel canone interpretativo della critica collodiana, a ben vedere, nel canone interpretativo della letteratura a lieto fine, tutta.

Bisogna anche sottolineare però che il copione, all'atto pratico, più che suggerire una interpretazione fornisce una "traccia", una serie di tappe ritenute rilevanti, che invitino, se non agevolino, una rilettura autonoma del racconto da parte degli spettatori.

Che Pinocchio sia un burattino briccone che, dopo averne combinate di tutti i colori, diventa un bravo bambino, non è un'interpretazione ma un dato piuttosto fattuale.

Un dato narrativo che nel copione subisce una notevole concentrazione e con questa anche inevitabilmente una certa enfasi, ma certamente non una forzatura.

Se però, fin dai primi passi, questo progetto possedeva una certa carica di originalità, di non banalità, questa va rintracciata non nella parabola narrativa suggerita, ma piuttosto nel suo tentativo di intercettare nelle rocambolesche, straordinarie vicende del racconto, dei barlumi di ordinarietà, piccole tracce di vita quotidiana, un Pinocchio in formato “ognuno di noi”.

Per questo, fin da subito, il copione, la selezione di estratti letti-recitati, era stato pensato esclusivamente come *una* delle componenti dello spettacolo.

Se in questo racconto mirabolante si possono intravedere i riflessi fiabeschi di tante piccole, prosaiche ordinarietà, e se questa intuizione vuole essere comunicata dal palco verso il pubblico, alla lettura del testo potrebbe essere necessaria l'aggiunta di elementi non testuali, suggerimenti extra-narrativi.

Già la presenza dei titoli dei quadri e i corrispettivi versi, è decisamente significativa a riguardo: Fedeltà, Lavoro, Rifiuto etc. non sono questioni relegate al solo mondo fiabesco, il mondo delle magie e degli incantesimi, ma sono materia calda della vita di tutti i giorni, fatti e situazioni con cui in un modo o nell'altro tutti si trovano ad avere a che fare.

A questi due elementi, titoli e versi, se ne aggiunsero, fin da subito, altri due: musiche e coreografie.

Nelle intenzioni di Cilla si era andata delineando, durante la composizione del copione, l'idea che a fungere da “collante scenico” fossero alcune coreografie accompagnate da composizioni musicali originali: la natura delle coreografie, al momento, non era per nulla definita, lo sarebbe stato solo in una fase successiva a Compagnia costituita, la questione musicale invece era già chiara, almeno quanto al compositore.

Alvise, compositore e pianista veneziano, amico di lunga data di Cilla: sue sarebbero state le musiche di scena.

Nella realtà, come è emerso nel corso di svariate conversazioni con Cilla stessa e

diversamente da come la descrizione dei fatti sembrerebbe suggerire, il rapporto fra le primissime fasi genetiche del progetto e le composizioni che ne avrebbero costituito la dimensione sonora, non si è configurato come una mera sequenza progettuale (idea dello spettacolo – decisione di introdurre l'elemento musicale – scelta delle composizioni), ma si è articolato in maniera stranamente sincronica.

Senza avere la pretesa di addentrarmi nelle spirali poco nitide dell' "ispirazione artistica", in cui non è mai facile ordinare i fatti della coscienza nel tempo e nello spazio, col termine "sincronica" intendo accennare alla possibilità che il contributo dell'ascolto di alcuni brani di Alvisse alla nascita stessa dell'idea artistica, non sia stato irrilevante (in cosa consista questa rilevanza non saprei con certezza: associazioni di pensieri, suggestioni evocative...): in altri termini, la musica dello spettacolo, o almeno alcuni dei brani, ha rivestito lo strano doppio-ruolo di impulso generativo e costituente materiale del progetto.

Ad ogni modo, il contatto fra i due avvenne molto presto, e presto iniziò il lavoro di identificazione delle composizioni, a partire dal repertorio molto ampio di Alvisse, più adatte ad accompagnare i quadri di questa rappresentazione.

La scelta (in parte come si è visto già maturata nelle intenzioni di Cilla), innanzitutto venne delimitata entro i confini, comunque ampi, del repertorio per piano solo di Alvisse: questo per almeno due ordini di motivi.

In primo luogo un motivo di ordine pratico: il fatto che le musiche di scena sarebbero state eseguite dal vivo non era mai stato messo in discussione, e dunque, minore fosse stato il numero dei musicisti esecutori impiegati, minori le questioni logistico-operative da considerare (reclutamento dei musicisti, prove dei musicisti, prove dei musicisti e dei coreuti, collocazione dei musicisti nello spazio scenico etc.).

In secondo luogo, e questo fu probabilmente il fatto determinante (ciononostante, come si vedrà, le cose andranno diversamente), non era possibile, in sede di scelta delle

composizioni in vista di una loro esecuzione dal vivo, prescindere dal fatto che Alvisse è un pianista, e che, nel limitare la scelta al suo repertorio pianistico, sarebbe venuta di conseguenza la possibilità di sentir le musiche di scena eseguite dal compositore stesso. Sulla base di queste riflessioni, si procedette dunque alla selezione delle musiche.

A questo punto del lavoro il progetto si presentava, sinteticamente, in questa forma: uno spettacolo teatrale, di natura "multi-espressiva" (recitazione, musica, danza), strutturato in nove quadri, costituiti ciascuno da una sezione di letture recitate e una di musiche coreografate; i soggetti coinvolti erano Cilla, autrice e regista e Alvisse, compositore e pianista.

Con il raggiungimento di questo primo scheletrico assetto del copione e questo primo embrionale nucleo della Compagnia è possibile tracciare una prima linea di demarcazione in termini di fasi del progetto; il passo seguente sarebbe stato la ricerca dei componenti ulteriori, coreografi, lettori, scenografi etc., necessari per lo sviluppo dello spettacolo e la sua realizzazione.

Questa seconda fase fu preceduta da una serie di contatti personali e inaugurata da un primo incontro della neo-costituita Compagnia.

Sbozzare il legno con lo scalpello

– Seconda Fase, gli “incontri domestici”

*“Quando ebbe trovato il nome al suo burattino,
allora cominciò a lavorare a buono
e gli fece subito i capelli, poi la fronte, poi gli occhi.”*

Come si è detto, a partire da questa fase, cui si giunse nel Dicembre del 2018, il progetto in sé era stato definito piuttosto chiaramente quanto alla struttura, ma, quanto ai contenuti effettivi, il lavoro era ancora appena imbastito: elaborata la forma era dunque giunto il momento di individuare i soggetti che ne riempissero i contorni.

Si trattava dunque di costituire la Compagnia teatrale al completo, allo scopo erano necessarie almeno altre tre figure: un coreografo, uno scenografo e dei lettori.

Una volta trovati questi soggetti si sarebbe potuto procedere con lo sviluppo dettagliato dell'azione scenica nel suo complesso, secondo le specificità di ognuno dei nove quadri.

A questa seconda fase di espansione della Compagnia partecipai attivamente, oltre a Cecilia e Alvisè, anche io stesso, in qualità di assistente alla produzione (una denominazione piuttosto convenzionale, considerata la natura decisamente fluida del ruolo rivestito da me all'interno dell'intero progetto).

Una prima decisione da prendere riguardava la zona geografica dalla quale attingere prevalentemente i soggetti in questione: bisogna ricordare infatti che la Compagnia, individuata nei suoi primi due componenti, Cilla e Alvisè, si presentava come scissa fra due poli, distanti duecentocinquanta chilometri l'uno dall'altro, Monza e Venezia.

Era dunque necessario capire, prima di ogni altra cosa dove si sarebbe stabilita la sede operativa, o quantomeno, la zona operativa della Compagnia: la scelta ricadde su Monza principalmente per il motivo che qui vi risiede Cilla, la prima ideatrice del progetto.

Non fu questa una scelta per altro dettata tanto da questioni di gerarchia o di galanteria,

quanto dalla constatazione che il ruolo registico rendeva necessaria una presenza sui luoghi di lavoro in linea di massima meno dispensabile di quella di Alvise.

La scelta dei soggetti da coinvolgere nel progetto, per quanto non risoltasi definitivamente che in un arco di tempo molto esteso, non fu in sé particolarmente complessa, né ostacolata da offerte reclinate o disdette: al successo della costituzione del gruppo contribuì certamente il fatto che ci si poté muovere con disinvoltura in questa ricerca all'interno di un perimetro relazionale di raggio strettamente confidenziale: una forza del gruppo è sempre stata il suo costituirsi fra amici, amici stretti, come se in fondo il gruppo fosse sempre esistito, e che la Compagnia teatrale fosse solo una sua nuova configurazione, una prospettiva nuova su uno scorcio antico.

Quanto alla coreografia, il progetto venne presto presentato e proposto a Caterina, studentessa monzese, con alle spalle un'esperienza di insegnamento coreutico già considerevolmente lunga e diversificata (classica, moderna, teatro danza, analisi del movimento etc.); quanto alla scenografia, in questa prima fase, la proposta fu inoltrata, a Cecilia, studentessa di pittura presso l'Accademia di Brera.

La scelta dei lettori fu, in un primo momento sospesa, lasciando aperta la possibilità che i ruoli corrispettivi potessero essere indossati anche da alcuni dei soggetti già costituenti il gruppo, e considerando comunque che, almeno quanto ai contenuti scenici, la parte letta/recitata, presentava un grado di definizione indubbiamente superiore ad altri aspetti.

Una volta ottenuta l'adesione da parte dei due nuovi componenti, si decise senza troppi indugi, di procedere all'organizzazione del primo incontro ufficiale della Compagnia così costituita, si decise di dare avvio a quel lavoro di *ideazione in gruppo* dello spettacolo in tutte le sue sfaccettature, secondo le possibilità di tutti i media espressivi coinvolti: un lavoro che fin dal primo momento si presentò in tutta la sua straordinaria carica

coinvolgente, fertilità e, al contempo, complessità.

Un punto imprescindibile dell'idea che Cilla aveva riguardo allo sviluppo del progetto, era costituito proprio da questa modalità di lavoro per così dire "ideogenetico collettivo": non si presentava ad una Compagnia costituita da ruoli ben definiti e dislocati, un progetto teatrale bello e compiuto, ma una traccia, una strada, un percorso la cui direzione era suggerita, le cui tappe però e la cui stessa "modalità di viaggio", erano ancora tutte da definire, e da definire in gruppo.

Ad ogni componente del gruppo veniva richiesto e proposto dunque non solo un contributo specialistico, secondo le competenze specifiche di ognuno, ma un lavoro di ideazione condiviso, in cui ognuno si sarebbe posto di fronte ad ogni altro come regista, coreografo, scenografo, ognuno aperto all'ascolto, alla considerazione delle proposte altrui e all'avanzamento di proposte sue proprie.

Si andava profilando dunque un'esperienza di lavoro teatrale estremamente partecipativa, il cui esito sarebbe stato uno spettacolo "della Compagnia" nella più letterale delle accezioni: certo, una coreografa, una scenografa, una regista e un compositore erano presenti, ma non in quanto autonomi "responsabili di funzione" sottoposti all'unico vincolo di rispondere nel loro operare ad un "capocomico" sul gradino più alto della gerarchia, ma in quanto conoscitori dei loro linguaggi, guide, nello sviluppo del progetto, secondo le proprie competenze e in ultima istanza cooperatori interdisciplinari con lo sguardo rivolto ad un complesso scenico integrale, opera di tutti e di ciascuno, in ogni suo aspetto.

Questo lo spirito guida del lungo lavoro di sviluppo ed evoluzione dello spettacolo, un lavoro reso in questo modo estremamente vario e flessibile, fluido e dinamico, stimolante e ricco, e quindi, inevitabilmente, complicato e articolato, lento e instabile, aperto a continue riconfigurazioni e revisioni, talvolta confuso e intricato: un lavoro, in una parola, complesso.

La data del primo incontro del gruppo fu dunque stabilita: il 17 dicembre 2018 la Compagnia teatrale "Il Remo" (questo il nome prescelto, in seguito ne verrà data una motivazione) si riunì al completo (al completo rispetto a questa prima fase, in seguito non mancheranno nuovi ingressi e sorprese di varia natura) per la prima volta a casa di Cilla, con il dichiarato intento di dare il la al lavoro di sviluppo dell'idea artistica "Concerto per Pinocchio e Pianoforte, ovvero Pinocchio Amore mio".

Prima di entrare nel merito delle dinamiche e degli esiti di questa prima fase di incontri "domestici", è necessario aggiungere una nota riguardo alla presenza nel gruppo di alcuni soggetti, di cui non si è avuto ancora modo di parlare, ma la cui presenza stabile fin dai primi momenti, seppur indipendente da un preciso inquadramento di ruolo, fu imprescindibile e non di rado determinante.

In particolare, fondamentale fu il contributo di Marta, studentessa di Filosofia, sempre presente agli incontri e alle prove, soprattutto in termini di trascrittrice, registratrice, oltre che attiva partecipante alle intuizioni, alle riflessioni, alle le decisioni artistiche e operative emergenti durante tutti i momenti di ritrovo anche parziale del gruppo; a lei inoltre è stato affidato il ruolo di fotografa dello spettacolo.

Non è possibile inoltre, fare a meno di menzionare la presenza, resa fisicamente più rada dal trasferimento all'estero occorso per questioni di natura lavorativa, ma spiritualmente mai indebolita, di Francesco, al quale la Compagnia deve alcune brillanti idee e intuizioni per lo sviluppo dello spettacolo, ed io personalmente, il suggerimento di intraprendere il presente lavoro di tesi.

Quanto alla mia presenza all'interno della Compagnia, essa è circoscrivibile ad un ruolo di generica partecipazione ad alcuni fra i numerosi aspetti del progetto; ho avuto il privilegio di partecipare allo sviluppo dell'idea artistica, principalmente sul fronte registico, e alla gestione degli aspetti organizzativo-operativi del progetto (materiale per le prove,

definizione della tabella di marcia, rendicontazione economico-gestionale, contatti con personale e teatri etc.).

Dunque, riprendendo il filo, la Compagnia arrivò nel Dicembre 2018 a riunirsi per la prima volta.

La natura e le finalità di questo primo incontro “domestico”, come di quelli che seguiranno nei tre mesi successivi (circa otto), era chiara, o, altrimenti, lo divenne presto, a tutti i partecipanti: si sarebbe trattato di procedere a quel lavoro di elaborazione collettiva dell'idea che si è cercato di descrivere precedentemente nel paragrafo.

“L'ordine del giorno” era dunque stabilito; ciò che non era definito, era il metodo operativo concreto da seguire nell'attuazione di questo ordine: fu presto evidente che si sarebbe trattato di un lavoro lungo e complesso, considerato il numero delle voci in gioco e lo splendido rigoglio di idee che non tardò a sprigionarsi.

Questa fase di incontri fu estremamente fervida, varia, innegabilmente caotica, stimolante: si prolungò, come già accennato, all'incirca per tre mesi, fino a Marzo, e, a partire dalla traccia proposta da Cilla e Alvisè, gettò le fondamenta sulle quali poi, durante le fasi successive di prove, venne edificato l'intero spettacolo in ogni suo dettaglio.

Intraprendere un resoconto dettagliato di tutte le idee e le evoluzioni emerse in questi tre mesi di incontri, sarebbe un'impresa piuttosto ardua, e, con ogni probabilità, poco utile ai fini della presente ricerca: mi limiterò dunque a descrivere che tipo di metodo di lavoro (nella pratica delle attività coinvolte) venne saldandosi durante questi incontri e a riportarne gli esiti in termini di definizione della forma e del contenuto dell'idea artistica.

Questi incontri domestici, furono all'incirca otto, e videro ognuno la presenza, in linea di massima di tutti i componenti; si svolsero principalmente presso il salotto della casa di Cilla, dove, unico elemento indispensabile, la Compagnia poteva contare sulla presenza di un pianoforte.

Dopo un primo momento di assestamento (se mai di assestamento si può parlare: il dinamismo e la “fluidità” non sono mai venuti meno in questo progetto), di fatto già dal primo incontro, si venne delineando uno “schema operativo”, una sequenza di attività, sul solco del quale il lavoro di *brainstorming* è sembrato procedere nella maniera più efficace, produttiva.

Al fondo vi era la sensazione che fosse *in primis* necessario, procedere ad una definizione, o meglio, allo svisceramento del significato, del nucleo profondo significante, degli estratti dal racconto di Collodi, costituenti il copione; e ciò si sarebbe fatto proprio a partire dalle nove parole, poste a guisa di titolo da Cilla, evidentemente il nocciolo al centro dell'intera idea artistica.

Intorno a questa operazione di svisceramento, trivellazione del significato delle pagine collodiane, e quindi delle parole che ne costituivano in certo modo, al contempo, il criterio di selezione e la chiave interpretativa, verteva gran parte del lavoro da svolgere: tutti gli aspetti dello spettacolo, musica, coreografia, scenografia, regia avrebbero attinto a questo nucleo significante, ognuno secondo le sue specifiche peculiarità idiomatiche, come fonte di ispirazione e guida per il suo proprio sviluppo; questa consapevolezza emerse quasi tacitamente, senza il bisogno di un invito esplicito, e fu condivisa da tutti i partecipanti fin dal primo momento.

Si sarebbe trattato, questo è chiaro, non di un lavoro di mera “trasposizione” di un significato letterale emergente dal testo, in una serie di linguaggi espressivi alternativi (danza, disegno, musica, recitazione etc.), un proposito questo piuttosto didascalico e banale, ma di un lavoro di messa in comunione, attraverso il dialogo e la collaborazione, di condivisione di un atteggiamento verso il testo di Collodi, di una direzione *attraverso* il progetto artistico nella sua integrità; ad ognuno poi, sarebbe spettato il compito di tradurre

in termini concreti, secondo le sue inclinazioni e la natura del suo *medium* espressivo prediletto, questa direzione.

Questa intuizione condivisa, questo percorso comune di indagine del testo, nella pratica si risolse, almeno per quanto riguarda questi primi incontri, in quella sorta di “schema operativo” di cui si parlava in precedenza.

In sostanza, la Compagnia riunita, distribuite seduta stante le parti, si accingeva alla lettura del testo, quadro per quadro, e, in seguito, all'ascolto della composizione prescelta per ogni quadro, eseguita dal vivo da Alvisè (al pianoforte o alla tastiera, in un capitolo successivo verranno delucidati gli aspetti operativi legati alle strutture accoglienti le varie attività della Compagnia).

Al termine della lettura e dell'esecuzione, si avviava dunque il momento del dialogo, della proposta e del confronto di idee, il momento in cui si dava libero spazio e “carta bianca” alla riflessione sui temi emergenti dai testi, alle intuizioni estemporanee, ai suggerimenti scenici, coreutici, scenografici, alle divagazioni più ampie: ognuno veniva coinvolto nel dibattito, nel vortice di idee, di riflessioni, di proposte.

Quest'ultima fase, la fase del confronto di gruppo, ripetentesi ad ogni incontro e più volte durante uno stesso incontro, fu, evidentemente, una fase determinante per gli sviluppi del progetto e d'altro canto fu sempre momento, in un certo modo, di confusione, momento effervescente, spazio di relazione e dialogo dai confini estremamente elastici e sfumati: il discorso rimbalzava agilmente dalla riflessione seria su temi di grande rilevanza (l'amore, la fatica, la tentazione etc.) al racconto aneddotico estemporaneo, passando senza esitazioni per la battuta faceta, il tutto immerso in una atmosfera liberamente oscillante fra il silenzio religioso e l'ilarità più fragorosa.

Questa, in linea di massima, la dinamica dei primi incontri; chiaramente, chiamare “schema operativo” una simile dinamica è una consapevole, indicativa approssimazione,

anche considerato che la successione sopra presentata di lettura-esecuzione-dibattito non fu mai rigida e codificata: fu un *modus operandi* scaturito spontaneamente durante gli incontri, mai però impostosi rigidamente, anzi, sempre configurantesi in modi e forme nuove e inaspettate.

Questa fase si procrastinò, come si diceva, all'incirca per tre mesi, e si articolò in una mezza dozzina di incontri a cadenza approssimativamente bisettimanale (ancora una volta, va rilevato che scadenze, frequenze, presenze non furono mai esenti da variazioni); alla sua conclusione si poteva dire che lo spettacolo fosse stato definito in maniera piuttosto estesa, con dettaglio quanto alla forma (i collegamenti fra le fasi all'interno dei quadri, l'allestimento scenografico etc.) e sostanzialmente anche nei contenuti.

Prima di procedere ad una revisione sintetica della struttura dello spettacolo al termine di questa fase, è necessario rilevare che, durante questo periodo, si aggiunsero alla Compagnia tre figure necessarie al suo completamento, la cui scelta era stata lasciata in sospeso: a Letizia e Valentina C fu proposto il ruolo di lettrici (le letture recitate di cui si è già parlato; rispettivamente fu affidata la parte di narratrice alla prima e le parti dei personaggi dialoganti con Pinocchio alla seconda), a Valentina B, studentessa della scuola civica cinematografica di Milano, invece, fu proposto un ruolo, non previsto nella fase precedente, emerso soltanto in quest'ultima, ossia il ruolo attoriale di Pinocchio stesso.

In sintesi lo spettacolo, a questo livello del lavoro, si presentava in questa veste:

- La prima sezione constava della rappresentazione scenica, commista di lettura recitata e recitazione propriamente detta, di un estratto dalle “Avventure di Pinocchio”, ridotto (per mezzo esclusivamente di tagli, mai peraltro estensivi, e mai

ottenuti attraverso manipolazioni) a dialogo fra un numero di personaggi oscillante fra i tre e i quattro a seconda dei casi (con Pinocchio e narratore sempre presenti): in questa rappresentazione erano coinvolti i due lettori a margine del palcoscenico, Letizia e Valentina C, e inoltre Valentina B cui spettava un ruolo di vera e propria recitazione a tutto palco.

- Nove quadri, costituiti da due sezioni ciascuno:

La seconda sezione invece, preceduta dalla recitazione (al fianco del pianoforte, fuori dal palcoscenico) dei versi relativi al quadro e dall'uscita di scena di Valentina e dei lettori, era costituita da una coreografia, sviluppata ed eseguita da Caterina sulle musiche composte ed eseguite da Alvisè al pianoforte (pianoforte collocato fuori dal palco, idealmente ai piedi di questo).

Queste coreografie, che si svilupparono e si definirono in un lasso di tempo ben più ampio dei tre mesi di questa fase (determinante fu la successiva fase di prove; a questo punto si avevano per lo più abbozzi), come già accennato, non si sarebbero ridotte ad una trasposizione coreutica della “scena” estratta dal racconto, ma sarebbero constate di una libera lettura, una “reinterpretazione motoria” del significato profondo del quadro, un significato emerso durante gli incontri e i colloqui fra singoli componenti, e incessantemente esplorato anche durante le successive prove, un significato che non avrebbe mai smesso di evolversi e affinarsi, nemmeno in seguito alla Première.

- Una scenografia apposita per ogni quadro, la medesima per entrambe le sezioni (recitazione e danza), ispirata agli ambienti pinocchieschi, ma non ossequiosamente modellata su questi, in stile per così dire minimalistico: in un

primo momento la proposta alquanto originale di Cecilia di impiegare una serie di oggetti scenici “concreti” (tavolo, sedia, branda etc.) contestualmente a un numero variabile di pannelli bidimensionali decorati con figure stilizzate (finestra, camino etc.), era stata accolta con grande entusiasmo dal gruppo.

Successivamente questo progetto scenografico fu sottoposto ad un totale ripensamento, di cui parleremo in seguito.

- Il light-design in questa fase non era ancora stato affrontato approfonditamente; la linea generale era di contenerlo entro confini quanto più semplici e gestibili, anche alla luce della circostanza pratica che vedeva la Compagnia sprovvista di uno specialista nel campo dell'illuminazione scenica.

Nonostante queste riflessioni iniziali, nel progetto definitivo, ne parleremo in seguito, il light- design finì per rivestire un ruolo niente affatto secondario.

Prima di procedere nell'esposizione è necessario aggiungere una nota chiarificatrice riguardo alla dimensione musicale dello spettacolo.

Come si è detto nei paragrafi precedenti, le musiche di scena furono scelte concordemente da Cilla e Alvisè, attingendo al bacino delle opere già realizzate dal compositore veneziano, non ne fu commissionata la realizzazione *ex novo*.

A questo punto però vanno delucidate due questioni.

In primo luogo va messo in luce il fatto che, a differenza di ciò che si è visto nel caso della scenografia e della danza, le musiche di scena preesistevano al progetto teatrale e ad esso erano unite da un legame per così dire elettivo (un legame a doppio filo in verità, come si accennava nel paragrafo precedente), appoggiato alle riflessioni di natura artistica ed estetica (nella maggior parte dei casi, secondo le stesse parole di Cilla, di natura schiettamente emotiva) che hanno guidato la scelta dei brani.

In secondo luogo bisogna segnalare anche che questa scelta musicale non si esaurì affatto nella prima fase di lavoro (quella fra Cilla e Alvise), ma continuò imperterrita ad evolversi e modificarsi sotto la spinta di nuove riflessioni, nuove impressioni, nuove esigenze.

A questo modificarsi vanno incluse tanto sostituzioni di brani (scambi interni fra musiche di quadri diversi e sostituzioni integrali con brani inizialmente esclusi), quanto modifiche interne alle stesse composizioni, un fatto quest'ultimo reso possibile dalla apertura non scontata di Alvise a mettere la sua opera totalmente “a disposizione” del progetto e resosi necessario soprattutto al momento dell'incontro effettivo, durante le prove, di musica e danza; un fatto ad ogni modo estremamente interessante anche perché origine di alcune implicazioni artistiche non banali (la modificabilità dell'opera d'arte, la sua “doppia natura” spirituale – materiale, circostanziale, contingente etc.).

Con l'ultima di queste prove domestiche, riprendendo il discorso, si chiudeva quella che potremmo definire appunto la seconda fase del progetto, lasciando il campo, finalmente, alla reale messa in atto, alla prova e alla realizzazione di tutto quanto era stato detto, pensato e progettato fino a quel momento: era arrivato il momento di dare una realtà concreta allo spettacolo, ai suoi quadri, ad ognuna delle sue sezioni.

È importante ricordare, ancora una volta, che il processo di ideazione, di fatto, non ha assolutamente visto il suo termine e completamento in concomitanza col chiudersi di questa seconda fase, la questione è ormai chiara: questo progetto era ed è sempre stato *in corso d'opera*, in evoluzione nella sua integrità, in ogni suo aspetto, dal copione alla coreografia, fino all'ultima prova: le coreografie per lo più sono state realizzate durante le prove, l'ultima modifica musicale risale a meno di un mese dalla prima “prova generale”, le scenografie furono realizzate interamente, anch'esse, solo a a progetto inoltrato.

Questo fatto oramai assodato, ha costituito al contempo motivo di grande stimolo e

motivazione almeno tanto quanto di tribolazione e affanno: non è mai arrivato il momento della mera, meccanica “prova” delle scene, ogni aspetto è sempre rimasto aperto alla discussione, alla revisione, e questo fu fonte di grande coinvolgimento, di energia, di sempre rinnovata freschezza, ma certo anche innegabile ostacolo ad una serena programmazione, ad una realizzazione spedita e “produttivamente efficiente”.

Di certo questo non è un elemento che favorisce un'esposizione sintetica e sistematica delle fasi di sviluppo del progetto: procederò dunque in questa analisi, sì avvalendomi di una suddivisione per fasi, ma ribadendo la natura limitante di questa scelta prospettica, sempre da compensare con una rinnovata enfasi sul “gene” dinamico e progressivo di questo progetto.

Le giunture snodabili, le ardite sgambettate, gli inciampi fragorosi

– “Terza fase”, le prove

*“Quando le gambe gli si furono sgranchite,
Pinocchio cominciò a camminare da sé e a correre per la stanza;
finché, infilata la porta di casa, saltò nella strada e si dette a scappare.”*

Quanto agli specifici aspetti tecnici, logistici, operativi delle prove rimando alla lettura del capitolo terzo; nel seguente paragrafo invece, mi riservo di ripercorrere, passare in rassegna ed approfondire quanto possibile gli sviluppi del progetto, più rilevanti sotto il profilo artistico, occorsi durante il periodo inaugurato dalla prima prova “sul palco”, nei primi giorni dell'Aprile 2019, e concluso dalla prima delle “prove generali”, nel Marzo 2020.

Durante questa fase, sulla scorta degli orientamenti e delle definizioni della fase precedente, si pervenne, salvo alcune piccole modifiche applicate ancora nelle fasi finali delle prove, ad un'articolazione sostanzialmente integrale di ogni aspetto teorico e pratico

dello spettacolo; non fu tuttavia una fase priva di novità e di sorprese: a suo tempo le affronteremo puntualmente.

In un primo momento si decise dunque di organizzare le prove “con tutto il mondo”: la compagnia, in tutti i suoi componenti si sarebbe trovata per delle prove di gruppo, durante le quali, uno per uno si sarebbero eseguiti i quadri, la prima sezione letta e recitata e la seconda sezione suonata e danzata (le coreografie man mano sviluppate autonomamente da Caterina), sotto lo sguardo supervisore e dirigente della regista.

Il luogo prescelto fu, almeno in questo primo momento, l'ampio “salone del granaio” dell'oratorio del Duomo di Monza, attrezzato all'occasione della tastiera elettronica della Compagnia.

Questa prima modalità di assetto delle prove rivelò invero, piuttosto presto, le sue debolezze e costrinse la Compagnia ad una rivalutazione della situazione: il lavoro durante queste prime prove (non più di cinque) procedette molto a rilento, dato il gran numero di partecipanti, la frequenza delle interruzioni e la continua necessità di rivedere e ripensare ogni aspetto alla luce della sua effettiva messa in pratica.

Inoltre si palesò ben presto come la velocità di progresso delle varie sezioni era estremamente variabile, come altrimenti non poteva essere: quanto alla lettura, ad esempio, il lavoro era piuttosto rapido e snello, con la necessità solo di alcuni accorgimenti in termini di dizione ed espressione, quanto alla danza o alla recitazione, il lavoro si presentava molto più articolato e minuzioso, in conseguenza, *in primis*, della fatica della “creazione artistica” *in loco* e, quindi, della sua natura estremamente dinamica, interdependente (si pensi al rapporto tra danza e musica), fisicamente impegnativa.

Questo primo momento di prove costituì, in un certo senso, una battuta d'arresto nello sviluppo dell'opera e provocò una certa demotivazione, intimamente legata certo a quel senso di disincanto e delusione che segue immancabilmente a ogni trapasso dalla teoria alla pratica, dall'ideazione alla realizzazione.

Lo scoramento però non durò troppo a lungo, e passata la pausa estiva, i lavori ripresero a Settembre il ritmo di marcia e lo spirito dei mesi precedenti.

Al rinnovato entusiasmo contribuirono due elementi determinanti: in primo luogo si decise di procedere ad una partizione del gruppo funzionale ad un adeguato svolgimento delle prove, in secondo luogo intervenne, su proposta di Caterina, una novità di grande rilievo dal punto di vista coreografico, ma più in generale della Compagnia *in toto*, ossia l'introduzione di un intero corpo di ballo (cinque ballerine nello specifico) a supporto di Caterina e dalla stessa coordinato.

La decisione di avvalersi di un corpo di ballo da parte di Caterina destò di primo acchito un certo innegabile disorientamento, si trattava in effetti di un cambio di programma (per quanto fosse ben chiaro a tutti ormai che la programmabilità costituiva più un'eccezione che una condizione del nostro *modus operandi*) inatteso e decisamente incisivo, ma nel giro di poco tempo si rivelò una novità straordinariamente fertile, portando nuova linfa al progetto, aprendo uno scorcio su prospettive fino ad allora ignorate e sprigionando una carica propulsiva determinante per il prosieguo e il successo del lavoro nel suo complesso.

Il neo-costituito corpo di ballo, subito introdotto al resto della compagnia, vedeva la partecipazione, oltre che di Caterina, di Elena B, studentessa di Lettere con una formazione da ballerina classica, Marialuna, ballerina versatile ed esperta, collega insegnante di Caterina, Elena, giovane studentessa milanese appassionata di danza e Benedetta, anch'essa studentessa, con una formazione di ballerina e attrice.

Molto presto fu evidente come il loro contributo non si sarebbe limitato all'esecuzione delle indicazioni e delle direttive artistiche di Caterina, ma si sarebbe spiegato in un'attiva e brillante partecipazione tanto alla realizzazione quanto allo sviluppo dello spettacolo in ogni suo aspetto.

Quanto invece alla novità organizzativa prima accennata, essa si concretizzò

nell'individuazione, all'interno della Compagnia, di due gruppi, ognuno dei quali avrebbe atteso alle sue prove indipendentemente dall'altro (indipendentemente da un punto di vista spazio-temporale, i luoghi e le date delle prove, non certo artistico), fino al momento in cui, raggiunto un accettabile livello di completamento del proprio rispettivo lavoro, i due gruppi si sarebbero ricongiunti in vista del definitivo coordinamento delle parti e delle sezioni dello spettacolo e del suo agognato allestimento.

La divisione in due gruppi fu condotta secondo una logica che finì intuibilmente per farle rispecchiare la divisione interna dei quadri in due sezioni: il primo gruppo era legato alla sezione letta e recitata e includeva Valentina B, Letizia, Valentina C e ovviamente Cilla; il secondo gruppo invece era costituito dai soggetti impegnati nella seconda sezione dei quadri, e quindi dal corpo di ballo al completo e da Alvisè.

Chiaramente non erano infrequenti, né tanto meno scoraggiate, partecipazioni "extra" di soggetti appartenenti all'*altro gruppo* oppure di componenti della Compagnia che non rivestivano ruoli prettamente artistici: la presenza di Marta, di Francesco, del sottoscritto e ancora di altri partecipanti più o meno stabili al progetto non era solo ben accetta, ma spesso attivamente determinante.

Prima di dedicarmi alla descrizione delle caratteristiche e delle dinamiche rispettive di questi due gruppi, ritengo necessario effettuare un ulteriore approfondimento; preferisco inserirlo a questo punto, con leggero anticipo sui "tempi della narrazione", piuttosto che inframezzarlo alla prossima descrizione, per motivi di chiarezza espositiva, per evitare, quanto possibile, successive spiacevoli interruzioni.

La natura stessa, piuttosto intricata, del progetto d'altronde, mi costringe a continue interruzioni, anticipazioni ed interpolazioni che appesantiscono l'esposizione ma che non possono essere sottaciute.

Si è detto che le prime prove a Compagnia completa non diedero risultati esaltanti e che la

soluzione al problema fu escogitata nella provvisoria divisione delle prove, da attuarsi fino al perfezionamento delle singole, separate sezioni.

Ebbene, dopo i primi mesi di lavoro in quest'ottica, apparve opportuno un ulteriore accorgimento, volto ad evitare che il procedere separato delle sezioni non andasse a risolversi in una sorta di "schizofrenia artistica", una disunità, disomogeneità fra le varie sezioni dovuta a mancanza di comunicazione diretta (ad evitare questo pericolo in realtà si era comunque predisposta la presenza di Cilla alle prove di entrambi i gruppi, ma presto si palesò l'esigenza di un provvedimento più diretto).

Tale accorgimento consisté in una sorta di compromesso, per cui i due gruppi avrebbero sì atteso separatamente alle loro prove, ma il ricongiungimento sarebbe stato più graduale di quanto previsto all'inizio: in sostanza al perfezionamento separato dei primi tre quadri da parte di entrambi i gruppi sarebbe seguita una prova collettiva; idem al completamento dei secondi tre quadri e infine del terzo blocco.

Era noto che il gruppo dedito alla sezione letta-recitata avrebbe proceduto, lo si era già riscontrato, più speditamente dell'altro, ma ciò non comportava alcun problema: probabilmente (e così difatti fu) alla prova intermedia collettiva il primo gruppo avrebbe presentato il lavoro svolto sui primi tre quadri, pur avendo già intrapreso lo studio di un certo numero di quadri successivi (in sintesi questo concatenamento escogitato ebbe come unico effetto che il primo gruppo abbia svolgere il suo "lavoro separato" in un numero di prove inferiore al secondo).

Le prove del primo gruppo (che da ora chiameremo, per comodità, "gruppo recitazione") si presentavano indubbiamente più agevoli da un punto di vista tanto organizzativo quanto logistico.

Da un canto infatti, il numero esiguo di soggetti coinvolti (ufficialmente tre, più la regista) e la loro provenienza comune (Monza e dintorni) rendeva piuttosto semplice l'aggregazione dei partecipanti, permettendo anche una cadenza degli incontri regolare e frequente

(indicativamente una volta alla settimana); d'altro canto, la natura sostanzialmente statica della prestazione dei due terzi del gruppo recitante, rendeva praticabili spazi anche di dimensioni relativamente ridotte, purché comunque sufficienti ad ospitare i movimenti di scena (in fondo però, non poi così espansivi) del personaggio di Pinocchio.

Per questo motivo, le prove di questo gruppo poterono essere svolte nella sala del Refettorio della Biblioteca del Carrobiolo, presso il convento dei frati Barnabiti (sala ampia, ma meno della Sala del Granaio).

Quanto alla dinamica interna delle prove del gruppo recitazione, anche in questo caso, il lavoro si presentava meno complicato rispetto a quella dell'altro gruppo: i tre attori (nome col quale includo, a questo punto, sia i lettori che l'attrice vera e propria), avvalendosi della possibilità di studiare le loro parti autonomamente (almeno per quanto riguardava il lato testuale della performance, il copione), nei periodi intercorrenti fra una prova e l'altra, potevano concentrarsi fin da subito più profusamente, una volta trovatisi a tu per tu con la regista, sugli aspetti più dettagliati inerenti i movimenti di scena, le modalità espressive e le specifiche della dizione, da quest'ultima indicati (come si vedrà tra poco il lavoro di prova del gruppo danza era costretto invece, a partire più a monte).

Quanto all'attrezzatura (pannelli, oggetti e costumi), il gruppo recitazione (allo stesso modo del gruppo danza) si dovette accontentare, durante tutto questo periodo di "prove separate", di sostituti provvisori: sedie, tavoli e una fervida immaginazione costituivano il principale corredo scenografico, quanto ai costumi invece (un problema comunque che di fatto riguardava solo Pinocchio; i lettori avrebbero indossato in scena un semplice vestito nero), si provvide al loro reperimento gradualmente, ma senza fretta eccessiva (Valentina B fu dotata del corredo scenico a prove inoltrate).

Le prove del gruppo danza, come già accennato, per la natura stessa del lavoro da

svolgere, si presentavano più complesse sotto tutti i profili, dalle dinamiche esterne, organizzative e logistiche, a quelle interne, artistiche: a ciò contribuiva di certo il maggior numero di partecipanti (sei ballerine almeno, più Alvisè al pianoforte quando possibile); la necessità di spazi sufficientemente ampi da poter ospitare i quadri coreografici di un intero *é ensemble* e un pianoforte/tastiera (eventualmente, quest'ultimo, sostituibile con un impianto stereo dotato di una capacità diffusiva adeguata al volume della sala); l'impossibilità di avvalersi di un equivalente del copione come traccia per lo studio autonomo delle parti (studio che quindi doveva prendere luogo contestualmente all'esposizione e alla prova scenica dell'idea coreografica di Caterina); e infine la complessità intrinseca di ideazione teorica e di coordinamento pratico di una coreografia per sei elementi su musiche note solo da un tempo relativamente breve.

Quanto al luogo prescelti, la soluzione ottimale, l'unica di fatto veramente adatta, era costituita dalla sala del Granaio (sia per quanto riguarda le superfici che per la dotazione stereofonica).

Le prove, innestarono presto un ritmo all'incirca settimanale, ma dovettero fare i conti con una certa, difficilmente ovviabile, variabilità in termini di partecipazione: il corpo di danza infatti, formato sostanzialmente da studentesse universitarie, residenti fra la provincia di Monza e quella di Milano, trovava l'occasione di riunirsi al completo non più di due volte al mese; una necessità questa presto convertita in virtù dallo sguardo, altrettanto creativo che pragmatico, di Caterina, che intuì nella possibilità di mantenere variabile, di quadro in quadro, il numero di ballerine per coreografia, tanto un'agevolazione organizzativa, quanto un elemento di *varietas* artistica.

Un'ulteriore, rilevante, complicazione organizzativa era da imputarsi alla residenza di Alvisè nella città di Venezia: da un lato era chiaro che il ritmo di una sua trasferta alla settimana, non sarebbe stato sostenibile, dall'altro, una stretta, dialogica collaborazione tra lui e Caterina, tra la danza nascita (concretamente formantesi in sede di prova e

destinata poi sempre a “respirare” in comunione con la musica) e la musica levatrice (sempre suscettibile di modificazione e adattamento *in itinere*, come avviene in ogni dialogo che non sia sterile contrapposizione di monologhi), era imprescindibile e, fuor di dubbio, non riducibile ad una telematica comunicazione a distanza.

Di fatto, si giunse ad un ottimo compromesso, come si rivelò, un compromesso che comunque non sarebbe stato raggiungibile senza l'inflessa, infaticabile dinamicità di Alvisi, resosi disponibile, senza esitazioni, a garantire la sua presenza in trasferta (una trasferta consumata ogni volta nell'arco di ventiquattro ore, lungo un asse di cinquecento chilometri e più) ad almeno una prova al mese.

Nelle rimanenti occasioni (circa tre al mese), in cui il gruppo danza si trovava a provare senza Alvisi, era possibile ad ogni modo fare affidamento sulle registrazioni musicali che il compositore stesso provvede a realizzare e mettere a disposizione della Compagnia.

La differenza più lampante, comunque, intercorrente fra le prove del gruppo danza quelle del gruppo recitazione è da individuarsi nel fatto che le prime si svolgevano a tutti gli effetti nell'abito di “messe alla prova” di un'azione scenica già informata dal copione e dal piano di regia di Cilla (un piano sì sempre aperto alla variazione, ma fin dalla prima prova dotato di contorni ben delineati), mentre le seconde vedevano ogni volta avvicinarsi contestualmente il momento della creazione artistica (Caterina certo, concepiva idee e intuizioni prima delle prove, ma non ha mai rinunciato all'imprevedibile, straordinaria opportunità di vederle evolversi, svilupparsi, dispiegarsi alla luce e sotto l'influsso di quella potenza viscerale che solo il lavoro di gruppo è in grado di sprigionare), quello del mutevole, concertante dialogo fra la musica e danza, quello dell'apprendimento da parte del corpo di ballo dei movimenti scenici e, infine, quello della prova *stricto sensu*.

Con riguardo a questo aspetto, a questa singolare, non facilmente gestibile confluenza di

elementi, merita almeno un breve approfondimento, in particolare, la dinamica di sviluppo delle coreografie messa in atto da Caterina.

In realtà, si è già avuto modo di parlare di una dinamica simile nel corso della presente ricerca, quando si è cercato di tratteggiare un quadro degli avventurosi avvicendamenti occorsi durante le cosiddette “prove domestiche”: ebbene quella modalità di lavoro che avevamo chiamato approssimativamente “ideogenetica collettiva”, si presta adeguatamente a descrivere anche il *modus operandi* del corpo di ballo.

In tal senso, alla presentazione delle idee e delle proposte di Caterina al resto delle ballerine, seguiva un acceso confronto, un dialogo, un avvicendamento di sviluppi, controproposte, esemplificazioni pratiche, e rielaborazioni che, con i migliori auspici, ma senza alcuna ansia efficientistica, sarebbe approdata ad una coreografia completa entro la fine dell'incontro.

Quanto al dialogo fra danza e musica, come si è già avuto modo di dire, il lavoro si presentò sempre, ancora una volta, sotto l'egida del più dinamico dialogismo; le composizioni di Alvisi prescelte per ognuno dei singoli quadri fornivano la guida, il substrato sonoro, al ritmo del cui “respiro” prendeva vita il movimento coreutico; ma in questo processo di nascita, la musica stessa, da levatrice (un'immagine già suggerita in precedenza, che trovo calzante) si faceva a sua volta nascita nell'atto di percepire, assorbire il battito del movimento, e conformarvisi, adeguarvisi.

Questo non fu peraltro, un fenomeno di semplice (per quanto semplice possa essere un tale fenomeno) affinamento dell'intesa, un mero allineamento ritmico, ma, spesso, di un vero e proprio mutuo, reciproco adattamento: non furono pochi infatti i brani che subirono, all'incontro con il moto espressivo dei corpi, interventi di taglio, ampliamento e alterazioni di vario genere (modifiche armoniche, ritmiche, formali, relative alla dinamica, all'agogica etc.).

Chiaramente, la generazione di questa “*corrispondenza d'artistici sensi*”, di questo scambio serrato e intimo dialogo (in verità, indescrivibile se non in via approssimativa), non poteva prescindere dalla contemporanea presenza fisica del corpo di ballo e di Alvisi, una circostanza relativamente rara, e con ciò ancor più preziosa.

Fino al mese di Febbraio 2020 dunque, la cosiddetta terza fase, la fase delle prove (per quanto ampio il termine si è visto debba intendersi) si protrasse in questa modalità bicefala, con i due gruppi separati che lavoravano mantenendo una certa reciproca autonomia.

Durante questi mesi, il progetto nel suo insieme non subì modifiche significative sotto il profilo strutturale (fatta eccezione per la grande novità del corpo di ballo), ma vide l'intervento in rapida successione di due novità di non poco conto.

Alle soglie di Febbraio 2020 Alvisi comunicò al gruppo, esponendo in maniera lucida e decisa le sue motivazioni, la sua decisione di rinunciare lui stesso all'esecuzione dal vivo delle musiche.

Le ragioni presentate dal compositore erano chiare, estremamente oneste e, per quanto le loro conseguenze potessero risultare lì per lì destabilizzanti, esse costituivano, ancora una volta, la prova dell'affezione profonda, spinta sino ai confini dell'intransigenza abnegante, che ogni singolo componente del gruppo nutriva per il progetto complessivo, al di là di ogni protagonismo: nello studio dei suoi brani Alvisi si era progressivamente reso conto che tutte le modifiche, gli interventi e gli sviluppi che gli spartiti avevano accolto dal momento del loro incontro con “Pinocchio”, ne avevano accentuato notevolmente la complessità esecutiva, finendo per cogliere di sorpresa il loro stesso compositore.

Egli riconobbe questo fatto con gran lucidità, ne fu meravigliato e preoccupato, ma senza indugi eccessivi giunse alla ferma decisione di non rinunciare ai suoi brani, non

sacrificarne l'identità, l'aspetto che essi avevano assunto dopo lungo travaglio, di non ridimensionarli ad una forma che si sentisse in grado di subordinare di nuovo alla *decarchia* prepotente delle sue seppur abili dita.

“E' tardi oramai...” dice Geppetto davanti al burattino appena intagliato e che ha già iniziato a scacciarlo e canzonarlo, mentre una lacrima gli scende lungo il viso: è tardi per cosa, per metterlo da parte? Per smontarlo e ridurlo di nuovo ad un ammasso di legnetti inerti in una catasta? No, se avesse voluto l'avrebbe potuto fare. È tardi per rinunciare a ciò che ora Pinocchio è.

Mi piace vedere la decisione di Alvisè, il suo rapporto con la sua musica, alla luce di questo piccolo, cruciale brano pinocchiesco.

Ad ogni modo, non può sorprendere che la notizia abbia avuto sulla Compagnia, in un primo momento, un impatto a dir poco sconcertante: non che a questo punto del lavoro non si fosse ormai avvezzi a considerare qualsiasi dettaglio suscettibile di modifica, e non era nemmeno il caso, questo, di un cambiamento di portata strutturale, ma il significato della presenza di Alvisè sulle scene si collocava evidentemente, nella comune percezione, ben al di là del suo essere mero esecutore dei brani, produttore di suoni.

D'altro canto la sincerità cristallina dei motivi della sua decisione e la ferma determinazione ad attuarla ebbero il vitale effetto di scuotere, ancora una volta, gli animi, metterli in movimento, alla ricerca di una soluzione, un movimento che tenne più che mai vivo il fuoco del progetto.

L'esito di tutto ciò fu la mobilitazione generale della Compagnia alla ricerca di un pianista che potesse subentrare ad Alvisè nel ruolo di esecutore e, soprattutto, che fosse all'altezza di questo ruolo, ossia che fosse in grado di suonare i brani rispettando proprio quelle esigenze musicali cui il compositore stesso non aveva voluto venir meno, a costo della sua stessa presenza in scena.

La ricerca fu intensa, rapida e fruttuosa: Valentina M, studentessa monzese di

matematica, esperta pianista, invitata a considerare la proposta di subentrare come pianista, fu lieta di unirsi al progetto e di dedicarsi allo studio delle musiche di scena sotto la guida premurosa e attenta di Alvise.

L'ingresso nel gruppo di Valentina M di fatto, come si diceva, non comportò cambiamenti radicali sulla forma del progetto: principalmente si trattò di dare alla pianista tutti gli insegnamenti e le indicazioni che favorissero un'esecuzione conforme alle intenzioni di Alvise (il quale comunque insisté sempre che queste intenzioni non dovessero per nessun motivo forzare, soffocare la personalità interpretativa di Valentina, cosa che non fu mai) e, cosa non banale, una nuova, rinnovata sintonia con la dimensione coreutica, che si incardinasse senza frizioni in quel percorso che, protagonisti Alvise e i Corpi che Raccontano, aveva dato tanti e sorprendenti frutti.

Questa attività di "formazione" fu condotta *in primis* da Alvise stesso, parte attraverso mezzi telematici, parte mediante incontri vis-à-vis; ma la Compagnia tutta si prodigò affinché questa novità venisse assorbita in una naturale e scorrevole riconfigurazione degli aspetti del progetto che da essa sarebbero stati coinvolti.

Gli esiti furono brillanti oltre ogni aspettativa e furono sufficienti tempi molto brevi perché le prove, il progetto intero, riprendessero il loro corso, secondo le modalità precedentemente descritte.

La seconda novità cui si è fatto cenno, meno dirompente della prima, riguardò la scenografia dello spettacolo: si è già anticipato che l'idea di impiegare una scenografia di impronta minimalistica si era affacciata (per questioni *in primis* logistiche) alla coscienza della Compagnia fin dalle prime fasi e che la propensione iniziale all'utilizzo di un agile sistema di pannelli mobili subì in seguito un deciso cambio di rotta.

Questo cambio di rotta avvenne proprio nei primi giorni di Gennaio, durante il periodo sotto la lente di questo paragrafo e si concretizzò nella decisione di appoggiare l'intero apparato

scenografico alle possibilità offerte dalla sola risorsa luminosa, ossia dall'impiego esclusivo di fonti di luce di vario genere (lampade, candele, proiettori e simili oggetti di facile reperimento) allestite in maniera differente per ogni quadro.

La spinta principale verso questa scelta, ancora una volta, si presentò con il duplice volto dell'opportunità artistica-logistica, sotto l'insegna, per così dire, del “*di necessità virtù*”: infatti a fare da contraltare alla innegabile, pragmatica, opportunità presentata dall'elezione di mezzi di agevole reperimento, stava la nitida corrispondenza fra una siffatta scenografia e l'utilizzo ricorrente e altamente simbolico che Collodi stesso ha fatto dell'elemento luminoso nel racconto di Pinocchio.

Proprio questo aspetto luministico della *scrittura* collodiana, peraltro, aveva costituito fin dal primo momento uno dei pilastri sui quali Cilla aveva fondato e presentato la sua *lettura* di “Pinocchio” e che era stato oggetto di ripetute analisi e osservazioni, e di approfondimenti tesi a scoprirne la profonda carica metaforica ed evocativa.

Il “luminicino lontano lontano” scorto e seguito da Pinocchio nella pancia del pescecane, il “buio così buio” che incornicia l'apparizione notturna del Grillo, i “grandi solleoni d'agosto” che illuminano la corsa soccorritrice della lucertola verso la fata, sono stati fra i brani maggiormente sviscerati dalla Compagnia durante i suoi incontri, testimoni di un tratto della scrittura collodiana tanto semplice e potente, un tratto capace di suggerire, senza imporre, i riflessi di un dualismo originario, senza tempo, opposizione primitiva, Luce-Tenebra, Bene-Male, Gioia-Dolore, Vita-Morte.

Stabilito dunque anche questo ultimo aspetto, proseguendo nel lavoro, si pervenne, verso la fine di Febbraio 2020 alla realizzazione integrale dei nove quadri, e, nella prima settimana di Marzo, grazie all'unica prova integrale con la Compagnia al completo, ad un loro coordinamento: rimando al paragrafo successivo la sintetica descrizione dello spettacolo dei quadri e del loro contenuto.

Mi accingo invece ora ad un breve resoconto dei fatti che hanno seguito quest'ultima prova.

A partire dalla seconda settimana di Marzo 2020, come è noto, in seguito alla diffusione dell'epidemia legata al Coronavirus, sono state imposte a livello nazionale severissime restrizioni sugli spostamenti, sui contatti sociali e sulle attività di ogni genere.

Anche le attività legate alla cultura e allo spettacolo, com'era inevitabile, sono state coinvolte nella stretta inflessibile di questo *lockdown*.

Le ripercussioni di questa grave situazione sul progetto artistico descritto saranno approfondite meglio nell'ultimo capitolo; in estrema sintesi, in questa sede, mi limito a riferire che la Compagnia Il Remo è stata costretta a interrompere il suo lavoro, proprio nel momento in cui ne veniva fissata la sua forma definitiva.

Non è stato dunque possibile svolgere le tre ulteriori prove a gruppi ricongiunti, nelle quali la Compagnia intendeva perfezionare l'amalgama dei due gruppi e la coesione dei nove quadri, né le due prove generali programmate, né, tanto meno, si è potuto andare in scena nella data prevista.

Tutt'ora non è dato sapere con certezza, ai membri della Compagnia, quanto a lungo dovrà procrastinarsi questa sospensione; troppe incertezze circa le disposizioni che saranno adottate per regolare le attività dello spettacolo nel prossimo futuro, le scelte e gli orientamenti che saranno adottati dai teatri stessi, rendono difficile l'attuazione di una convincente pianificazione delle attività.

Tuttavia, almeno rispetto alla componente artistica della realizzazione di questo progetto, resta possibile tracciare una descrizione sintetica dei contenuti dello spettacolo, secondo il modo in cui esso si presentava alle soglie di Marzo; a tale descrizione sarà dedicato il prossimo paragrafo.

“Concerto per Pinocchio e Pianoforte, ovvero Pinocchio, Amore Mio”

– I nove quadri

Lo spettacolo, come si è detto, è costituito di nove “quadri”, divisi ciascuno in due sezioni, cui si aggiungono un preludio e un postludio.

Nella prima sezione di ciascun quadro, due lettrici, disposte con i rispettivi leggi agli estremi del palco, e un'attrice, mettono in scena un dialogo tratto dalle “Avventure di Pinocchio”, le une in forma statica (*lettura espressiva*), l'altra in forma dinamica (*recitazione tradizionale*).

In seguito all'uscita di scena delle lettrici e dell'attrice, Cilla, collocata a fianco del pianoforte, di fronte alla platea, legge i versi che fanno da introduzione alla seconda sezione; quest'ultima vede l'ingresso in scena del corpo di ballo e l'esecuzione di una coreografia sulle musiche originali di Alvisi.

Sulla scena, per tutto lo spettacolo, sono presenti i due leggi ai lati del palcoscenico, e il pianoforte collocato sulla sinistra ai piedi del palco, di fronte alla prima fila della platea.

Gli oggetti di scena (tavolo, sedia, luci) vengono trasportati sul palco, a seconda delle specifiche di ogni quadro, dal personale addetto all'allestimento del palco (tre persone in “costume da falegname”). I cambi di scena avvengono con il palco illuminato.

La durata complessiva dello spettacolo è approssimativamente di 1 ora e 45 minuti.

Di seguito viene proposta una breve e sintetica descrizione del preludio, dei nove quadri e del postludio.

– Preludio

Si alza il sipario.

La scena è buia e silenziosa; solo una luce illumina Pinocchio, seduto mentre legge un

grande libro, spalle al pubblico. La luce si spegne.

– Quadro 1, *Fedeltà* (Capitolo III)

Lo spettacolo si apre con la “costruzione” di Pinocchio, raccontata nel capitolo terzo del libro di collodi.

Il quadro vuole indagare il momento della “formazione”, della venuta al mondo di Pinocchio e della dedizione totale di Geppetto, del suo amore incondizionato.

– Quadro 2, *Lavoro* (Capitolo IV)

Il quadro mette in scena il primo dialogo fra Pinocchio e il Grillo parlante, e termina con l'uccisione di quest'ultimo. I temi portanti del quadro sono costituiti dall'irresponsabilità e immaturità di Pinocchio, sordo ai saggi consigli del Grillo.

– Quadro 3, *Rifiuto* (Capitolo XIII)

Il quadro è dedicato alla scena ambientata nell'osteria “Al Gambero Rosso”, dove Pinocchio si era recato col Gatto e la Volpe, e prosegue attraverso la “nottata scura” nella quale Pinocchio, ormai lontano dalla *retta via*, respinge per la seconda volta il Grillo, apparsogli in forma di ombra, e si dirige testardamente al luogo dell'appuntamento fissato con i due loschi compagni.

– Quadro quattro, *Tentazione* (Capitolo XXX)

Il quadro verte sulla scena nella quale Lucignolo, in procinto di partire verso il Paese dei Balocchi, invita Pinocchio a seguirlo. Le resistenze fin troppo reiterate di Pinocchio, tradiscono fin da principio, nonostante ogni apparenza, la decisione che egli ha già maturato in cuor suo: partire alla volta del paese dei suoi sogni, libero dai doveri e dalle

regole.

– Quadro cinque, *Coraggio* (Capitolo XXXIV)

Nella scena Pinocchio, tuffatosi in mare per tentare di salvare il padre, finisce inghiottito dal pescecane; nella pancia di quest'ultimo, si intrattiene in un breve ma significativo dialogo con un tonno cinico e disincantato; non convinto dalla sua "filosofia", Pinocchio il pesce e si mette sulle tracce di un lumicino, scorto "lontano lontano".

– Quadro sei, *Perdono* (Capitolo XXXV)

Pinocchio ha raggiunto il lumicino e, con immensa gioia, ha ritrovato il padre, nel fondo della pancia del pescecane. "E voi mi avete di già perdonato, non è vero?": il perdono ricevuto da Pinocchio segna una svolta determinante nel suo percorso di maturazione; da questo momento il buio inizia a dissiparsi (anche sulla scena) e la metamorfosi in bambino si fa più vicina.

– Quadro sette, *L'Altro* (Capitolo XXXVI)

A nuoto, Pinocchio e Geppetto, tentano di raggiungere la riva, ma le forze vengono meno e la speranza si affievolisce. Tuttavia, il soccorso provvidenziale del tonno, anch'esso fuggito al mostro marino, è la prima ricompensa che Pinocchio riceve per il suo coraggio: la mano soccorrevole di un amico conquistato.

– Quadro otto, *Fatica* (Capitolo XXXVI)

Pinocchio è ora un figlio premuroso e responsabile; si prende cura del suo babbo e dei suoi studi. S'è meritato il vestito nuovo. Ma la notizia che la Fatina è molto ammalata e povera lo ferisce: ora è lui che tende la mano agli amici cari, e decide di affidare i suoi risparmi e il vestito nuovo alla Lumaca, che lo consegnerà alla Fatina.

– Quadro nove, *Libertà* (Capitolo XXXVI)

Pinocchio si sveglia bambino; è maturo, è libero dalle giunture di legno, libero di diventare un Uomo. Al risveglio sorprendente scopre che il suo aiuto provvidenziale ha salvato la Fatina e che il suo babbo, vivace e arzillo, è intento a nuovi e bellissimi lavori nella sua bottega, ora tanto luminosa per la presenza dell'amato figliuolo.

– Postludio

Il palco è buio e silenzioso; solo una luce illumina Pinocchio, seduto mentre legge un grande libro, il volto rivolto al pubblico; chiude il libro (un grosso volume delle “Avventure di Pinocchio”), lo appoggia alla sedia e lascia, in silenzio, il palco.

Cala il sipario.

Capitolo 2

La Compagnia Teatrale “Il Remo”

2.1 Un ceppo per un Remo e per un Burattino – “Il Remo” e “Pinocchio, Amore Mio”

Nel capitolo precedente si sono seguite, passo dopo passo, la nascita, la crescita e la maturazione di questo Burattino, di questo spettacolo.

E, calcando le impronte dei medesimi passi, si è seguita la vicenda della Compagnia che ha *intagliato* questo Burattino (o forse, più umilmente, che ne ha premurosamente spolverato le giunture): il formarsi, l'espandersi e il vivere de “Il Remo”.

Forse, insistendo sulla metafora, la convergenza di questi due percorsi, la congruenza delle impronte solcate, non è altro che l'immagine di un “corpo artistico” nel suo sostanziarsi, ad un tempo, in carne e movimento: carne, quanto al suo essere costituito materialmente di soggetti formanti una compagnia, movimento, quanto al suo manifestarsi come proposta, come dialogo sulla realtà (...sulla vita, che poi questo sia o meno “Arte” è una questione, a mio avviso, più nominale che sostanziale) scaturito dal moto di spiriti pulsanti, di *corpi ex-pressivi*, dalle viscere di questa “carne”.

Fuor di metafora, il fatto che mi preme evidenziare circa il progetto *in toto*, è la profonda unità che ha avvinto l'una all'altro, in giro strettissimo, fin dal loro nascere, la Compagnia (la dimensione “personale” del progetto) allo spettacolo (la dimensione “ideativa”, “artistica” per usare un termine più comune, anche se estremamente critico).

Esprimendomi in questi termini, non intendo solo rilevare il legame che sta alle fondamenta di questo come di ogni spettacolo teatrale, il legame ovvero, che, attraverso lo studio approfondito delle parti, la ricerca del nucleo nevralgico dell'opera teatrale, la visione estetica e poetica alla base delle scelte registiche, scenografiche etc, si stringe, durante il lavoro preparatorio, fra il “personale teatrale” (la compagnia) e l'opera inscenata (il *testo* teatrale *lato sensu*), e che confluisce nello spettacolo in quanto performance.

Questo è un fenomeno connaturato nella disciplina teatrale in quanto tale: ciò che invece desidero enfatizzare è il fatto che, nell'ambito di questo progetto, una reale, effettiva contrapposizione fra compagnia e opera, di fatto, non sia nemmeno attuabile, che l'una e l'altra siano venute formandosi, *ab origine*, entro i confini di un rapporto di completa reciprocità, tale da rendere inscindibile il realizzarsi dell'una dal realizzarsi dell'altra, da rendere impossibile una gerarchia in termini di preminenza dell'una sull'altra.

L'esperienza teatrale documentata dal primo capitolo, questo lavoro su Pinocchio, non si è articolato, insomma, secondo lo schema tradizionale per cui, alla scelta, operata dalla una compagnia teatrale (dal soggetto della compagnia preposto a tale scelta, in genere il regista) di un *testo* teatrale, segue lo studio, l'interpretazione, e la prova scenica dello stesso e, infine, la sua presentazione al pubblico.

Questo schema, soggetto nei fatti ad una vasta gamma di variazioni e deviazioni, ma pur sempre valido come prospetto generale della dinamica teatrale (almeno nella sua accezione tradizionale), alla base esige, per la sua attuazione, una serie di elementi concreti e ben distinti, due in particolare: una compagnia preconstituita, almeno nei suoi componenti principali e un *testo* (anch'esso solitamente precomposto, attinto dal bacino della letteratura teatrale) che fornisca il contenuto "letterario" della *mise en scène*, o, quanto meno, la traccia, il perno dell'azione scenica nei suoi vari aspetti, recitativo, scenografico etc. (ciò che Grotowski avrebbe chiamato "partitura").

Per l'appunto, come si diceva, proprio questa individuazione elementare non è praticabile nel caso del progetto quivi analizzato e ciò è dovuto ad alcune, specifiche ragioni.

Innanzitutto, la compagnia Il Remo non si è affacciata a questo progetto, operando una scelta testuale, ossia eleggendo, nel novero degli adattamenti teatrali delle "Avventure di Pinocchio" disponibili, il testo ritenuto più conforme allo spirito della regista o alle peculiarità della Compagnia, ma ha provveduto autonomamente alla realizzazione di un

adattamento di questo grande classico, dando vita ad un *testo* (non solo scritto), almeno nella forma, originale.

Ciò che rileva, di questo primo aspetto è, comunque, non tanto la produzione autonoma del testo, un fatto questo comune a tutte le (numerose) compagnie che possono vantare, fra le loro fila, figure come quella del regista/autore, o su di un vero e proprio “drammaturgo della compagnia”, quanto il fatto che a rivestire il ruolo autoriale sia stato, nei fatti, il soggetto “Il Remo” nella totalità dei suoi membri: nel dire che “Concerto per Pinocchio e Pianoforte, ovvero Pinocchio Amore Mio” è uno spettacolo realizzato dalla compagnia Il Remo, è da intendersi precisamente che un soggetto *sovrapersonale* (Il Remo) si è fatto autore, ha portato alla luce, in ogni suo aspetto, un organismo artistico, ovvero, meglio ancora, ha attuato un movimento espressivo nella forma di spettacolo teatrale.

Parlo in questo frangente, di “soggetto *sovrapersonale*” con l'intento di porre in risalto la natura organica della Compagnia, il suo essere ad un tempo, insieme di elementi eterogenei (le singole individualità di ognuno dei componenti; le loro inclinazioni, le loro competenze etc.) e corpo dinamico unitario, al movimento del quale, tali elementi eterogenei, hanno contribuito ognuno secondo le proprie peculiarità.

In secondo luogo, e questo forse è elemento ancor più significativo, va riscontrato, come si accennava in precedenza, che questa inscindibile unità di Compagnia e Opera non sia riducibile ad un fenomeno di univoca, per quanto profonda, preminenza della prima sulla seconda: ad uno sguardo perspicuo, l'immagine dell'autore *sovrapersonale* e della sua opera, seppur declinata nel senso di un movimento del primo che si concretizza nella manifestazione della seconda (immaginare astratta dall'ambito coreutico, o recitativo), appare ancora non del tutto capace di rendere conto del nocciolo, a mio parere, inedito dell'esperienza teatrale in questione.

Per quanto infatti la metafora contribuisca a chiarire la consistenza radicale di Compagnia e opera, essa cela a *latere* un fraintendimento: ossia la concezione implicita di questo corpo dinamico quale entità preminente, preesistente all'opera sua, che, in altre parole, l'esperienza della realizzazione di questo spettacolo, avesse riguardato il formarsi di un'opera, a partire dalla realtà precostituita e precondizionante di una compagnia.

A questa immagine si è fatto ricorso per mettere in rilievo il primo elemento di interesse del progetto, l'assenza di un testo precostituito (e dunque la sua nascita *in itinere*, per mano della Compagnia in quanto unità artistica); ma il secondo, speculare aspetto saliente di questo lavoro, e cioè, come si è detto poc'anzi, l'assenza di una compagnia teatrale precostituita, esige un ulteriore approfondimento.

Tutto ha preso il via dall'intuizione e dal desiderio e di Cilla, un'idea emersa e impostasi prepotente alla sua coscienza e in seguito, una volta ottenuta una seppur generica formulazione, presentata gradualmente ad una serie di soggetti, secondo le esigenze artistiche e operative via via manifestantesi (il numero, le competenze dei componenti che si sono man mano aggregati al gruppo, lo si è visto, è andato modificandosi passo passo con le forme che lo spettacolo andava assumendo, sotto l'influsso dei componenti già attivi), innescando così quel procedere unitario e reciproco di Compagnia e opera di cui si sta parlando.

Questo, in ultima analisi, il fatto culminante di questa esperienza: a partire da uno slancio iniziale, le cui scaturigini radicali saranno oggetto di un tentativo di analisi nelle pagine successive, un percorso condiviso di crescita si è incardinato sulla reiterata correlazione e interazione dei progressi di un'idea artistica con le evoluzioni di un gruppo teatrale.

Su questa doppia, speculare dinamica, mi sono soffermato a lungo, perché profondamente convinto che in essa risiedano motivi di interesse sia da un punto di vista

artistico (come possa procedere un siffatto percorso di ideazione artistica), che operativo (quali problematiche sollevi, in termini organizzativi e gestionali, un simile procedere).

Questa dinamica è stata il nucleo, il cuore pulsante del progetto, ciò che ne ha garantito l'unità di fondo e una freschezza ad ogni passo rinnovata, come si è ampiamente ripetuto, e ne ha costituito allo stesso tempo la grande bellezza e la grande fatica, per ognuno dei partecipanti.

La prova concreta di quanto si è venuto dicendo è costituita, a tutti gli effetti, dalle stesse vicissitudini e vicende di questo progetto, che ho tentato di riferire organicamente nel capitolo precedente e che saranno ulteriormente approfondite nei capitoli successivi: si pensi, solo a titolo esemplificativo, agli avvicendamenti che hanno investito la componente coreutica del progetto (l'introduzione in corso d'opera di un corpo di ballo e le variazioni strutturali che ciò ha comportato), oppure all'esigenza di includere un attore recitante, emersa solo in un secondo momento, *su richiesta* del progetto per come stava venendo a formarsi.

Tutto ciò, l'essenza viscerale di questa esperienza, sarei tentato dunque di racchiuderla in un'immagine, l'immagine di un ceppo di legno: uno stesso ceppo di legno per intagliare un Burattino (lo spettacolo) e per fabbricare un Remo (la Compagnia).

Delle radici del legno di questo ceppo si parlerà in seguito; ciò che rileva è che fra le venature di questo frammento ligneo si nascondessero i contorni di un Burattino e di un Remo, e che lo scoprire gli uni abbia significato il disvelare gli altri.

Uno sguardo ardito, condotto senza riserve nelle viscere di questa esperienza vissuta, come compagnia e come gruppo, di questo fare uno spettacolo ed essere fatti da esso, non può che finire, però, là dove lo spazio per presunzioni creatrici è tremendamente angusto: chi ha fabbricato il Remo? il Burattino forse? e chi avrebbe intagliato dunque il

Burattino? Chi è allora il Falegname? Ma come può il Falegname essere al contempo Remo e Burattino?

Che l'uno abbia dato la forma all'altro ricevendone, allo stesso tempo, la propria, potrebbe apparire, infine, come un insolubile paradosso, una spirale sospesa nel vuoto, nella quale opera e artista finissero per confondersi e veder sfumare irrimediabilmente, nel vortice, i propri contorni.

Ma di fronte ad una simile, disorientante vertigine, una possibilità forse, rivelandosi ad un simile sguardo, potrebbe intervenire e offrirgli un appoggio sull'orlo dell'abisso (circolare) autoreferenziale, la possibilità che in questa dialettica estrema di movente e mosso, di dare e ricevere, non si trovi il germe della contraddizione, ma si enuclei invece la fenomenologia stessa dell'atto artistico, del suo essere, nel profondo, riflesso originario di un sincrono formare ed essere formato, rivissuto nell'intima concordanza permeante la relazione fra l'artista e l'opera che a lui si affida, nel loro reciproco incessante offrirsi ed accogliersi.

2.2 Le radici del tronco e del ceppo – “Il Salotto Veneziano” e “Il Remo”

Si è fatto riferimento, nel paragrafo precedente, ad una “idea” iniziale, promotrice dell'intera esperienza teatrale.

Ma un'idea non sorge dal nulla, dal vuoto, come si crede, talvolta, facciano le ispirazioni folgoranti, le visioni improvvise; un'idea emerge alla coscienza, piuttosto, alla stregua di un albero che perfora il suolo e, svelando il tronco, si inerpica verso il cielo e allo stesso tempo viene nutrito, sostenuto e avvinto a sé dal terreno, mediante lo sforzo segreto e silenzioso delle sue radici.

Terreno nutriente e radici laboriose (e, forse, un cielo verso cui tendere), queste sono le premesse che fondano e risvegliano un'idea, come un albero.

Se dunque si è avuta occasione di parlare profusamente della tempra, delle venature di questo albero, dei suoi movimenti e della sua organicità, almeno un accenno meritano a questo punto le sue radici.

Non ci si pone certo in questa sede l'obbiettivo di addentrarsi nelle profondità più recondite dalle quali è sgorgata l'idea di questo spettacolo, ma alcuni scorci retrospettivi, brevi accenni di risalita (o ridiscesa) lungo i canali più ampi e significativi diramantisi da queste profondità, penso possano offrire un degno contributo alla comprensione di questo “Pinocchio”.

Tenterò dunque di ripercorrere un paio di questi canali, prendendo avvio da una breve rilettura di alcuni aspetti salienti dell'esperienza teatrale passata di Cilla, dei quali mi sforzerò di mettere in luce il collegamento con la più recente esperienza del Remo.

Già il nome della Compagnia, in realtà, lascia intuire lo sfondo marino dal quale ha preso le mosse, nel senso più originario dell'espressione, il progetto “Pinocchio, Amore Mio”; uno

sfondo lagunare per l'esattezza.

La “doppia anima”, Monzese e Veneziana, del progetto non trova però fondamento solamente nelle origini lagunari anagrafiche di Cilla e Alvise (due soggetti ai quali spetta una porzione non indifferente della paternità di questo Pinocchio) ma anche, e più nello specifico, in quello che è stato uno dei momenti fondamentali dell'esperienza teatrale di Cilla: “Il Salotto Veneziano”.

“ *C'era una volta* un uomo che insegnava la vita da un casotto di *burattini*, insegnava con vigore e sapienza l'onestà, la dirittura morale, l'amicizia e la gente accorreva ad ascoltare tutto ciò dalla voce possente e vera di Sandrone e di Fasolino. Era la voce dell'ultimo meraviglioso teatro di strada che ci ha lasciata una eredità preziosa, troppo spesso dimenticata; quell'uomo si chiamava Francesco Campogalliani.

Un riflesso, un abbaglio di quelle memorie lontane, ma non abbastanza da spezzarne la familiarità, sono giunti fino a me e questo “Salotto Veneziano”, lungi dal voler insegnare a vivere, desidera essere uno sguardo rivolto, direi quasi con testardaggine, ad un *teatro piccolo, povero nei materiali, intimo nella sostanza*, un po' in punta di piedi da orgogliosamente e tenacemente da me inseguito.

Il nostro non è un semplice leggere in Veneziano ma è ricerca di un contatto vero con le persone, è proporre uno spazio scenico più *vicino* alla gente che cerca ancora di *rispecchiarsi in qualcosa che le rassomigli*, in un mondo che non ha più tempo per fermarsi a guardare.

Lo *spazio scenico è ridotto* ma ingigantita ne risulta la possibilità dell'immaginario che attraverso *la voce, la musica, i colori*, spazia oltre ciò che vede e ascolta.

E' la magia del Teatro, la magia di un invisibile casotto dal quale le nostre voci si sentono protette e del quale si sentono caparbiamente padrone.

Il "Salotto Veneziano", alla sua prima rappresentazione, vi ringrazia per essere qui e vi chiede di lasciar fuori, per un paio d'ore, problemi ed affanni e di raccogliere con fiducia ed ottimismo questo sorriso che nasce dalla passione.

Il nostro augurio allora di un buon divertimento e il mio personalissimo grazie a che da quel semplice casotto di legno ha saputo trarre con intelligenza la possibilità di sorridere, nonostante tutto, alla vita."⁴

Con queste parole, nel 2006, Cilla presentava la sua compagine teatrale, alla guida della quale (in qualità di regista della Compagnia e Presidentessa dell'omonima Associazione Culturale), come investita di una eredità ricevuta direttamente dal bisnonno burattinaio (ebbene sì, costruttore e attore di burattini), aveva intrapreso un percorso di rivisitazione e diffusione delle commedie goldoniane in dialetto, in una chiave, per così dire, cameristica. Messa in scena in forma di lettura recitata (una peculiarità che, si è visto, ha trovato posto anche nel progetto di Pinocchio), l'opera di Goldoni rivisse attraverso il Salotto Veneziano, in alcuni dei luoghi più distintivi ed eleganti della capitale lagunare (dalle Prigioni a Palazzo Mocenigo), nella veste inedita di quello che potrebbe definirsi, attingendo dalla terminologia musicale, "teatro da camera".

Un modo di fare teatro questo, i cui insegnamenti torneranno molto utili anche al progetto di Pinocchio: basti pensare alla riduzione ai minimi termini dell'apparato scenografico, alla

4 Da "Così nasce il mio 'Salotto Veneziano'", presentazione della Compagnia in occasione del debutto. [I corsivi li ho introdotti io stesso, ogniqualvolta una parola o un'espressione di questo testo abbiano fatto vibrare in me un'eco, una risonanza particolarmente significativa nel contesto di questa ricerca]

compresenza di recitazione e lettura (le commedie allestite dal Salotto infatti, presentavano quasi sempre delle sezioni che, per dinamismo e densità scenica, non potevano prescindere da un resa recitativa in senso tradizionale) e, fatto molto importante, ad una concezione di compagnia spiccatamente *democratica* e partecipativa, in termini di scelte artistiche (elemento questo che, presente ma non ancora preponderante nel Salotto, nel Remo è assunto inequivocabilmente a carattere distintivo del *modus operandi*).

L'esperienza del Salotto Veneziano non costituisce certo l'unico elemento degno di nota di quell'humus nel quale la compagnia "Il Remo" affonda le sue radici; un terreno costituito piuttosto da un'infinità di elementi, riflesso prismatico delle vicende personali ed artistiche, non solo della regista ma di tutti i partecipanti al gruppo, da Alvisè ad ogni singolo soggetto che, a qualsiasi titolo, abbia avuto occasione di contribuire alla realizzazione di questo progetto.

Se è vero che il presente, l'oggi, è l'esito delle stratificazioni innumerabili del passato, dei trascorsi di tutti gli elementi che vi partecipano è chiaro, dunque, che "Concerto per Pianoforte, ovvero Pinocchio, Amore mio" ha attinto la sua linfa sostanziale e vitale, in grado maggiore o minore, da ognuno di questi strati e da essi ha tratto la materia del suo formarsi; ed è altrettanto chiaro che il voler sondare esaustivamente le profondità di una simile stratificazione tellurica costituisca una vana ambizione.

Il ricordo di questa esperienza, sommariamente tratteggiata, del Salotto Veneziano offre però la possibilità di aprire una fessura sulla profondità del nesso che lega lo spettacolo e la Compagnia il Remo alla città di Venezia; un nesso che, dunque, non si concretizza in una superficiale rimembranza nominale, un vago riferimento nostalgico alla città natale di Cilla e Alvisè, ma in una vera e propria eredità, una delle più determinanti fra le numerose eredità che sono andate a confluire nel *patrimonio* del Remo.

A ciò si aggiunga quanto verremo poi ad approfondire nel paragrafo successivo, ossia che

il legame fra “Remo” e “Salotto”, si estenda anche oltre la semplice *consanguineità artistica*, per ricevere un inquadramento anche sotto il profilo giuridico.

Come si accennava infatti, sotto il nome “Salotto Veneziano” hanno convissuto due realtà, per lo più, quanto alle persone fisiche, congruenti, ma giuridicamente distinte: la Compagnia Teatrale amatoriale e l'Associazione Culturale, dove alla seconda faceva capo l'espressa finalità di “organizzare seminari, conferenze, rappresentazioni aperte al pubblico e qualsiasi altra iniziativa culturale relativa al teatro”.

Volta al termine l'esperienza della Compagnia “Il Salotto”, l'Associazione, in seguito ad un prolungato periodo di inattività, ha ricevuto, proprio contestualmente alla nascita del progetto “Pinocchio”, nuova linfa e un volto nuovo, avendone accolto i *rematori* partecipanti in qualità di soci entranti e, conseguentemente, avendo iscritto l'attività della neonascente Compagnia “Il Remo” nell'orizzonte delle sue precipue finalità culturali.

Ma, infine, perché “Il Remo”? Donde origina questo nome, quale il senso?

“ Ma perché il 'Remo'? Perché è un oggetto tanto robusto, quanto, silenzioso, e prezioso.

Il remo ti soccorre quando il motore della barca si ferma.

Il remo ti permette di andare dove non potresti addentrarti col motore.

Il remo ti fa fare la “giusta” fatica che poi ti fa godere di più il raggiungimento della meta.

Il remo non inquina mai, non è prepotente, accarezza l'acqua e la lascia limpida e viva (perché la MUOVE).

Ho sempre pensato al Teatro per me come un remo. E' sempre là, aspetta, sa che prima o poi ne avrò bisogno, è capitato mille e mille volte.

Quando il motore mi abbandona, eccolo lì il mio remo...

[...]

Quando il motore va un po' giù di giri prendo il remo, lasciamo fare a lui, e nasce una nuova andatura e riesci a guardare e ad ascoltare...

Tutto è più lento, più caro...”⁵

Ancora una volta sono le parole di Cilla a gettare luce su questa realtà, su alcune delle molte facce di questo lavoro. Una luce che non abbisogna di ulteriori parole ad intensificarne la luminosità.

5 Da una pagina di appunti manoscritti di Cilla

2.3 La Compagnia Teatrale e l'Associazione Culturale – “Il Remo” e “Il Salotto Veneziano”

L'associazione Culturale “Il Salotto Veneziano”: la fondazione e il “periodo veneziano”

Su iniziativa di un gruppo di amici veneziani, amatori di teatro, nucleo embrionale di quella che sarebbe poi diventata (e che in parte già, come tale, operava) l'omonima compagnia teatrale, il 13 Ottobre 2006 venne costituita, con sede al Lido di Venezia, l'Associazione Culturale “Il Salotto Veneziano”.

Costituitisi in Assemblea Generale, i soci fondatori deliberarono di nominare Presidentessa della Associazione Cilla.

Secondo lo Statuto Sociale, l'Associazione viene inquadrata come apartitica, indipendente, senza scopo di lucro e rivolta a scopi didattici, formativi e divulgativi (Art. 2); sono precisate, inoltre, quali finalità dell'ente la riunione di quanti si interessano in generale di teatro, qualsiasi sia il genere e l'organizzazione di seminari, conferenze, rappresentazioni aperte al pubblico e qualsiasi altra iniziativa relativa al teatro (Art.3).

L'Associazione si articola nei tre organi Associativi, la cui nomina e funzionamento sono debitamente normati dallo Statuto, rappresentati dal Presidente, il Consiglio Direttivo e l'Assemblea; riconosce quali associati, i soci Fondatori, Ordinari e Sostenitori (Art. 4); e dispone, quale patrimonio sociale, delle quote sociali ordinarie e straordinarie versate da ogni singolo socio (Art.18).

Così costituita, l'Associazione, a partire appunto dal 2006, promosse nel veneziano il

repertorio teatrale *veneziano* per eccellenza, il teatro di Goldoni, in varie forme (dal lavoro teatrale di repertorio fino ad opere originali, ma anche incontri, conferenze), e, soprattutto, attraverso l'operato della compagnia "Il Salotto Veneziano", prodottasi durante l'arco di otto intensi anni di lavoro, in decine di spettacoli, fino all'anno 2014.

A questa data risale infatti, il trasferimento di Cilla nella città di Monza, fatto che, sì, ha di necessità implicato, non senza una vena di intensa nostalgia, l'interruzione delle attività del Salotto Veneziano, in quanto Compagnia, ma non quelle dell'Associazione Culturale.

Essa infatti, nonostante la distanza geografica venuta ad interpersi fra la presidentessa e i soci, da un lato non ha mai smesso di condurre la sua opera di approfondimento e divulgazione, nel territorio lagunare, del teatro goldoniano, attraverso l'organizzazione di eventi culturali di vario genere (incontri tematici, conferenze, attività di divulgazione scolastica etc.), dall'altro lato ha conosciuto, a partire dal 2018, una inaspettata quanto sorprendente estensione del suo campo di interesse e d'azione.

Mi riferisco per l'appunto al progetto "Pinocchio, Amore mio": venuto alla luce nei modi che sono stati descritti nel capitolo primo e nei paragrafi precedenti, esso infatti, unendosi, fin dai suoi primissimi passi (come si è ampiamente provato), alla nascita della compagnia teatrale il Remo, si è ritrovato altresì, e conseguentemente a ciò, in stretto legame con l'Associazione "Il Salotto Veneziano".

Le ragioni di questo legame sono da ricondursi proprio al rapporto intercorrente fra il Remo e l'Associazione; la natura e le modalità di tale rapporto saranno oggetto di approfondimento nel seguente paragrafo.

Dal Salotto al Remo

Fra il 2014 e il 2018, come si è detto, l'attività di promozione culturale del Salotto è proseguita nel solo territorio veneziano, se pur in forma diversa rispetto alla originale e

sperimentata formula delle letture teatrali in costume.

Durante questo periodo, Cilla, pur avendo cessato la sua attività di regista della compagnia teatrale, ha continuato bensì a rivestire la carica di presidentessa dell'associazione, per così dire, *in absentia*, in continuo e fertile confronto, a dispetto di ogni distanza fisica, con gli amici e consoci attivamente coinvolti nella prosecuzione della mai paga missione culturale del Salotto Veneziano.

Tuttavia, come testimoniano le pagine della presente ricerca, il trasferimento monzese di Cilla non si è risolto ben che minimamente in un acchetamento improvviso, un ripiego letargico dell'antico richiamo del palco, del copione della scena, di quella vocazione teatrale che ha avuto un significato tanto determinante nella sua vicenda personale.

La distanza dalla laguna ha forse segnato un congedo dal caro dialetto goldoniano (per il momento...), ma all'atto pratico, i suoi effetti non hanno prodotto più che la traduzione di un "Salotto Veneziano" in un "Remo": espressione nuova d'un volto intramontabile, il cui sguardo, ognora intento al "Libro del Mondo", senza requie attinge l'argilla della scena, per trasfigurarla in forme sempre nuove, nelle proteiformi rivelazioni del Teatro.

Nel 2018 prese infatti avvio l'inedita ed entusiasmante esperienza del Remo e di Pinocchio, fin da subito congiuntasi alla realtà del Salotto Veneziano in un legame che Cilla ha voluto suggellare non solo nei termini di una simbolica (sia pure ineludibile) successione artistica, ma anche da un punto di vista formale.

Il connubio tra le due realtà, motivato dalla contiguità manifesta delle loro prerogative artistiche, non meno che dai benefici che esso avrebbe *utrisque partibus* apportato, si concretizzò nell'ingresso progressivo dei protagonisti del Remo, quali membri associati, fra le fila del Salotto Veneziano e, in conseguenza di ciò, nella presa in carico, da parte dell'Associazione veneziana, del sostenimento finanziario e materiale del progetto artistico

(decisione deliberata, in seguito alla proposta dei soci membri del Remo, mediante voto assembleare).

L'affinità emergente fra la missione culturale del Salotto (art. 4 dello Statuto) e la realtà artistica venutasi a formare intorno al progetto di Pinocchio, da prova della sua concretezza quando si consideri, al di là della superficiale differenza d'oggetto (Goldoni/Pinocchio), quanto del *modus operandi* della compagnia Il Salotto, sia stato trasfuso nel Remo (ciò cui si è accennato nel paragrafo precedente) in termini artistici (le letture recitate), tecnici (un certa qual povertà di mezzi) e operativi (la propensione alla compartecipazione nello sviluppo dei lavori).

Questo legame che si è venuto descrivendo, va ancora ricordato, ha tratto origine e consolidamento nella figura di Cilla, ad un tempo presidentessa dell'Associazione Culturale (e già regista della formazione teatrale a lungo legata) e regista del Remo.

Tutto ciò ha contribuito a rinsaldare il nesso Remo con la città di Venezia, una continuità in tal modo suggellata, oltre che dal riferimento nominale e dai natali dei due suoi fondatori, da un sorta di atto di successione fra le due Compagnie teatrali.

A quest'ultimo proposito, però, è doveroso introdurre un'annotazione: per quanto, a tutti gli effetti, una linea genealogica discendente fra le due compagnie, all'interno della cornice data dall'Associazione, sia innegabile, è necessario precisare che proprio la rispettiva avvenuta modalità di iscrizione nella cornice delle due realtà, presenta sostanziali divergenze.

Il "Salotto Veneziano" infatti, in quanto compagnia, venne alla luce nel medesimo contesto umano, temporale e geografico in cui va inserita la nascita dell'Associazione e, anzi, in certi termini ne ha preceduto e determinato la stessa costituzione; non v'è dubbio poi che le attività delle due realtà, pur formalmente distinte, abbiano visto reciprocamente e

costantemente sfumare i propri contorni l'una nell'altra (non foss'altro che per la quasi completa congruenza fra i soggetti in entrambe coinvolti) giungendo a formare una sostanziale coincidenza delle due entità, la compagnia e l'associazione, una simbiosi sigillata dalla una comune e unitaria missione culturale.

Di tutt'altra stoffa invece, la relazione instauratasi fra l'Associazione e il "Remo": nato e cresciuto, comunque, lontano dalla realtà veneziana, il progetto di Pinocchio si è sviluppato sempre conservando una marcata autonomia rispetto alla dimensione sociale del Salotto; e ciò sia con riferimento distinzione, *de facto* percepita, fra la natura di socio e quella di *rematore* (peraltro, a differenza del caso precedente, compresente solo in parte dei soggetti ad oggi associati), sia con riferimento allo specifico campo d'azione culturale, non più unilateralmente convergente nello studio e nella promozione dell'opera goldoniana, ma ora esteso anche all'approfondimento di un teatro diverso, originale, meno localmente circoscritto, eppur sempre, preminentemente, Teatro.

E allora, si intende come le ragioni e le modalità del legame fra il Remo e il Salotto, poggino su un piano ben diverso rispetto alla precedente esperienza, e si muovano su un solco tracciato da alcune, ben definite premesse e orientato a scopi chiaramente delineati.

In ultima analisi, tali scopi, i benefici riconducibili a questa unione di cui già in precedenza si faceva menzione, sono riducibili, sul versante della Compagnia, alla possibilità di avvantaggiarsi del sostegno materiale e istituzionale derivatone (ferma restando una pressoché totale autonomia operativa), sul versante dell'Associazione invece, all'immissione di nuova linfa e nuova vita (nel corpo dei soci entranti e, naturalmente, delle relative quote) e alla conseguente dilatazione del respiro della sua propria vocazione culturale (in termini tanto artistici quanto geografici).

Quanto alla più volte ribadita autonomia della Compagnia rispetto all'Associazione, con

tale espressione si intende che, fatto testimoniato dalle pagine del primo capitolo, sotto ogni punto di vista, la prima ha condotto il suo progetto *pinocchiesco* scevra di alcun vincolo di soggezione rispetto a criteri o pretese del Consiglio Direttivo (tanto più che, in fin dei conti, Cilla ha pur sempre costituito il vertice di entrambe le parti), indipendente nelle decisioni artistiche, organizzative e, senza riserve, al governo stabile della *nave* (nave di rematori...); tutto ciò senza nulla togliere alla consapevolezza, da parte del “Remo”, della viva presenza di questo rapporto e delle sue origini radicali e, non ultimo, del suo concreto risolto operativo.

Alla dinamica specifica di quest'ultimo aspetto, questa dimensione operativa, sarà dedicata attenzione nel prossimo capitolo, in questa sede ricordo solo che, in termini concreti, il progetto “Pinocchio, Amore mio” si è avvalso del sostegno finanziario dell'Associazione, attingendo direttamente al suo patrimonio materiale e pecuniario (e contribuendovi, ad ogni modo, mediante il versamento della quota associativa), reso di volta in volta disponibile mercé la relativa approvazione formale, sottoposta al vaglio del Tesoriere dell'Associazione ed espressa in sede di Assemblea sociale.

La Compagnia e l'Associazione: articolazione delle competenze

In ultima istanza, chiudo il presente paragrafo presentando una sintesi schematica del rapporto fra Compagnia e Associazione Culturale, nei termini delle rispettive competenze operative, delle comunicazioni fra le parti e dei meccanismi di assunzione delle decisioni. Di seguito allora, si elencano gli aspetti salienti di questo rapporto e se ne dà una breve esplicitazione; ne risulterà una configurazione che, va sottolineato, si è venuta delineando, secondo una modalità informale, emergente e non come esito di una programmazione esplicita ed esaustiva (e ciò si spiega considerando che il Salotto Veneziano, al di là della veste istituzionale, è nato e vive *in primis* come luogo privilegiato di condivisione, fra amici

di lunga data, di una grande passione comune; qui dunque, il *Remo* è stato accolto come un amico, non come un investimento progettuale).

– *Costituzione della Compagnia*

Si è detto come fu deciso, fin dal Marzo del 2019, di far seguire all'avvento dei nuovi membri della Compagnia, l'ingresso degli stessi come soci dell'Associazione Culturale. Si è visto inoltre, come il percorso di perfezionamento del Remo rispetto all'organico, si sia protratto per un periodo di tempo alquanto esteso (la Compagnia poté dirsi al completo solo nel Febbraio 2020).

Sotto questo aspetto va quindi rilevato, con riferimento al rapporto Compagnia-Associazione, da un lato, che la scelta dei membri del Remo ha sempre e solo riguardato autonomamente la Compagnia (soprattutto nelle figure dei due fondatori), dall'altro, che, a norma di Statuto, l'assegnazione dello status di socio è stata e resta una prerogativa di competenza del presidente.

– *Progettazione dello spettacolo*

Quanto alle scelte artistiche, come si è detto, esse hanno riguardato esclusivamente la Compagnia, secondo quanto si è venuti descrivendo nel primo capitolo.

Il costante aggiornamento, di tale svolgimento, presso i soci veneziani va ritrovato nelle consuete, quotidiane comunicazioni fra la presidentessa e i suoi amici veneziani, piuttosto che in una periodica redazione di rendiconti destinati all'attenzione di una Assemblea Sociale.

Idem dicasi per le questioni di natura tecnico-organizzativa: i tempi della realizzazione del progetto sono sempre stati oggetto di decisione della Compagnia; altrettanto i luoghi, fatta eccezione per la circostanza che, ove la scelta implicasse un esborso (noleggio), essa dovette ricevere l'approvazione del Consiglio Direttivo e il voto favorevole dell'Assemblea; e ciò, anche perché le comunicazioni con il teatro (richiesta informazioni, presentazione progetto artistico etc) sono sempre avvenute a nome dell'Associazione Culturale.

– *Spese da sostenersi per il Progetto*

In questo ambito si rintraccia l'elemento maggiormente formalizzato della relazione tra Compagnia e Associazione. Come detto infatti, la copertura finanziaria del progetto provenne dalle casse del Salotto Veneziano.

L'*iter* seguito, per l'ottenimento dei fondi via via resisi necessari dal progetto, si è scandito ogni volta in tre fasi (come si accennava riguardo al Teatro): riunione dell'Associazione in assemblea (sulla composizione dell'Assemblea in queste circostanze rimando al punto successivo); presentazione, da parte di un rappresentante del Remo, della proposta di spesa (corredata da una descrizione dell'oggetto della spesa e del suo impiego previsto); messa al voto della proposta.

– *Frequenza, composizione e funzionamento delle Assemblee*

Innanzitutto vanno distinte le Assemblee legate al progetto di Pinocchio e le Assemblee legate ad altre attività dell'Associazione (le une e le altre, a seconda, ordinarie o straordinarie): rilevano, in questa sede, solo le prime.

La frequenza di questi incontri, per questioni *in primis* di natura geografica (eccetto Alvise, il Remo è costituito di residenti lombardi, la sede sociale si trova a Venezia), venne gestita in modo quanto più efficiente possibile: nell'arco temporale della realizzazione del progetto, l'Assemblea si riunì, per discutere questioni riguardanti Pinocchio, solo 3 volte, 2 delle quali in veste straordinaria.

La composizione dell'Assemblea, nelle suddette occorrenze, pur con inevitabili variazioni, si componeva di 7/8 soci veneziani e una rappresentanza di soci *rematori* (solitamente Alvise, e Cilla e il sottoscritto, in trasferta veneziana).

Secondo le norme statutarie, l'Assemblea si considera deliberante quando sia data la presenza di almeno la metà dei soci ordinari e ottenuto il consenso dei due terzi dei soci intervenuti.

2.4 Le braccia del Remo, le braccia del Burattino – I membri della compagnia, i volti dello spettacolo

Portato a termine il tentativo di sondaggio delle radici dell'*albero*, del legno del Remo e della luce che ne ha permesso, per proseguire nella metafora, la *fotosintesi*, mi accingo ora alla presentazione dei *rami* (peraltro già implicita nelle pagine del capitolo primo; qui di seguito solo riformulata in termini più sistematici), delle “braccia del Remo”: l'organico della Compagnia.

Segue, dunque, una breve presentazione dei membri della Compagnia; per chiarezza espositiva, la presentazione si articola in quattro sezioni: da un lato le tre *dimensioni espressive* che hanno descritto lo spazio incubatore della forma dell'intero progetto: la parola, il suono, il movimento; e dall'altro lato (per quanto, in questo progetto, non sia sempre del tutto appropriato parlare di un *altro* lato), nella dimensione gestionale e amministrativa.

Nel tracciare un sintetico “profilo artistico” delle colonne portanti delle tre *dimensioni espressive*, alle mie subentreranno, le tanto più pregnanti parole dei protagonisti stessi, nel loro introdurre la propria, personale esperienza *pinocchiesca*.

Al remigante... la parola

– *Cilla, regista*: “La prima nota teatrale che ricordo di aver emesso è stato in seconda media, quando, andando a scuola, ho avuto come una illuminazione: dopo le medie avrei fatto una scuola di teatro, volevo diventare attrice di teatro. Non è andata così, almeno nell'immediato, ma quel momento e quella determinazione, accompagnata da un grande desiderio, non mi hanno mai abbandonata.

Anzi, nel tempo hanno alimentato quella piccola fiamma, acceso quel fuoco che si chiama

Passione. E la passione mi ha portato a diventare attrice di teatro, non per professione ma appunto per inestinguibile bisogno, cioè per passione.

Finito il liceo scientifico, ho partecipato ad un provino e sono stata ammessa alla scuola dell'Avogaria.

Molto nota a Venezia e non solo, là si faticava tantissimo, spesso l'orario delle lezioni andava dalla mattina alla sera; mi ricordo che tornavo tardi a casa e mia mamma mi faceva trovare la cena calda. Devo molto a mia mamma, lei che il teatro non lo amava pur avendolo nel sangue; mi ha sempre appoggiata.

Dopo l'esperienza ricca presso l'Avogaria sono entrata a far parte di un gruppo teatrale "La Roccia" col quale per anni ho lavorato, recitando in giro per il Veneto "Forza venite Gente", un musical sulla vita di S. Francesco.

Questi sono stati anni fondamentali per la mia crescita teatrale (e non solo!).

Nel 1986 ho fondato un gruppo teatrale con giovani amici, "I Girovagli", ho iniziato ad avvicinarmi con devozione e grande amore, al teatro di Carlo Goldoni. Con i girovagli abbiamo rappresentato molte delle sue commedie, e siamo diventati "la compagnia" del Lido di Venezia.

Più tardi negli anni 90' ho fatto un provino con quella che era ed è tuttora una delle più importanti compagnie veneziane, guidata da Arnaldo Momo.

"Teatro 7" è stata l'esperienza più significativa. Davvero posso dire che, lavorando con loro (fino al 93'), ho imparato tantissimo e a loro devo soprattutto la conoscenza e l'amore per il dialetto goldoniano.

Nel 2005 ho dato vita ad un altro gruppo, con attori assieme ai quali già avevo lavorato, ed è nato il "Salotto Veneziano". Sfida e proposta per un modo di fare teatro nuovo e nello stesso tempo "antico", un teatro da Salotto. L'idea è stata accolta bene a Venezia; del resto, era nata proprio con la speranza di riportare Goldoni dentro quei palazzi che i suoi personaggi così bene conoscevano.

Il “mio Teatro” ha iniziato a scorrere però nella mia mente e nel mio cuore, sotto una forma particolare, quella di un burattino.

È il volto di Francesco Campogalliani, ritratto in un enorme quadro a casa dei nonni mentre dipinge i suoi burattini, a gettare l'incantesimo.

Ed è quindi da lì che ad un certo punto il nome di Pinocchio ha fatto capolino al mio cuore... è nato un amore profondo per questo burattino, da cui è derivato un certo approfondimento sulla fiaba universale e sul suo autore.

Oggi, lontana dalla terra del mio dialetto, ho potuto prendere in mano il progetto di Pinocchio.

La Compagnia il Remo ha dato voce, corpo e suono ad un testo che parla di vita e di onestà, di terra e di mare, di luce e di ombra... proprio come il nonno Francesco raccontava attraverso i suoi burattini dal suo casotto.”

- *Il Gruppo Recitazione*: Valentina B, attrice; Cecilia, scenografa; Letizia e Valentina C, lettrici; Giuseppe, Light Designer

... il canto

– *Alvise, compositore*:

“Il mio rapporto con la realtà, lo sguardo che riesco ad avere sulle cose, è sguardo artistico, musicale. [...] la musica è il mio sguardo sulla realtà. Il modo con il quale mi scopro a guardare la realtà, è musica. Questo significa che il mio cuore dialoga con la realtà per mezzo della musica, o meglio, per mezzo di uno sguardo musicale. Non vuol dire che canto melodie facendo la spesa o raccogliendo i documenti per la dichiarazione dei redditi. Vuol dire – per quanto riesco a cogliere – che nel mio sguardo percepisco una

continua, costante ricerca di armonia, come una fame di perfezione armoniosa delle cose.
In questo modo guardo tutto.”

– *Il Gruppo Musica*: Alvise, compositore; Valentina M, pianista

... *il gesto*

Caterina, coreografa:

“In viaggio con Pinocchio.

Accolsi subito con molto entusiasmo l’invito di Cilla quando mi propose di inserire la danza nello spettacolo di Pinocchio, coreografando gli assoli sui brani composti da Alvise: un corpo danzante intorno alle grandi questioni aperte dal racconto di Collodi, questioni dentro le quali la regista mi chiedeva di entrare, di calarle nel mio vissuto, e di esprimerle a seconda di quanto trovavo dentro a questa immersione. Mi misi d’impegno, rinchiusa in camera, su una sedia, appellandomi agli strumenti forgiati in diciotto anni di danza classica e moderna; ascoltavo la musica e cercavo una forma che potesse rappresentare quello che volevo dire, ma che sforzi sovrumani dovevo affrontare per tirar fuori una sequenza che potesse minimamente soddisfarmi. Ero tormentata dalla forma, ero tormentata dalla per-formance. Cercavo la bellezza senza la sostanza, era come se volessi vestire d’abiti eleganti un fantasma. Stavo totalmente scavalcando la richiesta più importante di Cilla: cercare dentro di me, esprimere qualcosa di me. Non so per quale ragione, ma appena mi mettevo in cammino nella creazione, mi trovavo in un vicolo cieco, senza possibilità di andar oltre e senza scorgere orizzonti a cui tendere. La svolta s’impose quando mi resi conto della potenzialità della condivisione e del dialogo: grazie alle pratiche di analisi del movimento secondo il metodo Laban/Bartenieff e a lezioni di teatro, mi accorsi della

fecondità creativa che si apriva in me dall'osservazione di altri corpi in movimento, dalla ricerca insieme, dalla condivisione di momenti creativi ed esperienze corporee-emotive-sensoriali esperite. La formula per uscire dal mio solipsismo era chiamare a raccolta altri corpi con cui confrontarsi. Desideravo corpi nudi, corpi autentici, corpi in-formali con i quali non rischiavo di ricadere nel tranello della "forma-come fine" ma con i quali sostare nella "ricerca-attraverso il corpo". Ho cercato in loro aiuto per uscire dalla dinamica della performance, del creare per mostrare (per-formare).

Mi rivolsi così ad alcune amiche che coltivavano con me lo stesso desiderio di mettersi in gioco, di scoprire di più di sé e della realtà attraverso strade diverse e nuove. Così, da sola che ero, mi ritrovai con altri quattro corpi a voler raccontare la storia di Pinocchio perché intuivamo tutte esserci la possibilità di scoprirci dentro qualcosa di noi. Se in un primo momento ricaddi nel tranello della forma come fine, presentandomi già con passi, sequenze e idee prestabilite, incontro dopo incontro le loro osservazioni bloccavano prepotentemente il mio autismo creativo autoreferenziale e ascoltarle significava entrare in una nuova ottica: l'ottica dell'imprevisto, l'ottica dell'apertura a nuovi orizzonti, l'ottica dell'accettare che gli orizzonti nuovi erano loro ad aprirli, l'ottica del ritrarmi in ascolto. Dovevo ritirare il mio ego imperante e pervasivo per lasciare spazio a loro e alle novità che portavano. È stata ed è una graduale e faticosa conversione: un passaggio vero e proprio dall' "io creo" al "noi creiamo". Ad oggi posso dire che, se inizialmente mi ponevo come guida, oggi siamo l'una guida per l'altra: ognuna mette a disposizione le proprie conoscenze e competenze per aprire spazi di dialogo ed il risultato è quello di otto coreografie dove si possono trovare oltre che i corpi di tutte anche il vissuto, le conoscenze le passioni di tutte: l'una appassionata di cinema ci propone il film da cui trarre spunto, l'altra di teatro un dialogo a cui riferirci per comprendere meglio... e così via, in un elogio della diversità, dell'ecllettismo e dell'imperfezione che è un po' l'ingrediente segreto di tutta la nostra compagnia del Remo: tutti sono chiamati ad essere quello che

sono. Noi ci siamo chiamate i “corpi che raccontano” perché in ogni incontro scommettiamo di poter raccontare Pinocchio rendendo il corpo il medium principale della nostra narrazione, creando coreografie che se da una parte raccontano di quel Burattino, dall'altra aprono scorci sul vissuto variopinto di chi balla e sulle loro domande. Infatti se la logica inizialmente era quel del: ci incontriamo per realizzare lo spettacolo”, ora la logica è: realizziamo lo spettacolo per incontrarci, per trovarci, per scoprirci, per interrogarci, gli uni verso gli altri, gli uni verso sé stessi.

In definitiva, se il viaggio di Pinocchio è iniziato come una immersione che, la maggior parte delle volte, mi conduceva ad un inabissamento, movimento dopo movimento è diventato per me una continua esplorazione: un viaggio nel quale l'incontro con diverse isole (cioè gli altri componenti della compagnia), il sostarvi, l'esplorare la loro diversità, rappresenta l'incentivo per continuare a tendere verso la meta ultima che continuamente sfugge: l'isola sconosciuta di me stessa. “Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo”. (C. Pavese, Dialoghi con Leucò, da L'inconsolabile)”

– *Il Gruppo Danza “I Corpi che Raccontano”*: Caterina, Marialuna, Benedetta, Elena, Elena

... e gli instrumenta nautica

In questa sezione ultima vanno racchiuse tutte le figure che, a vario titolo, e comunque in una veste, per così dire (e non è questo un dire che mi soddisfi particolarmente), non rigorosamente artistica, hanno contribuito alla realizzazione del progetto.

Il loro operato si è concretizzato, attraverso un costante lavoro in retroscena, di volta in

volta, e a seconda dei casi, partecipando all'ideazione del progetto, (*in*)seguendo e registrandone (su carta, pellicola, tastiera etc..) le evoluzioni e, infine, assumendo in prima persona il compito di monitorare e garantire il suo regolare svolgimento, provvedendo ad inquadrare, ponendovi ordine, le attività e le risorse a tale svolgimento indispensabili.

A questa ultima categoria (di rilevanza non trascurabile) di contributi apportati al progetto, fondamentalmente di natura amministrativa e gestionale, va ricondotto l'operato di Marta, di Francesco e del sottoscritto; la natura affatto peculiare assunta, nel contesto del progetto in analisi, da questo ruolo gestionale ha tratto origine da due diversi fattori: da un lato, la fluidità, caratteristica congenita della Compagnia e del suo *modus operandi*, dall'altro lato, la compartecipazione alla gestione del progetto da parte della Compagnia e dell'Associazione (risolventesi, nei fatti, in una suddivisione di compiti fra i rispettivi soggetti preposti).

Al fine di chiarire, in termini concreti, il profilo assunto da questo ruolo gestionale all'interno del Remo, mi accingo a dare una presentazione schematica dell'insieme delle attività ad esso afferenti.

– *Organizzazione e gestione degli incontri e delle prove della Compagnia*

A questo insieme di attività sono da ricondursi, in prima battuta, i sondaggi messi in atto per verificare le disponibilità, in termini di giorni e orari, da parte dei singoli membri; e poi, le comunicazioni, agli stessi, prima di ogni incontro della Compagnia, dei relativi *pro memoria*.

– *Ricerca e Assunzione del Personale del Remo*

Attività che ha richiesto, di volta in volta, la collaborazione pressoché di tutti i membri della Compagnia, essa si è rivelata un compito di estrema importanza e dinamicità (basti pensare all'ampissimo arco di tempo che il Remo ha percorso prima di giungere a pieno organico).

Nella pratica tale compito si è articolato nell'attivazione e supervisione delle seguenti fasi: ricerca del profilo individuale desiderato (nella quale ci si avvale, sostanzialmente, della rete di conoscenze, contatti, passaparola, che ogni *rematore* ha potuto mettere a disposizione della Compagnia), avanzamento della proposta informale di collaborazione, incontro di presentazione del soggetto presso Cilla e Alvisè, e sua introduzione alla Compagnia.

– *Registrazione di sviluppi, mutamenti e progressi del progetto artistico*

Data la natura estremamente fluida e imprevedibile del processo di nascita, sviluppo e realizzazione di questo progetto, è sempre stato di vitale importanza lo svolgimento di una paziente e reattiva attività di registrazione scritta (ognuno degli incontri domestici, in particolare, fu corredato di un resoconto scritto, trasmesso poi al gruppo) e acustica del profluvio di idee (sceniche, registiche, logistiche etc.) sgorgante ad ogni occasione di ritrovo della Compagnia.

Tali registrazioni documentarie hanno costituito, lungo tutto l'arco del progetto, la base stabile sulla quale, una volta dato libero sfogo al *flusso ideogenetico*, raccogliere e riordinare le idee e dare avvio alla loro concreta realizzazione.

Il maggior contributo allo svolgimento di questa attività determinante è provenuto,

indubbiamente, da Marta.

– *Cura e tenuta del Piano delle Attività e del Registro delle Spese*

Distinguo questa attività dalla precedente in ragione del peso specifico dei due documenti ad essa relativi e della loro specifica natura gestionale (distinguendola da quella più specificatamente *artistica* dei precedenti).

All'atto pratico, tuttavia, anche nel caso in questione, si è trattato di provvedere alla registrazione delle decisioni discusse e assunte dalla Compagnia, ad una loro ordinata redazione in specifici documenti e alla custodia (e diffusione presso la Compagnia stessa) di questi ultimi.

Quanto alla tenuta del Registro delle Spese, resta da sottolineare una maggiore estemporaneità delle relative registrazioni, dovuta alla gestione, strutturalmente meno sistematica rispetto ad altri ambiti, del reperimento dei materiali (di cui al punto successivo).

– *Reperimento dei materiali*

Attività, questa, soggiacente agli esiti del coordinamento fra Associazione e Compagnia (proposta di spesa, delibera dell'assemblea, etc.), essa è stata condotta in prima persona da Marta e dal sottoscritto.

A tale attività si riconduce anche l'accertamento, sempre fondamentale, della dotazione, da parte degli spazi utilizzati dalla Compagnia (sale prove e teatro), di tutta l'attrezzatura necessaria (pianoforte/tastiera, impianto stereofonico, impianto di illuminazione etc.)

– *Redazione e trasmissione delle comunicazioni ufficiali della Compagnia*

Nell'ambito di questa categoria di attività riconduco in particolare: la predisposizione delle proposte di spesa da presentarsi all'Assemblea dell'Associazione, la gestione dei contatti con le sale prove (richiesta di disponibilità, prenotazione degli spazi etc.), la redazione del Progetto Artistico e la sua presentazione al Teatro ospitante.

La dinamica specifica delle prime due sarà oggetto di approfondimento nel capitolo successivo.

Quanto alla terza attività menzionata, va precisato che, essendo stato il progetto patrocinato dal Salotto Veneziano, il documento in questione è stato sottoposto all'attenzione dell'Assemblea sociale, prima della sua comunicazione al Teatro; anche di questo momento gestionale verrà data una descrizione più estesa nel capitolo successivo.

– *Promozione dello spettacolo*

Di questa attività, oggetto di approfondimento nel prosieguo della ricerca, si sono specificatamente occupati, quanto alla progettazione (individuazione dei canali e degli strumenti della promozione), Marta e il sottoscritto (con la partecipazione attiva di gran parte degli altri membri), quanto alla realizzazione materiale, Cecilia e Marta.

– *Il Gruppo Amministrazione: Marta, Francesco, Giovanni*

Capitolo III

**“Concerto per Pinocchio e pianoforte, ovvero Pinocchio
Amore Mio”
– La Produzione dello Spettacolo Teatrale**

*“Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi:
Pinocchio il padre, Pinocchia la madre,
e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene.
Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina.”*

Nei capitoli precedenti si è descritta la nascita e lo sviluppo dello spettacolo “Pinocchio, Amore Mio”, privilegiando una prospettiva per così dire “artistica”, non sistematica, instabile in un certo senso, una prospettiva che ponesse l'accento sulla natura fluida, plastica di ciò che costituisce il nucleo di una compagnia teatrale e della sua attività.

Questa scelta espositiva è stata dettata, da un lato dal desiderio di offrire una rappresentazione il più aderente possibile di cosa comporti il *fare teatro*, della sua intrinseca instabilità, dall'altro dalla convinzione che proprio una simile propedeutica rappresentazione debba fornire lo sfondo costante, sempre presente di una lettura gestionale, economica o, più in generale, sistematica di un'attività di tal sorta.

Questo non per suscitare contese fra *creatività* ed *economicità*, per decretare un ordine di precedenza da doversi attribuire all'una rispetto all'altra, ma, al contrario, per rendere conto dello strettissimo legame e della fondamentale compenetrazione che unisce questi due aspetti in apparenza antitetici: proprio la demistificazione di questa apparenza, anzi, è l'ambizione che guida il confronto che propongo, un tentativo di mettere a nudo quanto di materiale (*economico*, il legno del burattino) ci sia nell'ideale (*artistico*, il burattino che corre e danza) e quanto di *ideabile* (un braccio...) ci sia nel *materiale* (...da una listello di legno).

Prendendo avvio da questa breve premessa, e nella speranza che essa possa accompagnare la lettura delle pagine seguenti, mi appresto dunque alla presentazione del progetto, dal punto di vista più propriamente organizzativo, rivolgendo quindi l'attenzione di volta in volta agli aspetti di natura gestionale, logistica, economica, finanziaria etc.

Un'ultima postilla però si rende necessaria, e riguarda le circostanze particolari che hanno coinvolto il progetto a partire dalle prime settimane di Marzo, che ne hanno determinato l'interruzione forzata e lo hanno rilegato in uno stato di sospensione del quale tutt'ora è difficile ipotizzare la durata.

La diffusione pandemica del coronavirus, penetrata sul suolo italiano già durante il mese di Febbraio 2020, e le misure dispiegate dalle autorità governative per contrastarla, hanno avuto un effetto dirompente.

Per ciò che riguarda il progetto analizzato, tale emergenza ha provocato l'interruzione forzata del lavoro: degli incontri, delle prove, dello spettacolo.

Nel presente capitolo dunque, il progetto sarà analizzato, per quel che riguarda il periodo precedente a Marzo 2020, sulla base dei fatti concretamente avvenuti; per il resto, si procederà, ove possibile, alla presentazione di un'ipotesi di lavoro circa possibili ulteriori sviluppi di tale progetto (la Compagnia si augura che tali sviluppi, o simili, possano effettivamente concretizzarsi in un futuro non ancora determinabile).

3.1 – Il Piano di lavoro

Innanzitutto è necessario tenere in considerazione, ancora una volta, che ogni aspetto inerente all'organizzazione di questo spettacolo ha esigito un considerevole livello di flessibilità e adattabilità; non esente la vera e propria pianificazione delle attività.

Per quanto questo possa apparire quasi un controsenso, alla luce del fatto che l'essenza della pianificazione è l'ordinamento delle attività, non il contrario, ad uno sguardo più attento, gettato sulla dinamica di un tale progetto, sarà palese invece la sua necessità.

La redazione del piano di lavoro rappresenta il momento in cui il progetto artistico in fasce, scomposto analiticamente nelle sue parti, riceve un inquadramento e una definizione chiara, tanto rispetto alle attività da svolgere e alle risorse da procacciare, quanto alle tempistiche da rispettare.

Gli aspetti più importanti da considerare in questa sede riguardano il personale coinvolto nel progetto (sia artistico-tecnico, che amministrativo), le risorse materiali (sia tecnologiche che finanziarie), le attività e i loro tempi e luoghi (gli incontri, le prove, gli spettacoli).

Richiamando alla memoria il mutamento incessante cui sono stati sottoposti, per tutto l'arco del lavoro, proprio elementi centrali come la composizione della Compagnia e la struttura stessa dello spettacolo, non sorprenderà dunque constatare quale dura prova sia stata imposta al piano di lavoro stesso, in termini di propensione al riadattamento, al rimodellamento, conformemente ai mutamenti e alle contingenze via via emergenti.

Il Piano di lavoro redatto dalla Compagnia ha costituito dunque una matrice, uno schema, via via riempientesesi a seconda delle esigenze, per la gestione delle attività inerenti alle diverse fasi del progetto.

Si presenta di seguito tale schema, imbastito al principio del lavoro, al termine della fase dei cosiddetti "incontri domestici", e sottoposto a successive modifiche, fino all'assunzione della veste definitiva, nel Febbraio 2020.

Alla discussione del budget, elemento determinante nell'economia complessiva del piano di lavoro, sarà riservato in seguito un paragrafo dedicato.

La presentazione del piano di lavoro sarà suddivisa, conformemente alla *ratio* sottostante al cartaceo originale (che ho tentato di tradurre qui digitalmente, in maniera quanto più fedele), nei quattro ambiti in cui può dirsi incardinato il lavoro complessivo: il personale coinvolto, le risorse materiali necessarie (quelle finanziarie, come detto, saranno considerate a parte), la gestione delle prove, l'organizzazione dello spettacolo.

Personale			
Artistico	<i>Gruppo Recitazione</i>	Regista: Cilla	
		Attrice: Valentina B	
		Lettrice: Letizia	
		Lettrice: Valentina C	
	<i>Gruppo Coreutico- musicale</i>	Compositore: Alvisè	
		Pianista: Valentina M	
		Coreografa: Caterina	
		Ballerina: Marilauna	
		Ballerina: Benedetta	
		Ballerina: Elena	
		Ballerina: Elena	
	Tecnico	Scenografa: Cecilia	
		Allestimento del palco: Marta	
Allestimento del palco: Francesco			
Allestimento del palco: Giovanni			
Fotografa: Marta			
Light designer: Giuseppe			
Amministrativo e organizzativo	Marta		
	Francesco		
	Giovanni		

Nel Febbraio 2020 la Compagnia poteva dirsi al completo: notevoli gli ingressi, intervenuti proprio nei pressi di questa data, del Corpo di Ballo, nell'insieme dei suoi cinque "Corpi che Raccontano", e del light designer, ruolo assunto a grande importanza nell'economia complessiva del lavoro, affidato a Giuseppe.

Risorse Materiali		
Tipologia	Oggetti	Tempistiche
<i>Scenografia e allestimento del palco</i>	1 Tavolo in legno	A disposizione
	2 Sedie in legno	A disposizione
	Oggetti minori (lanterna, libro etc.)	A disposizione
	2 leggjii e relativa illuminazione	A disposizione
	Attrezzatura illuminotecnica	Entro inizio prove
<i>Costumi</i>	Attrice: Costume Pinocchio	Entro inizio prove
	Lettori e pianista: Vestito scuro	A disposizione
	Personale di scena: Costume da Falegname	Entro il debutto
<i>Pianoforte</i>	Prove: tastiera trasportabile	A disposizione
	Spettacolo: pianoforte a coda (presente in teatro)	—

Propedeutica alle attività di reperimento dei materiali necessari è, naturalmente, una precisa e ordinata elencazione degli stessi, degli ambiti del loro utilizzo e delle scadenze temporali cui vincolare la loro acquisizione.

Una parte sostanziale delle risorse materiali necessarie alla realizzazione dello spettacolo, come testimonia la tabella, poteva considerarsi sin dal primo momento a disposizione della Compagnia, constando per lo più di oggetti di uso comune (sedie e tavolo di legno, lanterne, abiti scuri, tastiera elettronica) o componibili, senza difficoltà, a partire da questi (ad esempio, il vestito da falegname: grembiule da lavoro e camicia di flanella); lo stesso costume di Pinocchio, di fatto, venne ideato a partire da indumenti semplici e facilmente disponibili (braghetta corte rosse, maglietta bianca e cappello di paglia), con la sola aggiunta del trucco e di un naso oblungo artificiale.

Un rilievo particolare spetta, all'interno del prospetto, alle risorse legate all'impianto illuminotecnico, divenuto nel corso del progetto un fattore determinante in ordine all'allestimento scenico; l'insieme dei materiali necessari in questo ambito era composto

da fonti di illuminazione di natura eterogenea, dalla candela alla lampada a stelo, il cui reperimento tuttavia non ha costituito un impegno gravoso né in termini di tempo né di “cassa”. In capo ad una decina di giorni tutto il necessario poté dirsi a disposizione della Compagnia.

Un altro fattore materiale di primaria importanza, quanto a costi e vincoli logistici, era rappresentato dal pianoforte.

Alvise aveva fin da subito espresso la volontà che, in scena, venisse impiegato un pianoforte a coda: le alternative che si prospettavano erano dunque, da un lato, la dotazione *in loco* di un pianoforte a coda, assunta come condizione indispensabile nella scelta del teatro ospitante, dall'altro, il noleggio apposito dello strumento.

La soluzione finale della questione venne definita a progetto inoltrato: accantonata l'ipotesi del noleggio, la Compagnia si orientò definitivamente verso la scelta di un Teatro dotato di un pianoforte *in loco*.

Prove			
Attività	Tempi		Luoghi
<i>“Incontri domestici”</i>	– Da Dicembre 2018 a Marzo 2019 – 8 incontri		Domicilio di Cilla
<i>Prove</i>	– Da Aprile 2019 a Maggio 2019 – Una volta alla settimana (6 prove)		Sala del Granaio
<i>Prove a gruppi separati</i>	<i>Gruppo recitazione</i>	– Da Settembre 2019 a Febbraio 2020 – Una volta alla settimana (24 prove)	Sala del Refettorio
	<i>Gruppo Coreutico-musicale</i>	– Da Settembre 2019 a Febbraio 2020 – Una volta alla settimana (24 prove)	Sala del Granaio
<i>Prove al completo</i>	– Da Marzo 2020 – una volta alla settimana (4 prove)		Sala del Granaio
<i>Prove Generali</i>	2 prove nella prima settimana di Aprile		Sala del Granaio

Come si può notare nel prospetto su riportato, ad una iniziale programmazione delle prove a Compagnia completa (6 prove totali), ha fatto seguito, nel Settembre 2019, la pianificazione separata del gruppo danza e del gruppo coreografico, a ciascuno dei quali, hanno corrisposto luoghi e frequenze di prova specifici.

Quanto alle prove del gruppo recitazione va segnalato che, nonostante fosse stato pianificato lo svolgimento di 24 prove presso la Sala del Refettorio, fu ritenuto sufficiente lo svolgimento di soli 15 incontri.

Per quanto riguarda invece il numero di prove del Gruppo danza e musica, il piano fu rispettato; delle restati prove a Compagnia riunita, fu possibile svolgerne soltanto una,

nella prima settimana di Marzo.

Spettacolo	
<i>Tempi</i>	18/04/2020 (data obiettivo)
<i>Luogo</i>	Teatro della Guastalla

In seguito alla scelta del teatro che avrebbe ospitato lo spettacolo, era stata fissata la data obiettivo del debutto, la conferma della quale sarebbe avvenuta in seguito all'accordo con la segreteria del teatro.

Tuttavia, con la sospensione del progetto alle soglie di Marzo, la Compagnia non ha avuto la possibilità di mettere in pratica questa sezione del piano di lavoro.

3.2 – Il finanziamento del progetto

La Compagnia teatrale “Il Remo”, e l'Associazione culturale il “Salotto Veneziano”, sono, come si è visto, enti senza scopo di lucro: ciò va premesso ai fini di una giusta comprensione della dinamica economico-finanziaria del progetto in analisi, che a queste due realtà va ricondotto.

In seconda battuta va ricordato il rapporto intercorrente fra compagnia e associazione; rapporto in cui la seconda, mediante gli accorgimenti di cui si è parlato nel Capitolo II, ha assunto il ruolo di patrocinatore del progetto.

Si può dunque affermare che le coperture finanziarie richieste dal progetto artistico sono state interamente rese disponibili dalla associazione “Il Salotto Veneziano”.

Le voci di spesa principali, relative al progetto, sono state le voci relative all'utilizzo degli spazi da un lato e all'acquisto delle attrezzature dall'altro.

Sotto il profilo gestionale, la Compagnia si è occupata del versante finanziario del progetto secondo le seguenti fasi: predisposizione di un budget preventivo, redatto sulla base di stime previsionali circa gli impegni economici del progetto; tenuta di un registro delle spese, aggiornato correntemente durante i lavori; predisposizione di specifici documenti di richiesta di copertura finanziaria all'associazione.

Il Budget preventivo

Budget Preventivo	
<i>Voce di spesa</i>	<i>Importo stimato (IVA inclusa)</i>
Materiale per l'allestimento del palco (leggi, pannelli dipinti, oggetti di scena)	100 €
Costumi	50 €
Utilizzo delle Sale Prova	150 €
Concessione d'uso del Teatro	200 €
Noleggio pianoforte	100 €
TOTALE	600 €

Il Budget preventivo fu compilato durante la fase degli incontri domestici.

La redazione di un simile documento rispondeva, in particolare, a due ordini di esigenze: in primo luogo esso avrebbe costituito una misura di riferimento cui rivolgersi durante gli sviluppi del progetto e che costituisse per la Compagnia una “spia” in caso di eccessivi scostamenti negli importi sostenuti effettivamente; in secondo luogo, tale documento avrebbe fornito la stima delle coperture finanziarie necessarie, sulla base della quale l'assemblea del Salotto Veneziano avrebbe approvato il suo sostegno finanziario al progetto.

Come è evidente, il documento in oggetto non poteva che costituire una stima approssimativa delle esigenze finanziarie del progetto, stilata sulla base delle decisioni che erano state assunte durante la prima fase di ideazione; la Compagnia era certamente consapevole della concreta possibilità che tali decisioni sarebbero state sottoposte a notevoli variazioni, così come ne era consapevole l'Associazione.

Il prospetto, nella forma sopra riportata, fu presentato e approvato durante l'assemblea sociale tenutasi nel Marzo 2019.

Con tale approvazione l'Associazione garantiva alla Compagnia una copertura finanziaria fino ad un tetto massimo di 600 €; tali risorse finanziarie sarebbero state messe a disposizione in seguito ad una richiesta, motivata, presentata dalla Compagnia nel corso di successive assemblee.

Il Registro delle spese

Come detto, per la gestione finanziaria del progetto, la Compagnia si avvale di un secondo prezioso strumento di lavoro: il registro delle spese.

Il Budget preventivo infatti non costituì altro che una stima, inevitabilmente approssimativa, dei costi del progetto ma una aggiornata e corrente registrazione delle spese che la Compagnia si sarebbe trovata ad affrontare si presentava come una esigenza imprescindibile.

Gli incontri nei quali il progetto aveva mosso i primi passi avevano fin da subito scoperto la fonte zampillante e instabile che avrebbe animato ogni suo futuro passo e avevano aperto gli occhi della Compagnia sulla chiara possibilità che le stime e le previsioni iniziali incorressero in mutamenti di non secondaria importanza.

La risposta a questa esigenza si concretizzò per l'appunto nel registro delle spese: un prospetto aggiornato, indicativamente, in modo parallelo al piano delle attività (nel quale, si è visto, sono state indicate nel dettaglio gli elenchi dei materiali e risorse necessarie alla produzione dello spettacolo), fondamentale come strumento di rendicontazione delle spese effettivamente sostenute e di controllo rispetto alle stime e agli importi soglia elaborati nel budget preventivo.

L'utilizzo di questo strumento di controllo, nel concreto, ha visto di volta in volta la sequenza di due momenti: in un primo tempo, terminata la stesura del piano di attività,

sono state segnate le voci di spesa che quest'ultimo faceva emergere; in seguito, si avviava la fase, più discontinua, dell'effettivo reperimento di dette risorse e della rendicontazione del registro dei relativi esborsi.

Il registro delle spese, in virtù della sua flessibilità (compresa però entro certi termini), è stato costituito, secondo la *ratio* schematica sottesa al piano delle attività, da una matrice unica: in seguito, durante il progetto, l'elenco delle voci di spesa e degli importi correlati previsti che ne hanno costituito il contenuto, hanno ricevuto delle modificazioni nel tempo.

Di seguito si presenta l'articolazione del registro delle spese.

Registro delle Spese				
Voce di spesa	Importo previsto (IVA inclusa)	Data di scadenza	Importo effettivo (IVA inclusa)	Data acquisto
Pannelli per le scenografie	30 €	Entro fine prove	—	—
Leggii con illuminazione	30 €	Entro inizio prove	58,98 €	21/09/2019
Allestimento illuminotecnico	50 €	Entro fine prove	33,50 €	01/02/2020
Costume Pinocchio (naso finto)	10 €	Entro inizio prove generali	8,60 €	29/02/2020
Costumi per il personale di scena	30 €	Entro debutto	30 €	15/02/2020
Noleggio pianoforte	100 €	Entro debutto	—	—
Utilizzo sale prova	150 €			
– Sala del Granaio (31 x 5 €/h)			155 €	
– Sala del Refettorio (una tantum)			50 €	
Concessione d'uso del Teatro	200 €	Entro debutto	—	—
TOTALE	600 €		336,08€	

Come si può notare non tutte le voci registrate in questo elenco si sono effettivamente concretizzate in un esborso: ciò si spiega col fatto che, ad ogni mutamento della struttura

dello spettacolo intervenuto in corso d'opera, le voci di spesa riferite a tali elementi mutati decadevano; inoltre un esborso importante quale il noleggio del Teatro non è stato sostenuto a causa dell'interruzione del progetto.

Come si accennava, l'utilità di un simile strumento di lavoro ha consistito, almeno in parte, anche nella possibilità di effettuare un controllo corrente circa la sostenibilità del progetto, rispetto alle previsioni iniziali.

In prima battuta infatti, è stato possibile definire, per ogni voce di spesa, un esborso previsto (calcolato con riguardo alla stima del budget preventivo) e, contestualmente, effettuare una prima verifica del grado di allineamento con le premesse iniziali; in seconda battuta, il prospetto in questione ha offerto la possibilità di controllare, "in tempo reale", ad esborso effettuato, gli scostamenti rispetto alle previsioni di spesa, e con ciò, ancora una volta, la sostenibilità della dimensione finanziaria del progetto rispetto al preventivo iniziale.

Il sostegno finanziario dell'Associazione

Abbiamo visto che l'associazione, nel Marzo 2019, aveva accolto il progetto "Pinocchio, Amore mio" (di fatto, assumendosi l'onere di finanziarlo), sulla base della proposta artistica e del relativo Budget preventivo che le furono presentati dalla Compagnia.

L'Associazione con tale approvazione, ha garantito alla Compagnia la copertura dei costi del progetto, per una cifra totale di 600 €.

All'atto pratico poi, il sostegno finanziario offerto dall'Associazione si è concretizzato nella messa a disposizione, mediante versamenti di cassa, dei fondi necessari alla copertura delle spese rendicontate nel registro delle spese.

I versamenti in questione, nella pratica, furono elargiti in occasione delle due assemblee

straordinarie cui si faceva cenno nel paragrafo precedente.

Si accennava già in precedenza alla dinamica attraverso la quale si svolgeva tale aspetto del rapporto fra associazione e compagnia: in seguito alla riunione in assemblea dei soci, una rappresentanza dei membri della Compagnia presentava una proposta di spesa (elaborata sulla base del registro delle spese) comprensiva di un'indicazione degli importi e una motivazione degli acquisti; a ciò seguiva la delibera dell'assemblea mediante voto (le proposte di spesa furono presentate in due *tranches*, due assemblee, ed entrambe accolte con voto favorevole).

Va aggiunto che la motivazione delle spese, espressa in termini sintetici nel prospetto in questione, di fatto veniva integrata dagli aggiornamenti circa gli sviluppi del progetto che costituivano materia di discussione ed esposizione durante le assemblee, prima, dopo e durante l'effettiva presentazione della proposta.

Post emergenza Covid-19: Un'ipotesi di bilancio consuntivo

L'interruzione cui è stato costretto il progetto artistico in questione, al diffondersi dell'emergenza coronavirus, ha inevitabilmente riguardato direttamente anche gli aspetti finanziari dello stesso.

A tal proposito vanno rilevati due aspetti.

In primo luogo va ricordato che, data la natura non lucrativa della Compagnia e della Associazione, il progetto teatrale non si è costituito sull'attesa di una remunerazione derivante da una vendita di biglietti ingresso che coprisse le spese sostenute dalla Compagnia, ma ha fatto affidamento sulla copertura derivante dalle casse dell'Associazione.

Risulta chiaro dunque che l'arresto forzato e la soppressione della data del debutto, pur

essendo stati un duro colpo per la Compagnia, non hanno comportato significativi disagi di natura economica.

In secondo luogo inoltre, è da segnalare che la chiusura forzata dei teatri è stata imposta prima del pagamento del noleggio della sala; perciò la voce di costo senza dubbio più ingente di tutto il progetto non è stata sostenuta. Fra la compagnia e il Teatro, l'accordo è stato di rimandare il debutto a data da destinarsi.

Sembra interessante tuttavia proporre, nonostante tutto, almeno uno schema di budget consuntivo nel quale riportare una sintesi dei costi che, in via ipotetica, si sarebbero sostenuti per la realizzazione del progetto (nel caso in cui avesse potuto andare in porto) e dal quale dedurre un confronto rispetto alle stime del budget preventivo.

BUDGET CONSUNTIVO e Analisi Scostamenti			
<i>Voce di spesa</i>	<i>Importo preventivo (IVA inclusa)</i>	<i>Importo effettivo (IVA inclusa)</i>	<i>Scostamento</i>
Materiale per l'allestimento del palco (allestimento illuminotecnico e leggii)	100 €	92,48 €	+ 7,52 €
Costumi	50 €	38,60 €	+11,40 €
Utilizzo della Sale Prova	150 €	230 €	- 80 €
Noleggio del Teatro	200 €	183 €	+ 17 €
Noleggio pianoforte	100 €	—	+ 100 €
TOTALE	600 €	544,08 €	+ 55,92 €

Come prima osservazione generale rispetto al prospetto su riportato va messo in evidenza che, quantomeno su un piano ipotetico, il progetto si è rivelato in grado di rispettare le premesse del Budget preventivo, ossia di arginare i costi entro i limiti concessi dall'Associazione per il finanziamento del progetto.

La spesa totale finale ammonta a 544,08 €, cifra inferiore all'importo soglia di 600 €.

- La voce “materiale per l'allestimento del palco” è comprensiva del costo dei leggii e degli oggetti per l'allestimento illuminotecnico
- La voce “costumi” è comprensiva del costo per il naso finto di Pinocchio e per i costumi del personale di scena
- La voce “utilizzo delle sale prova” è calcolata sommando all'importo versato per le prove effettuate fino alla prima settimana di Marzo 2020 (31 prove presso la Sala del Granaio e 15 presso la Sala del Refettorio) l'importo che sarebbe stato versato per le prove che avrebbero dovuto svolgersi da Marzo fino ad Aprile (5 prove presso la Sala del Granaio)

Tutti gli importi, ad eccezione delle voci relative all'utilizzo delle sale prova, sono riportati IVA inclusa.

Come si può notare, quasi tutte le voci di spesa presentano un importo sostenuto inferiore, talvolta di molto, rispetto all'importo preventivato. Particolarmente significative in questo senso sono: la voce relativa al costo della concessione d'uso del teatro (scostamento positivo di 17 €) e la voce relativa al noleggio del pianoforte (la quale è stata addirittura soppressa).

Unica eccezione a questo fatto è la voce relativa alle sale prova, evidentemente sottovalutata in sede di redazione del budget preventivo (scostamento negativo di 80 €): come giustificazione di questa circostanza si può addurre che, al momento della stima iniziale di tale importo, la Compagnia non poteva sapere ancora con precisione il numero delle prove necessarie alla preparazione dello spettacolo.

3.3 Gli spazi del progetto

Elemento di fondamentale importanza, nell'economia di un progetto teatrale, lo spazio costituisce motivo di decisioni e scelte non meno nevralgiche di quelle che riguardano i tempi del Teatro.

Il Teatro è una disciplina che trova nello spazio il fuoco della sua dinamica; in esso, ed imprescindibilmente da esso, nasce, respira e vive. Lo spazio offre le sue tre dimensioni alle linee del movimento, alle circonferenze del gesto, alla risonanza della voce.

Ma spazio non è solo lo spazio *espositivo* del palcoscenico, dove il Teatro conosce il suo interlocutore esterno, il pubblico; spazio è anche la stanza che accoglie i primi abbozzi del Teatro nascente, muri domestici, imprevisi, non pre-disposti; spazio è la sala che si offre alle sue prove, alla pratica, la sua crescita e maturazione.

Durante lo sviluppo del progetto in analisi, ad ognuna delle fasi messe in evidenza nei capitoli precedenti, hanno corrisposto ben determinati luoghi che, ciascuno a suo modo, hanno segnato ed accompagnato i passi fondamentali del Remo e di Pinocchio.

Nei paragrafi successivi si procederà dunque ad una rassegna di questi spazi focali, mettendone in evidenza gli aspetti funzionali, tecnici ed organizzativi che ne hanno segnato l'inquadramento all'interno del progetto "Pinocchio, Amore mio".

Il "salotto monzese" degli incontri domestici

Il salotto della abitazione di Cilla: si tratta del luogo che ha visto i natali dello spettacolo; fra i suoi muri si sono svolti gli incontri domestici, descritti ampiamente nel primo capitolo.

Anche se la scelta e la conformazione di questo luogo non hanno rivestito un'importanza strategica di primo piano sotto il profilo della produzione dello spettacolo (trattandosi, di

fatto, di una comune stanza domestica, un luogo come un altro, in linea teorica facilmente sostituibile), ritengo valga la pena di affrontare almeno una breve sua descrizione.

In questo salotto ha preso forma infatti il nucleo centrale dell'idea artistica e, date le caratteristiche modalità di lavoro della Compagnia, non posso fare a meno di pensare che il suo aspetto, la sua atmosfera, abbiano lasciato, in qualche modo, un segno sullo spettacolo; ciò è ancor più valido, quando si consideri che tale supposta influenza avrebbe esercitato la sua azione alle radici stesse del progetto.

A questo proposito citerò dunque due caratteristiche, a mio avviso salienti, di questo *luogo natale*.

In primis, il fatto stesso che il progetto sia stato ideato all'interno di un comune salotto (ampio in maniera appena sufficiente ad accogliere tutti i membri della Compagnia), e non in un qualche luogo più ufficiale, credo abbia lasciato un'impronta significativa sulla *personalità* della Compagnia, sul suo *modus operandi*, e dunque sul suo operato: lo spettacolo.

Nel motto alle fondamenta dell'idea artistica, "Pinocchio è ognuno di noi", non sarà infatti difficile rintracciare l'eco dei conviviali pomeriggi, nei quali la Compagnia sbazzava, attorno ad un vecchio pianoforte verticale, le prime battute della composizione.

In secondo luogo, trovo interessante notare, proprio nella ricorrenza dell'elemento "salotto", una prova in più della relazione fra la Compagnia il Remo, il Salotto Veneziano suo predecessore e l'Associazione culturale ad esse comune.

In termini schiettamente tecnici infine, mi limito a sottolineare la presenza, nella stanza, del pianoforte, elemento sempre sotto l'attenzione della Compagnia, ogniqualvolta essa si sia trovata a gestire gli spazi del progetto.

Le sale prova

– *La “Sala del Granaio” presso l'oratorio del Duomo di Monza*

Si tratta di uno, il più ampio e utilizzato, dei due ambienti nei quali la Compagnia ha svolto le prove dello spettacolo.

Qui, come si è già visto, hanno preso luogo, in un primo momento, le prove del gruppo recitazione e, in un secondo, le prove della Compagnia al completo.

Come si evince dal Piano delle attività, in questa sala si sono svolte 31 prove di durata compresa fra le due e le tre ore, tutte in fascia serale.

In seguito alla presentazione del progetto e alla richiesta di poter usufruire della Sala del Granaio per le prove, avvenuta nel Marzo 2019, la Compagnia ha concordato con la segreteria del Duomo la contribuzione di un'offerta pari a 5 € ad utilizzo.

Come detto, la quota ha costituito un'offerta (non un prezzo di noleggio), ponderata principalmente sulla base dei consumi per utenze legati all'utilizzo della sala (in particolare, il riscaldamento e l'illuminazione).

I soggetti della compagnia preposti a tale ufficio, hanno provveduto ogni mese alla prenotazione della sala per il mese successivo e alla corresponsione della quota prestabilita per il mese passato.

La scelta della Compagnia è ricaduta su questa sala per una serie di ragioni: in primis la sua situazione, nel centro di Monza, costituiva un buon compromesso rispetto alle esigenze di spostamento dei membri del Remo; in secondo luogo, essa si presentava particolarmente adatta ad accogliere le prove del Gruppo Danza, data la sua ampiezza (10 x 10 metri); inoltre, essendo dotata sia di un impianto stereofonico con buone prestazioni che di tutti gli spazi necessari ad accogliere una tastiera elettronica, essa presentava le migliori condizioni anche rispetto alle “esigenze musicali” dello spettacolo; infine, fattore

non trascurabile, il costo finale per l'utilizzo della sala era adeguato alle disponibilità della Compagnia.

– La “Sala del Refettorio” presso la Biblioteca del Carrobiolo, a Monza

In questa sala, più piccola e meno frequentata della precedente, si sono svolte principalmente le prove separate del gruppo recitazione.

Sotto il profilo della dotazione, questo spazio ha offerto tutte le, poche, risorse necessarie a questa categoria di prove: una superficie sufficientemente ampia da accogliere, ben distribuite nelle loro postazioni statiche, le lettrici, e Valentina, interprete del dinamico personaggio di Pinocchio; un piccolo ma funzionale impianto stereo (utile, al gruppo, per lo studio preciso dei tempi di scena).

Va sottolineata inoltre la generosità dei Padri Barnabiti, proprietari della struttura, che hanno messo a disposizione questi spazi, lasciando alla Compagnia la valutazione di un contributo relativo alla copertura dei costi delle utenze (luce e riscaldamento).

Nel complesso, questa sala ha ospitato 15 prove del gruppo recitazione; il contributo reso ai Padri è ammontato a 50 €.

Il teatro

Lo spettacolo, la cui data di debutto era stata indicata per la penultima settimana di Aprile, non è andato in scena; le circostanze hanno imposto la sospensione del progetto e il rinvio del debutto.

Il teatro scelto per la *première*, col quale erano si erano già stabiliti i contatti preliminari per la concessione d'uso (mediante richiesta di informazioni presso la segreteria), è il teatro collocato all'interno villa neoclassica sede della struttura scolastica privata “Collegio

della Guastalla”, a Monza.

Le ragioni che hanno determinato la scelta di questo teatro si possono distinguere in due ordini: la conformazione e la dotazione degli spazi del teatro da un lato, la modalità specifica del rapporto contrattuale di noleggio, dall'altro.

– *Gli spazi*

Il teatro, situato al piano terra della villa ed in armonia con lo stile neoclassico del complesso, si costituisce di un palcoscenico di 32 m² (8 m di lunghezza x 4 m di profondità; 6 m di altezza), ampiamente in linea con le esigenze di movimento dello spettacolo, e di una platea composta di 154 sedie mobili: una capienza in tutto aderente alle attese di affluenza di pubblico.

A tali ottimali condizioni va aggiunta la presenza di un impianto d'illuminazione anch'esso rispondente alle richieste, peraltro discrete, dello spettacolo (la componente principale dell'elemento luministico essendo infatti costituita da materiale disposto *sul* palcoscenico, piuttosto che da articolate infrastrutture pensili).

Inoltre, come si anticipava nella discussione circa il piano delle attività, va segnalata la circostanza di primaria importanza che il teatro si trova ad essere dotato di un pianoforte a coda, già presente in sala: uno Yamaha C3 X PE Grand Piano, in tutto adeguato, quanto a volume sonoro e “presenza scenica”, alla natura dell'elemento musicale dello spettacolo.

– *La concessione d'uso del teatro: dettagli del rapporto*

La Compagnia ha contattato il Teatro del Collegio della Guastalla nel Gennaio 2020, durante quella fase della produzione in cui, a prove inoltrate e spettacolo ormai ben delineato, la necessità di stabilire definitivamente il luogo del debutto dello spettacolo si

era fatta più stringente.

Diversi spazi teatrali, nei dintorni monzesi, erano stati presi in considerazione nel tentativo di reperire una soluzione che fosse conforme alle esigenze dello spettacolo (superficie del palcoscenico, capienza, dotazione tecnica, presenza del pianoforte, costo del noleggio, gestione degli adempimenti normati rispetto a rappresentazioni teatrali).

La scelta infine ricadde sul teatro in questione per le ragioni tecniche citate al punto precedente e per ragioni economiche, sostanzialmente legate alla tariffa per concessione d'uso, ritenuta sostenibile rispetto alle disponibilità finanziarie della Compagnia.

È necessario notare che la sospensione del progetto, verificatasi nel mese di Marzo, è intervenuta prima della consegna del modulo di richiesta della concessione d'uso del Teatro: gli approfondimenti che seguono in questo paragrafo dunque, non descrivono i dettagli di un rapporto che si è effettivamente concretizzato, ma che, secondo ogni speranza, si concretizzerà in futuro, non appena le circostanze lo permetteranno.

Nel complesso, la tariffa richiesta dalla segreteria per la concessione d'uso del teatro ammonta a € 150 + IVA ed è comprensiva di:

- Messa a disposizione, per i membri della Compagnia, della sala e delle attrezzature tecniche di cui è dotata (pianoforte incluso), per l'intera giornata prestabilita
- Messa a disposizione di due ambienti adibiti a camerini
- Presenza sul posto, durante la giornata, di un assistente tecnico

Per la concessione d'uso, le richieste avanzate dalla segreteria del teatro alla Compagnia sono invece:

- Consegna di uno scritto di presentazione del progetto artistico
- Compilazione e presentazione del modulo per la concessione d'uso del teatro entro

un mese dalla data della concessione

- Versamento della tariffa per la concessione d'uso del Teatro presso la segreteria, entro dieci giorni dalla data dello spettacolo
- Osservazione delle disposizioni legislative vigenti in materia di sicurezza, avuto riguardo alla capienza massima del teatro
- Svolgimento, ove previsto dalla normativa vigente, delle pratiche SIAE e agibilità INPS (ex-ENPALS)

Riguardo a quest'ultimo punto va segnalato nello specifico che:

Rispetto alle pratiche SIAE, la Compagnia non è tenuta ad effettuare la richiesta del Permesso Spettacoli e Trattenimenti in quanto mette in scena uno spettacolo costituito da opere di pubblico dominio (l'edizione di riferimento per gli estratti dalle "Avventure di Pinocchio" di Carlo Collodi risale al 1892, pubblicata presso Bemporand & figlio, disponibile anche in versione digitale) ed opere originali (le musiche di Alvisi).

Rispetto agli adempimenti INPS, parimenti, la Compagnia, è esonerata dalla richiesta del certificato di agibilità in quanto formazione amatoriale senza scopo di lucro (circostanza cui va annessa la natura gratuita della manifestazione in questione).

3.4 La promozione dello spettacolo

Uno spettacolo teatrale del tipo che si sta analizzando deve essere sottoposto, anche rispetto alla questione promozione, ad una analisi non del tutto congruente alla prospettiva gestionale "canonica".

Del cosiddetto *marketing mix*, che la letteratura manageriale vuole quadripartito nei fattori *product*, *price*, *promotion* e *place*, il lavoro in analisi è stato chiamato a prendere in considerazione soprattutto, se non esclusivamente, gli aspetti legati al "prodotto", l'opera teatrale, e alla promozione, la pubblicità dello spettacolo.

Quanto al prezzo, la sua esclusione dall'orizzonte gestionale della Compagnia si comprende facilmente quando si consideri che lo spettacolo da essa prodotto è ad ingresso libero: secondo la prospettiva del "oggetto economico", ci si trova in questo caso di fronte ad un servizio, una prestazione a titolo gratuito, per la quale non sono richieste specifiche indagini di mercato.

Per questa stessa ragione si riduce di molto la rilevanza della questione legata ai canali di distribuzione del prodotto, in questo caso rappresentato, per l'appunto, dal biglietto di ingresso allo spettacolo; questione che di fatto ha finito per fondersi con la dimensione di promozione.

La Compagnia ha deciso infatti, nonostante il libero ingresso all'evento, di provvedere alla raccolta di prenotazioni, al fine di mantenere comunque un certo grado di controllo sull'affluenza di pubblico, con riguardo alle condizioni di capienza del teatro (per quanto l'eventualità di eccedere la soglia dei 154 spettatori appaia piuttosto remota).

Questa modalità di distribuzione, tuttavia, non rende necessaria la predisposizione di un botteghino fisico, ma si propone di far leva sul solo canale di distribuzione telematico, nella modalità seguente.

Nella locandina (che verrà descritta poco oltre) viene inserita l'indicazione dell'indirizzo di posta elettronica al quale, chi desideri assistere allo spettacolo, possa inoltrare una richiesta di prenotazione.

In questo modo si rende possibile una verifica sulle numeriche dell'afflusso allo spettacolo, atta ad evitare sovraffollamenti fuori norma, da un lato; dall'altro, questo approccio al fattore *place*, nel contesto di marketing dello spettacolo, si risolve in un risparmio economico non indifferente, venendo così esclusi i costi di allestimento di una biglietteria e di stampa dei biglietti cartacei.

Un'osservazione più attenta meritano gli elementi product e promotion del mix di mercato.

Quanto al primo aspetto, esso si ricollega con le riflessioni della Compagnia circa la destinazione, in termini di pubblico, dello spettacolo prodotto.

La domanda portante, in tale contesto, è “A Chi è rivolta l'Opera?”: intorno a tale quesito la Compagnia si è soffermata a lungo, arrivando a riconoscere infine come

“Pinocchio, Amore Mio” sia uno spettacolo sostanzialmente per bambini.

Bambini giovani e bambini adulti (“bambini non più bambini” si diceva al principio di questo lavoro).

In termini più formali, si può affermare che il “segmento” di pubblico a cui tale spettacolo è rivolto (come del resto il racconto dal quale trae principalmente ispirazione) è *in primis* il pubblico dei più giovani, i bambini (e i genitori accompagnatori), ma, non meno, il pubblico dei meno giovani, qualsiasi l'età, affezionati all'intramontabile racconto di Collodi, oppure



anche solo incuriositi dall'idea di ascoltare una lettura nuova di un grande classico.

A ciò va aggiunta un'ulteriore caratterizzazione di tale “segmento” di pubblico, ossia, presumibilmente, la sua provenienza da Monza e zone limitrofe.

A partire da queste riflessioni la Compagnia ha intrapreso quindi un'indagine sulle modalità ritenute più adeguate rispetto alla promozione dello spettacolo. La strategia adottata in tal senso si è concretizzata nella predisposizione di una locandina, prodotta in formato cartaceo e digitale.

La Compagnia ha deliberato espressamente di non impiegare, quale strumento di promozione, la risorsa rappresentata dai *social networks*, nonostante gli indiscussi vantaggi che un simile strumento presenta sia sul piano della diffusione, che su quello della convenienza economica.

La ragione di questo rifiuto va ricondotta, in ultima analisi, all'opinione condivisa, fra le fila del Remo, che la risorsa digitale, nella veste del social network, sconta una quasi illimitata capacità diffusiva col rischio, alto, della svalutazione, spersonalizzazione dei contenuti veicolati. Questa tendenza del *social*, pone tale strumento in vivo contrasto con lo spirito di uno spettacolo che vede nel motto “Pinocchio è ognuno di noi” la miglior formulazione del suo spirito.

A questo fatto si aggiunge poi che le esigenze e le mire della Compagnia, quanto a pervasività territoriale del suo messaggio promozionale, si incontrano, senza dover incorrere in ridimensionamento alcuno, con le possibilità offerte dalla promozione per mezzo di locandine cartacee e dal passaparola.

Le locandine cartacee (d'aspetto identico a quelle digitali e dimensione 35 X 50 cm) non erano state ancora stampate e distribuite al momento della sospensione del progetto; l'intenzione, che verrà concretamente attuata col riavvio del progetto, è di provvedere alla loro affissione presso le scuole e le biblioteche (private) della città di Monza; luoghi particolarmente adatti allo scopo in virtù delle loro frequentazioni (al mese di Marzo, la

Compagnia aveva ottenuto il permesso di affissione in quattro scuole di Monza e due biblioteche).

Quanto alle locandine digitali si è progettato di procedere alla loro diffusione tramite i sistemi di messaggistica telefonica, in una sorta di “passaparola telematico”. Ciò potrebbe apparire in contrasto con la posizione assunta di fronte al social network; la Compagnia ha invece creduto di riscontrare proprio nella forma del messaggio privato (comunque indirizzato, offerto e proposto; non esposto e sparpagliato) quel valore di dialogo, di attenzione personale, non riconosciuto al *social*.

3.5 L'emergenza Covid-19, le ripercussioni sul progetto

In questo paragrafo conclusivo mi propongo di riassumere brevemente le conseguenze principali derivate sulla Compagnia e il suo progetto teatrale, dal dilagare improvviso dell'emergenza Covid-19.

Nello stretto giro di poche settimane, è noto, le misure adottate per arginare la drammatica diffusione dell'epidemia virale hanno subito un *escalation* vertiginosa, culminata nel DCPM firmato dal primo ministro il 10 Marzo, documento mediante il quale veniva imposto, su base nazionale, un severo regime di contenimento degli spostamenti dei cittadini e di distanziamento sociale: venne imposto il cosiddetto *lockdown*.

Fra le misure specifiche, dettagliate nel profluvio di ordinanze seguite al suddetto decreto, che diedero corpo all'attuazione di tale *lockdown*, come è logico, ne furono emanate di direttamente indirizzate alle attività e agli eventi culturali.

La sospensione di tutti gli spettacoli teatrali, ha messo anche la Compagnia il Remo di fronte ad una circostanza di fatto irrevocabile; l'unico atteggiamento possibile, ci si è resi conto presto: una presa d'atto, realistica (per quanto, il più possibile, propositiva), della situazione.

Lo stato in opera del progetto della Compagnia, ai primi di Marzo, era, in sintesi, il seguente: le prove dei due gruppi (recitazione e danza) riuniti, erano giunte al termine e una prima prova integrale dello spettacolo era stata svolta nella Sala del Granaio; i contatti con il teatro del Collegio Guastalla erano già avviati verso un accordo che, sebbene la data precisa non fosse stata ancora fissata definitivamente, avrebbe previsto il debutto dello spettacolo entro la fine di Aprile 2020; la progettazione delle locandine promozionali era stata completata (al netto del dettaglio circa la data dello spettacolo, ancora indecisa); erano state effettuate tutte le spese previste dal budget ad eccezione del noleggio della sala del Teatro.

Di fronte ad una tale circostanza, drammatica ed imprevedibile, la Compagnia restò seriamente disorientata e sulle prime battute di questa ondata sconosciuta, le fila del progetto incorsero nel rischio concreto di smagliarsi e disunirsi.

Il disordine si insinuò (non certo solo nel contesto del Remo) con una rapidità impressionante, nella situazione così surreale.

In seguito al primo sbigottimento, mentre si iniziava a seguire con apprensione lo sviluppo degli eventi esterni, il Remo decise di riacciuffare le redini del progetto, procedendo ad un punto della situazione e ipotizzando corsi d'azione alternativi. Questo processo di riorientamento si svolse, naturalmente, per via telematica, mediante il supporto della piattaforma per videoconferenze "Zoom".

Nel corso di una decina di "incontri" siffatti i membri del Remo si confrontarono approfonditamente circa le soluzioni adottabili per fronteggiare la situazione e, in sintesi, deliberarono quanto segue:

- Come prima cosa, si contattò la segreteria del Teatro della Guastalla e si concordò, per forza di cose, di rimandare il debutto a data da destinarsi, presumibilmente dopo l'estate; difficile tutt'oggi ipotizzare concretamente una nuova data.
Non avendo la Compagnia ancora inoltrato la richiesta formale di concessione d'uso dello spazio teatrale, né effettuato alcun versamento di denaro, questa decisione non produsse conseguenze ulteriori.
- Rispetto alla promozione dell'evento non fu necessario prendere alcun provvedimento urgente: la stampa delle locandine non era stata ancora intrapresa.
- Quanto alla preparazione dello spettacolo, sospesa come si è detto in una fase molto prossima al perfezionamento, la massima incertezza circa gli sviluppi e i tempi di risoluzione dell'emergenza ha reso (e rende tutt'ora) estremamente difficile

la realizzazione di piani prospettici.

Fatto certo è lo slittamento del debutto a dopo la pausa estiva (probabilmente anche oltre): è necessario dunque ipotizzare una ripresa delle prove nel periodo antecedente la nuova data (quanto impegnativa e corposa debba pensarsi questa ripresa, dipende dall'entità temporale del rinvio del debutto; fattore ad oggi ancora alquanto incerto). È dunque necessario prendere in considerazione un incremento dei costi legati al noleggio della sala prove (la penuria dei dati a disposizione rende tuttavia poco fattibile la stesura di un nuovo budget).

- Considerati infine i più recenti sviluppi, con la riapertura delle attività commerciali e il ripristino, cauto, della mobilità personale, le normative introdotte con riguardo agli standard igienici dei luoghi pubblici, dei locali chiusi etc., sarà necessario fin da subito prendere in considerazione tutte le nuove misure che dovranno essere predisposte nel momento del debutto in sala: distanziamento dei posti a sedere (che, in totale, risulteranno ridotti), sanificazione degli spazi, predisposizione di flaconi di igienizzante e *similia*.

Anche questi fattori risulteranno in un incremento del budget finanziario, in misura però difficile da quantificare preventivamente.

Rispetto all'ultimo punto considerato bisogna constatare che, con ogni probabilità, il volto del teatro, delle attività culturali *in toto*, resterà a lungo, difficile dire *quanto* a lungo, profondamente mutato dagli eventi di questo inizio d'anno 2020; il volto della società tutta, lo stiamo notando già ora, non soprassederà indifferente i segni incisi da questa emergenza.

Distanziamento sociale, misure di prevenzione anti-contagio, prescrizioni igieniche e sanitarie; tutto ciò andrà a plasmare, nel più prossimo futuro, i lineamenti di un nuovo modo di vivere gli spazi e le situazioni sociali, incluse, in prima linea, le attività culturali di

ogni sorta e natura.

I connotati specifici che individueranno questa nuova epoca, sono ancora in parte ignoti; allo stato attuale, difficili da predire la durata di questo cambiamento, l'intensità, le conseguenze.

Il Remo e il suo progetto, non sono certo esenti da questa situazione sospesa; gli interrogativi sono molti, le certezze poche.

Ciò che resta, certamente, vivo, tuttavia, è lo spirito che ha animato il lavoro biennale di cui ho tentato di tracciare un'analisi; lo spirito che tutt'ora, pur nell'incertezza del futuro, alimenta il fuoco di questo progetto, che incita a ripensare, riprogrammare, riprogettare un lavoro che possa, come il suo Pinocchio, trovare proprio nell'imprevisto, l'indicazione verso la nuova via; la ripartenza, la nuova corsa, su gambe nuove, di bambino.

Allo stato attuale, con l'allentamento della stretta sugli spostamenti e i distanziamenti, la Compagnia si prepara a riunirsi nuovamente dal vivo, per porre le fondamenta della ripartenza, fissare nuovi paletti e nuovi obiettivi. Una nuova fase di ideazione collettiva; rinnovati incontri domestici; ciò che non spaventa il Remo.

Proprio in questo *vivere* lo spettacolo *in fieri* risiede, probabilmente, il cuore pulsante del progetto "Concerto per Pianoforte e Pinocchio, ovvero Pinocchio, Amore Mio".

Conclusioni

Giunti al momento conclusivo del presente elaborato, mi sembra doverosa, prima di qualsivoglia conclusione, una riflessione preliminare intorno al *genere* di conclusioni che possono essere tratte da un'esperienza come quella che ho descritto.

Due, mi pare, sono gli elementi di primaria importanza che delimitano in modo netto i confini della presente ricerca e delle valutazioni che da questa è lecito derivare: la “dimensione” del progetto artistico analizzato e la sua mancata realizzazione finale.

Questi due fattori costituiscono un limite, innanzitutto, in termini di ampiezza delle conclusioni: non è legittimo considerare le osservazioni effettuate nell'ambito di un progetto di dimensioni così ridotte, come direttamente rappresentative del settore teatrale a “grandezza naturale”. In secondo luogo, l'interruzione dei preparativi avvenuta diverse settimane prima del debutto, costituisce un limite alle riflessioni circa la sostenibilità economico-finanziaria del progetto; in quest'area di indagine non sono state possibili che osservazioni su base ipotetica.

Tuttavia, avendo presente questi limiti, ritengo che la presente esperienza lasci spazio anche ad alcune osservazioni di carattere positivo.

Come si osservava nelle battute introduttive, ciò che mi sembra offrire valore all'esperienza cui ho avuto il privilegio di partecipare è la possibilità concessa di uno sguardo ravvicinato, “in scala” per così dire, su un fenomeno proprio del Teatro, a tutti i livelli.

Si tratta di un fenomeno poco suscettibile di misurazione, ma non per questo meno determinante: la tensione inesausta che viene generata, nella realizzazione di un progetto teatrale, dal confronto fra l'elemento artistico e quello economico, fra l'ideazione e la

realizzazione, l'intuizione e la riflessione, l'imprevisto e il pianificato.

La scala ridotta del progetto in questione credo abbia funto, in tal senso, da amplificatore, mettendo in chiara luce una dicotomia fondamentale, uno dei fattori principali che contribuiscono a fare del Teatro un fenomeno *complesso*.

Orientato lungo questo piano prospettico, ho tentato, nel corso della presente ricerca, di trattare i due *reagenti* di questa *sostanza complessa*, senza compiere una scissione netta in due piani paralleli, l'artistico e l'economico, ma cercando un piano comune che potesse accogliere insieme l'uno e l'altro.

Nel far questo dunque, ho cercato di orientare la mia bussola, con quanta più costanza possibile, in una direzione ideale, lungo la quale questi due aspetti antitetici possano, convergendo, dischiudere una visione consistente ed unitaria del fenomeno Teatro.

Bibliografia

Biffi G., *Contro Maestro Ciliegia*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 2015

Biffi G., *Pinocchio, Peppone, l'Anticristo e altre divagazioni*, Siena, Edizioni Cantagalli s.r.l., 2009

Collodi C., *Le Avventure di Pinocchio* (Introduzione di Ferrari M.), Cles, Editrice l'Unità s.p.a., 1993

Collodi C., *Le Avventure di Pinocchio*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1892, OPAL Università di Torino (versione digitale)

Gasparini G., *La Corsa di Pinocchio*, Milano, Vita e Pensiero, 1997

Grotowski J., *Per un Teatro Povero*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970

Leydi R. Mantegazza T. Monti E. (a cura di), *Burattini Marionette Pupi*, Milano, Silvana Editoriale, 1980

Nembrini F., *Al Lavoro con Pinocchio*, Milano, AGF Spa, 2017

Nembrini F., *L'Avventura di Pinocchio*, Bergamo, Centocanti s.a.s., 2017

Rilke R.M., *Lettere a un Giovane Poeta*, Milano, Adelphi, 1980

Scoz G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli s.r.l., 2017

Troilo G., *Marketing nei Settori Creativi*, Milano, Torino, Pearson Italia, 2014

Ringraziamenti

Desidero ringraziare di cuore il Professor Pupo, per avermi guidato, con infinita pazienza e disponibilità, nello svolgimento del presente elaborato.

Un ringraziamento speciale, inoltre, lo rivolgo a mia madre e mio padre, ed a mia zia Mariantonietta; che non venga mai meno, in me, la gratitudine per la loro incessante fiducia.

Infine desidero ringraziare i miei compagni *rematori*. A ciascuno di loro mi stringe un legame, che non si lascia ridurre a parole.