



SEZIONE I: FARE-TEATRO COME BENE CULTURALE E RELAZIONALE: STUDI, ISTITUZIONI E CONTESTI IN ITALIA

Teatro amatoriale: definizioni e scelte drammaturgiche

Arianna Ferrucci

“Si chiama amatoriale il teatro fatto senza fini di lucro, solo per il piacere di esplorare altri mondi, altre vite” (Cerliani 2015). Prima ancora di volgere lo sguardo alla questione terminologica vera e propria, credo che la suddetta spiegazione della Cerliani, pur nella sua sinteticità, sia quanto di più essenziale e preciso possa delineare il fenomeno del teatro non professionistico, poiché tiene conto di quelle che di fatto sono le due principali caratteristiche che identificano quelli che, nel modo più specifico possibile, potremmo definire “operatori non professionisti” di teatro.

La mancanza di fini di lucro (assai più dell’aspetto dilettevole e ricreativo, al quale è comunque inevitabilmente collegato), individua infatti in maniera chiara e univoca chiunque svolga un’attività nell’ambito teatrale non per questioni di carattere economico (diversamente dagli attori e registi di professione, nei quali la passione per l’arte teatrale si accompagna inevitabilmente alla necessità di ricavarne un guadagno) bensì per puro piacere personale, senza aspettarsi in cambio altro compenso che non sia l’applauso del pubblico. Nella maggior parte dei casi, infatti, chi opera nell’ambito del teatro oggi definito più comunemente come “amatoriale” possiede già un’occupazione da cui trae profitto, e può dunque dedicare all’attività teatrale solamente il tempo libero. Il secondo aspetto messo in luce dalla Cerliani, quello relativo al fattore dilettevole del fare teatro, è invece quello che, almeno da un punto di vista strettamente etimologico, deve aver ispirato una delle espressioni più frequentemente utilizzate per riferirsi, non senza un certo pregiudizio di fondo, a chi svolge una qualsiasi attività con modalità non professionistiche: quella, appunto, di “dilettante”.

Del resto, a dispetto del parere del tutto singolare di Luigi Allegri, secondo cui in ambito teatrale, diversamente da qualsiasi altro settore, si sia da sempre dato maggior credito all’attività dei dilettanti piuttosto che a quella dei professionisti¹, e a dispetto anche del fatto che nel corso della storia ci siano stati effettivamente dei casi in cui, accusati i professionisti di ignoranza e incapacità,

¹ “Se il teatro è gioco e divertimento, [...] si sa che giocare è dilettevole e psicologicamente utile ma chi fa del gioco una professione è uno sfaccendato, inutile alla società e pericoloso per chi gli si avvicina” (Allegri 2005: 207).



le più importanti idee e innovazioni siano nate in massima parte tra le fila dei dilettanti², anche in questo campo non mancano affatto, in realtà, stereotipi e preconcetti legati ai non professionisti.

Dilettanti, amatori, filodrammatici: un ritratto terminologico

I *cliché* relativi agli operatori non professionisti di teatro sono ravvisabili già a partire da alcune accezioni proprie dei termini utilizzati per definirli. Il sostantivo 'dilettante', infatti, non si limita a identificare unicamente chi si occupa di una qualunque attività per mero divertimento personale³, ma nel linguaggio comune è quasi unicamente utilizzato con accezione spregiativa e offensiva, e probabilmente è proprio per questo che, negli ultimi anni specialmente, con la sempre maggiore attenzione che si sta rivolgendo verso le realtà amatoriali, il suo utilizzo si sta progressivamente abbandonando in favore di altri termini meno infarciti di preconcetti. Nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* il dilettante è infatti definito, oltre che come colui "che ama, che predilige, che prova piacere in qualche cosa" (Battaglia 1966: 439) anche come "chi si dedica all'arte, alla letteratura, alla scienza, a un'attività qualsiasi, non per professione o lucro, ma per una soddisfazione personale, per svago e passatempo (e senza un impegno profondo di tutto se stesso e quasi a tempo perso)" (Battaglia 1966: 439), mentre il dilettantismo nel suo complesso è spiegato, tra le varie accezioni che lo definiscono, come il "comportamento di chi, nella scienza, nelle lettere, nelle arti, non raggiunge risultati soddisfacenti, arrestandosi a uno stato di mediocre approssimazione" (Battaglia 1966: 440). Diversamente, non è casuale il fatto che le definizioni di 'dilettante' presenti nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* pongano invece l'accento sul mero aspetto della separazione dei due diversi ambiti (quello teatrale e quello, appunto, lavorativo) senza esprimere alcun giudizio in merito al valore qualitativo delle attività svolte. Quel che si legge è, infatti, che possono essere definiti dilettanti "tutti coloro che svolgono un'attività nei più svariati campi della vita sociale, senza che questa attività coincida con l'esercizio della loro professione" (AA.VV. 1957: 701).

² Mi riferisco in particolare alle condanne che gravavano sulle spalle dei Comici dell'Arte, i primi veri professionisti di ambito teatrale in Italia, nello stesso momento in cui diverse forme di teatralità venivano comunque praticate, a livello dilettantistico, all'interno delle corti signorili; o ancora a un personaggio come Vittorio Alfieri, che seriamente intenzionato a non affidare le proprie opere all'ignoranza e all'anacronismo recitativo dei professionisti, selezionava e dirigeva personalmente attori dilettanti nelle messinscene delle sue tragedie.

³ Non bisogna dimenticare che 'dilettante' è innanzitutto il participio presente del verbo 'dilettare', che indica essenzialmente "appagare le esigenze della vita intellettuale, affettiva e spirituale" (Battaglia 1966: 441).



Quella che oggi è l'espressione più ampiamente utilizzata per riferirsi agli operatori non professionisti di teatro è, piuttosto, 'amatore'. Nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* manca, in questo caso, qualsivoglia accezione negativa. Gli amatori sono infatti definiti, in maniera assolutamente neutrale, come "chi coltiva un'arte, una scienza, uno sport, senza impegno professionale, per diletto e passione; chi predilige qualcosa con particolare trasporto (ed è disposto a pagarla con un prezzo d'affezione)" (Battaglia 1961: 378). Curiosamente, la voce 'amatore' è assente nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*.

Avviandoci verso la conclusione del discorso relativo alla questione terminologica, è doveroso accennare anche a quella che, a conti fatti, risulta essere l'espressione più specifica tra tutte nonostante oggi possa risultare piuttosto obsoleta. Si tratta di 'filodrammatici' (dal greco *philos*, amico, e *dramatikes*, drammatica: "amante dell'arte drammatica"), definiti come "coloro che svolgono attività continuativa e organizzata nel teatro [drammatico] non professionistico" (AA.VV. 1958: 321). Esclusivamente riferibile all'ambito teatrale, dunque, questa espressione era utilizzata per identificare quei gruppi che, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, facevano teatro a livello non professionistico, e che di fatti rappresentano i più prossimi antenati degli amatori di oggi.

Le filodrammatiche nacquero in seno alle accademie esistenti sul territorio italiano, e conobbero il loro maggiore sviluppo nell'Italia settentrionale, dove vi erano maggiori possibilità di reperire fondi. Estremamente eterogenei dal punto di vista del livello artistico, i più importanti di questi gruppi erano diretti, in veste di capocomici, da attori professionisti ritirati dalle scene. Vere promotrici dell'affermazione del teatro dialettale in Italia, le filodrammatiche non eccelsero tuttavia dal punto di vista del repertorio, che rimase sempre mediocre e datato, dal momento che i testi nuovi erano prerogativa pressoché esclusiva dei teatranti di mestiere. Nonostante ciò, fu proprio grazie all'iniziativa dei filodrammatici che si ebbe la nascita delle prime vere scuole di recitazione, alcune delle quali tutt'ora esistenti. Tra tutte, vale la pena ricordare almeno l'Accademia Filodrammatica di Milano, che iniziò la sua attività nel 1796 e dal 1805 istituì ufficialmente la prima Scuola d'arte drammatica.

Dalle filodrammatiche alle associazioni nazionali

Il grande vigore che le filodrammatiche conobbero nei primi anni del Novecento fu in particolar



modo dovuto alle nascenti organizzazioni dopolavoristiche. Dal 1925 esse vennero infatti raggruppate per la prima volta in un'organizzazione unitaria: si trattava dell'OND, l'Opera Nazionale del Dopolavoro istituita dal governo fascista al fine di valorizzare l'impiego del tempo libero. Il teatro amatoriale dell'epoca conobbe, non a caso, la proliferazione di opere scritte da militanti fascisti a scopo propagandistico. Era lo stesso capo del fascismo che occasionalmente si rivolgeva ai drammaturghi nel tentativo di persuaderli a dare il proprio contributo per far sì che anche il teatro diventasse portavoce dei principi della società fascista del tempo. Questa massiccia operazione di proselitismo ebbe i suoi frutti: un censimento del 1937 stimava infatti che i gruppi di filodrammatici dell'OND fossero 2.066, per un totale di circa 32.000 iscritti. La crescita fu esponenziale se si pensa che solo 10 anni prima era stata conteggiata l'esistenza di sole 800 formazioni amatoriali (Pedullà 2009: 136; 181).

Dopo che per vent'anni l'OND ebbe guidato le filodrammatiche nella scelta del repertorio, nonché nell'organizzazione di rassegne e concorsi, il decreto n.624 del 22 settembre 1945 ne sancì il cambiamento di denominazione in Ente Nazionale Assistenza Lavoratori (ENAL): esso funse da ricettacolo delle compagnie filodrammatiche operanti su tutto il territorio italiano, che da quel momento si denominarono Gruppi di Arte Drammatica (GAD). Nel 1947 alcuni di questi gruppi si riunirono in una federazione specificamente dedicata al teatro amatoriale, la prima che si ebbe in Italia a livello nazionale, dando vita alla Federazione Nazionale dei Gruppi di Arte Drammatica. Questa assunse nuova denominazione nel 1972, anno in cui poté dotarsi per la prima volta di un suo statuto, divenendo Federazione Italiana Teatro Amatori (FITA). Essa continuò ad operare in seno all'ENAL fino al momento della sua soppressione avvenuta nel 1978, anno a partire dal quale la FITA conquistò una piena autonomia gestionale⁴. Questo comportò anzitutto la difficoltà ad accedere alle sovvenzioni pubbliche: alla Federazione furono infatti negati i finanziamenti del Ministero dello Spettacolo, poiché (proprio nel momento in cui l'interlocutore unico rappresentava il primo requisito per ottenere il contributo) venne a mancare una rappresentanza unitaria del movimento amatoriale. Nel 1977 si era infatti costituita anche la UILT (Unione Italiana Libero Teatro), la cui nascita fu dovuta prevalentemente all'intenzione di svincolare il teatro amatoriale da una

⁴ Fu la legge n.641 del 21 ottobre, di conversione del Decreto legge n.481 del 18 agosto 1978, a sancire la soppressione dell'ENAL. Questo comportò, naturalmente, il termine di qualsiasi forma di collaborazione con i circoli, le federazioni e i gruppi che ne facevano parte.



concezione dopolavoristica del “fare teatro”, avvertita con insofferenza, laddove la FITA era nata (e fino a quel momento si trovava ancora) sotto l’ala protettrice dell’ENAL: un ente, cioè, di assistenza del dopolavoro.

Complessivamente simili tra loro nel farsi promotori del valore culturale e artistico del teatro amatoriale, nonché del confronto reciproco e costruttivo⁵, una sottile linea sembra tuttavia dividere le due federazioni sul piano delle intenzioni: mentre la FITA punta essenzialmente a incentivare la crescita morale, culturale e spirituale dell’uomo attraverso le più varie forme dello spettacolo, ponendo l’accento sull’aspetto preminentemente umano del fare teatro, la UILT sembra piuttosto contraddistinguersi per un progetto culturale ben preciso, quello di farsi portavoce di un tipo di teatro che si caratterizzi come alternativo e sperimentale, promuovendo la drammaturgia italiana di oggi e l’adattamento dei testi classici.

Nel novembre del 2002 FITA e UILT hanno firmato una convenzione congiunta con l’Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo (ENPALS), attraverso la quale entrambe le federazioni hanno conquistato il vantaggio di poter svincolare le compagnie ad esse affiliate dall’obbligo di richiedere, prima di qualsiasi messinscena, il certificato di agibilità (la certificazione, cioè, che obbligatoriamente doveva essere richiesta all’Ente in occasione di un evento che prevedesse l’ingaggio di artisti, anche nel caso in cui questi non venissero retribuiti)⁶. Questa esenzione decade nell’eventualità in cui una compagnia amatoriale decida di avvalersi della collaborazione di attori o tecnici professionisti ai quali viene riconosciuto un compenso: in questo caso è necessario non soltanto richiedere il certificato di agibilità ma anche versare i contributi per le prestazioni lavorative.

Naturalmente gli statuti delle compagnie amatoriali che intendano affiliarsi a una delle suddette federazioni, e beneficiare dei vantaggi derivati dall’affiliazione stessa (tra cui la copertura

⁵ Entrambe le federazioni organizzano frequentemente rassegne, festival e concorsi sia a livello nazionale che regionale; entrambe possiedono un proprio periodico ufficiale (“Servoscena” nel caso della FITA, e “Scena” nel caso della UILT); entrambe organizzano seminari, convegni, corsi e laboratori dedicati al perfezionamento dell’arte teatrale, con una particolare attenzione nei riguardi dei giovani.

⁶ Tale accordo venne stipulato in presenza del Commissario Straordinario dell’ENPALS Amalia Ghisani, del Direttore Generale dell’ENPALS Massimo Antichi, del Presidente Nazionale della UILT Giuseppe Stefano Cavedon e del Presidente Nazionale della FITA Fiammetta Fiammeri. La legge n.214 del 24 dicembre 2011, di conversione del decreto-legge n.201 del 6 dicembre 2011, ha disposto la soppressione dell’Ente, nonché l’assorbimento delle sue funzioni da parte dell’INPS. Questo non ha, tuttavia, comportato alcuna modifica all’accordo, che rimane tuttora in vigore.



assicurativa), devono essere conformi alla normativa sugli enti *no profit*, devono esplicitare l'assenza di fine di lucro dell'associazione e, di conseguenza, la non retribuzione per le attività svolte dai soci. Ciascun statuto dovrà inoltre sancire l'obbligo di devolvere il patrimonio dell'associazione, in caso di suo scioglimento, ad altra associazione con finalità analoghe o a fini di pubblica utilità. Per ufficializzare la nascita di una compagnia amatoriale è, in ogni caso, necessario depositare statuto e atto costitutivo presso l'Agenzia delle Entrate.

Uno sguardo su Roma: intenzioni e repertori

A seguito di un'indagine empirica che ho personalmente condotto su un campione di compagnie amatoriali della provincia di Roma, è scaturita una realtà estremamente multiforme e variegata, dalle molteplici sfaccettature artistiche e umane⁷. La motivazione più comune che sta dietro alla nascita di queste compagnie risiede nell'intento aggregativo di gruppi di amici appassionati di teatro, alcuni dei quali aventi già esperienza teatrale alle spalle. Sarebbe dunque l'aspetto ricreativo e hobbistico del fare teatro, a prevalere nelle motivazioni dei fondatori (penso ad esempio alla Compagnia ARIA Nuova, la cui prima parola è un acronimo che sta per "Amici Riuniti In Allegrìa"), ma non solo, perché ci sono anche gruppi nati con specifici progetti socioculturali come quello, ad esempio, di rivalutare culturalmente il proprio territorio, o di fornire ai più giovani uno spazio dove potersi esprimere, o ancora quello di promuovere un determinato tipo di teatro (da quello dialettale a quello d'improvvisazione). Non mancano, infine, gruppi nati con impulso benefico o da aggregazioni parrocchiali.

Relativamente alle tendenze delle compagnie amatoriali, l'aspetto che ritengo essere il più interessante è quello inerente al tipo di repertorio da esse prediletto, fattore che condiziona gli spettacoli messi in scena tanto dal punto di vista formale (anche per ciò che concerne l'apparato

⁷ La suddetta indagine è stata condotta tra i mesi di aprile e settembre 2015 al fine di individuare un quadro generale delle caratteristiche e delle tendenze delle compagnie appartenenti alla provincia di Roma. A tale scopo, è stato rintracciato un campione di diciotto compagnie, selezionate tra quelle iscritte al Comitato Provinciale FITA Roma, che sono state analizzate sotto molteplici punti di vista attraverso colloqui privati tenutisi con i rispettivi presidenti nel tentativo di evincere somiglianze e differenze. I campi d'indagine hanno riguardato, per lo più, le motivazioni con cui tali associazioni sono state fondate, l'eventuale esperienza teatrale pregressa dei soci all'atto della fondazione, i diversi modi in cui le compagnie si finanziano, nonché il tipo di repertorio prediletto. I risultati di questo studio sono confluiti nella mia tesi conclusiva del corso di laurea triennale in Letteratura Musica Spettacolo presso la Sapienza di Roma, dal titolo *Teatro Amatoriale. La Federazione Italiana Teatro Amatori (F.I.T.A.) e le tendenze delle compagnie di Roma*.



scenografico e visivo più in generale) quanto dal punto di vista contenutistico. Nel complesso, è possibile fare un'iniziale suddivisione tra i gruppi che presentano, occasionalmente o esclusivamente, un repertorio di tipo originale (basato cioè su testi inediti, per lo più scritti appositamente da membri interni alla compagnia stessa) e i gruppi che invece portano in scena testi teatrali già noti e rappresentati (all'interno di quest'ultima categoria è possibile fare un'ulteriore suddivisione tra le compagnie che tendono a riscrivere o riadattare i testi, per adeguarli alle caratteristiche del cast a disposizione o per sviluppare maggiormente alcuni dettagli contenutistici, e quelle che tendono invece a conservare le opere nella loro originalità).

Prima di procedere con la rassegna dei generi prediletti dalle compagnie analizzate, è innanzitutto da tener presente che, in ogni caso, sono veramente pochissime le compagnie che nel corso della propria esistenza si sono concentrate su un unico ed esclusivo tipo di repertorio.

La totalità quasi assoluta dei gruppi intervistati afferma di prediligere, nei propri cartelloni, spettacoli di tipo comico, leggero, ridanciano, ma pur rimanendo all'interno del medesimo ambito, vengono tuttavia realizzate numerose tipologie diverse di rappresentazioni, con soluzioni che variano da compagnia a compagnia. Il filone che conosce in assoluto il più massiccio utilizzo da parte dei gruppi amatoriali è quello della commedia brillante, che ha nell'autore inglese Ray Cooney il suo referente per eccellenza, e che di fatto, pur tenendo conto di tutti i tipi di repertorio portati in scena, anche quelli niente affatto comici, risulta essere l'autore più rappresentato in assoluto dagli amatori romani.

Immediatamente in coda a questo filone, che potremmo considerare intermedio tra tradizione e innovazione, troviamo in cima ai gusti drammaturgici degli amatori le figure di Eduardo Scarpetta ed Eduardo De Filippo, le cui opere vengono rappresentate non soltanto da quelle compagnie di ispirazione esclusivamente dialettale, ma anche da quelle caratterizzate da scelte più variegata ed eclettiche. È opinione comune che uno dei principali meriti del teatro amatoriale risieda proprio nel suo farsi promotore del mantenimento del linguaggio dialettale: a tal proposito, è interessante notare come, proprio nella città di Roma, vi siano compagnie di repertorio esclusivamente napoletano, mentre mancano compagnie che si dedicano esclusivamente, o quasi, al repertorio romanesco⁸.

⁸ Il dialetto irruppe sulla scena italiana portando alla ribalta il soggetto umano, che venne messo al centro della realtà



Tra le associazioni esclusivamente dedite al teatro napoletano ricordiamo la longeva Baracca&Burattini 1984. La scelta del repertorio comico napoletano fu dovuta non soltanto alla diffusa origine campana degli associati, ma alla forza scenica dei testi degli autori partenopei, ritenuti intoccabili dal punto di vista drammaturgico: è per questo che non vengono fatte modifiche o realizzati adattamenti delle opere (considerate perfette nella loro originalità) se non in determinati casi in cui si ritiene indispensabile l'italianizzazione di alcune parti che risulterebbero altrimenti di difficile comprensione per il pubblico. Altra compagnia d'impianto napoletano è 'ANTA&Go!, ma con una particolarità: quella di mettere in scena anche opere classiche o contemporanee non napoletane, ma comunque riscritte e adattate a un contesto e a un linguaggio partenopeo. La compagnia rappresenta, dunque, accanto a quelli canonici della drammaturgia napoletana, anche autori quali Plauto, Aristofane, Goldoni e Ray Cooney. Nonostante sia estremamente eclettica nelle scelte drammaturgiche, vale la pena accennare all'Associazione Culturale Il Delfino, la cui fama in ambito amatoriale è legata alle rappresentazioni in costume di ambientazione romanesca, con conseguente utilizzo del vernacolo, delle opere inedite di Fiammetta Veneziano (autrice, attrice e socia della compagnia stessa). Scopo dell'autrice è quello di restituire, di volta in volta, un ritratto della cosiddetta "Roma sparita", facendosi portavoce e depositaria delle antiche tradizioni popolari. Quella che si è venuta a creare è una vera e propria "trilogia romanesca", che conobbe però una sorta di anticipazione già nel 2008 con la rappresentazione de *La Pimpaccia de Piazza Navona* (ovvero *Chi dice donna dice danno*), opera dal carattere fortemente storico e documentaristico. Ambientata durante il pontificato di Innocenzo X (1644-1655), al secolo Giovan Battista Pamphili, la *pièce* ruota attorno alla figura di Donna Olimpia Maidalchini, che a quell'epoca teneva le redini della Chiesa di Roma, amministrandone i beni e sostituendosi al Papa, suo amante e cognato, nelle decisioni di ordine politico e sociale. L'opera che veramente ha inaugurato la trilogia romanesca della Veneziano è stata *La sora Pia* (*c'aveva du' fije...*), ambientata a cavallo tra Ottocento e Novecento in un'osteria del rione Trastevere e rappresentata nel 2011.

rappresentata. Il triangolo che si venne a formare tra dialetto, comicità e attore garantì al teatro una nuova e potente oralità in grado di liberare il teatro stesso dal peso della letteratura scritta, basata su una colloquialità impostata. La città di Napoli fu il vero centro propulsivo di questa drammaturgia popolare grazie soprattutto alla figura di Eduardo De Filippo. Il suo teatro, pur essendo fortemente intriso di napoletanità, proponeva personaggi, temi e situazioni dai tratti universali. Per un quadro più preciso cfr. Puppa (2003) e Angelini (1990).



L'asse fondamentale della *pièce* è la tematica amorosa giovanile, vero filo conduttore delle opere della Veneziano, che proseguirà anche in quelle successive, seppur con un peso assai minore. Seconda opera della trilogia è *Grispino er carzolaro*, andato in scena nel 2014 e ambientata nei primi anni del XIX secolo in una piazzetta del rione di Borgo. Di grande importanza è, questa volta, la tematica religiosa. La vicenda ruota infatti attorno a un evento sensazionale che si verifica a Roma: le edicole a muro affisse agli angoli delle strade, le cosiddette "Madonnelle", iniziano a muovere gli occhi, creando scompiglio nell'intera popolazione e nella Chiesa stessa. Terzo e ultimo capitolo della trilogia romanesca, rappresentato nel 2015, è *Senza moccolo!*, un vero e proprio ritratto storico del Carnevale romano di metà Settecento: l'opera si svolge infatti nel febbraio del 1759, durante gli otto giorni di festeggiamenti concessi da papa Clemente XIII. L'opera, caratterizzata da una forte corallità, manca di un vero protagonista, come anche di una trama effettiva, limitandosi a rappresentare, come in un *tableau vivant* dall'approccio puramente documentario, l'affresco della Roma dell'epoca, con dialoghi che di fatto hanno la mera funzione di far trapelare nozioni relative alle più disparate usanze e tradizioni.

Accanto alle compagnie caratterizzate dalla riscoperta delle proprie tradizioni, è comunque presente una discreta fetta di gruppi contraddistinti invece dall'utilizzo di forme teatrali più innovative e sperimentali. In particolar modo si registra la tendenza di questi gruppi a servirsi della commistione del recitato con altre forme d'arte quali la musica, il canto e la danza. Anche il repertorio prediletto da queste compagnie è, per la maggior parte, inedito.

Nello specifico, sono due le associazioni che voglio ricordare: la prima è l'Associazione Culturale Accademia De' MirjaDe, che mette in scena testi quasi esclusivamente originali, scritti dal giovane regista Andrea Donatiello, il quale non manca, occasionalmente, di occuparsi della rivisitazione drammaturgica di opere già edite per dare spazio a un'ambientazione visionaria che sappia trasmettere il senso della ricerca della verità, intento sul quale si basa il suo intero operato di regista e autore. Che l'opera proposta faccia sorridere o commuovere il pubblico, l'intento di Donatiello è sempre il medesimo: fornire risposte all'eterna ricerca di sé operata dall'uomo. I testi rappresentati sono pensati appositamente per consentire agli attori la più libera espressione in musica, laddove il corpo stesso del performer, attraverso il proprio movimento, restituisce ciò che non può essere trasmesso dal solo livello testuale e drammaturgico. Un approccio così imperniato sulla fisicità



dell'attore non può che avere il proprio referente pedagogico nella Biomeccanica mejercholdiana. Altro gruppo interessante è quello dei Bugiardini, associazione caratterizzata dall'intento di promuovere e divulgare, anche attraverso l'organizzazione di laboratori, l'arte dell'improvvisazione teatrale. Numerosa e variegata è l'offerta artistica dei Bugiardini: tra le proposte più interessanti, originali e competitive ricordiamo *Shhh! An improvised silent movie* e *B.L.U.E. Il musical completamente improvvisato*. Per entrambi è fondamentale il ruolo della musica, che viene improvvisata, dal vivo, sul palcoscenico. Il primo è un vero e proprio omaggio al cinema muto: si tratta della messa in scena di un'opera, da svolgersi rigorosamente senza l'ausilio del parlato, ispirata ai capolavori dei grandi maestri del cinema muto quali Buster Keaton e Charlie Chaplin, a partire da un titolo inventato dal pubblico. Il secondo è un vero e proprio musical ispirato alle atmosfere e alla narrazione tipica dei musical di Broadway, con tanto di canzoni e coreografie. La grande apertura verso le altre realtà d'improvvisazione che caratterizza la compagnia ha consentito ai suoi membri di creare una fitta rete di condivisione e scambio che ha permesso loro di farsi conoscere anche lontano da Roma. La presenza nel proprio cartellone di uno spettacolo muto ha inoltre consentito la possibilità di esportare questo *format* anche all'estero. La compagnia ha avuto modo di partecipare, ad esempio, al Fringe Festival di Edimburgo nelle edizioni del 2013 e 2014, da cui sono poi nati inviti a replicare lo spettacolo in altri paesi quali il Canada, la Germania e il Portogallo.

È particolarmente interessante notare come, tendenzialmente, a repertori diversi corrispondano altrettanto diverse fasce d'età. Dal risultato della mia ricerca è emerso infatti che la pressoché totalità delle compagnie più tipicamente sperimentali è caratterizzata dalla presenza di componenti prevalentemente giovani (dai trentacinque anni in giù). Le già citate Accademia De' MirjaDe e i Bugiardini affermano che l'età media delle proprie compagnie si aggira, rispettivamente, intorno ai venticinque e ai trentacinque anni. I gruppi teatrali d'impianto più tipicamente tradizionale, che abbiamo individuato nei gruppi di ispirazione dialettale, sono invece formati in massima parte da elementi di età media generalmente alta: si tende a superare i cinquantacinque anni tanto nella compagnia Baracca&Burattini 1984 quanto nell'Associazione Culturale Il Delfino. Nemmeno la compagnia 'ANTA&Go! fa eccezione: questa, anzi, ha fatto del proprio nome un vero manifesto programmatico. Nata come laboratorio teatrale nell'ambito dell'Università della Terza Età di



Civitavecchia, l'associazione riunisce attori appartenenti a fasce d'età che vanno dai quarant'anni (i cosiddetti "anta", per l'appunto) in su. È possibile osservare, infine, come la posizione intermedia tra tradizionalismo e sperimentalismo, che è stata individuata dal punto di vista delle scelte relative al repertorio nei riguardi del filone della commedia brillante, sia confermata anche dal punto di vista anagrafico: l'età media dei componenti delle compagnie che fanno di questo tipo di repertorio il proprio cavallo di battaglia va generalmente dai trentacinque ai cinquantacinque anni.

Per concludere, trattandosi di associazioni prive di scopo di lucro, ritengo sia importante accennare anche alla questione riguardante il sostentamento delle compagnie amatoriali stesse, la pressoché totalità delle quali sopravvive e mette in scena i propri spettacoli grazie all'autofinanziamento: attraverso il versamento, dunque, di quote associative, generalmente annuali, oppure attraverso un iniziale progetto di spesa e di incasso a cui segue un investimento economico da parte degli associati. A partire da questo budget iniziale, le compagnie possono recuperare il denaro precedentemente investito mediante il ricavato della vendita dei biglietti⁹. Può talvolta capitare di poter contare su piccoli contributi forniti da sponsor, per lo più in cambio di visibilità sugli spazi pubblicitari degli spettacoli in produzione, anche se sono rare le compagnie che possono godere in maniera capillare del supporto economico di sostenitori fissi.

Amatori e professionisti: due mondi in avvicinamento

Sembrerebbe che negli ultimi anni la linea che separa il mondo degli amatori da quello dei professionisti si stia assottigliando: nella pressoché totalità dei gruppi analizzati, infatti, si registra la presenza di elementi che, dopo un periodo più o meno breve di "militanza" tra gli amatori, sono poi diventati teatranti di professione, ma anche di attori non professionisti che, pur rimanendo tali, hanno attivamente collaborato, a vario titolo, con compagnie di professionisti. La mia indagine ha evidenziato inoltre il caso, decisamente insolito, di un regista di provenienza amatoriale che ha avuto modo di dirigere attori professionisti nella realizzazione di uno spettacolo da lui stesso scritto: si tratta di Carlo Selmi, regista, autore e fondatore della compagnia S.P.Q.M.

⁹ Le spese di una compagnia amatoriale, che differentemente dal caso dei professionisti gravano interamente sulle tasche degli associati, comprendono l'affitto dei teatri e delle prestazioni di eventuali tecnici esterni alla compagnia, l'eventuale affitto di sale per le prove, il costo dei diritti d'autore SIAE delle opere rappresentate, il costo di eventuali locandine e volantini pubblicitari, nonché l'acquisto di materie prime (ed eventuale manodopera) per la realizzazione di scenografie e costumi (o, in alternativa, un eventuale affitto).



Talvolta sono persino gli stessi professionisti a ritenere il teatro amatoriale un vero pilastro, convinti che solo attraverso la presenza di figure provenienti dagli ambiti lavorativi più disparati (e, conseguentemente, dalle più varie esperienze di vita) sia possibile ovviare alla sempre maggiore chiusura e autoreferenzialità che, sempre secondo queste figure, caratterizzerebbe il teatro dei professionisti di oggi, ormai relegato ad una condizione che il drammaturgo romano Gianni Clementi definisce di vero e proprio “autoesilio” (Clementi 2014). Secondo il parere di un altro illustre autore contemporaneo, Luigi Lunari, l’amatorialità sarebbe l’unico, vero requisito fondamentale per il futuro del teatro: in un momento storico in cui le istituzioni non si curano minimamente delle istanze culturali del paese, il “ritorno alle catacombe” (Lunari 2014), alla povertà, è il solo e unico rimedio in grado di preservare il teatro dalla sua rovina. Agli appassionati non spetta altro compito se non quello di diventare ciascuno “mecenate di se stesso” (Lunari 2014), finanziando la propria passione con i proventi ricavati da altre attività lavorative.

Esistono infine compagnie teatrali che fanno del non professionismo un requisito imprescindibile: mi riferisco al Teatro Artigiano di Cantù. Nato a metà degli anni ‘60 dall’iniziativa di operai e studenti che intendevano servirsi del teatro per raccontare la crisi che stavano allora attraversando le piccole botteghe artigiane a conduzione familiare, esso ha come principio statutario il presupposto secondo cui:

“i componenti del Teatro Artigiano non sono attori professionisti. Ciascuno svolge, anzi *deve* svolgere una propria autonoma attività nel mondo del lavoro. È questa una scelta di fondo contro i rischi della chiusura professionale: si vuole evitare [...] che il teatro possa svilupparsi solo su se stesso e, in qualche modo, girare a vuoto; esso deve invece alimentarsi di attività quotidiane, incarnate nella storia, anche se amara” (Quadri 1977: 676).

Ecco dunque che l’amatorialità è innalzata a condizione necessaria per l’esistenza di un teatro che sia aperto alla storia e alla vita reale, e che sappia evitare la chiusura e l’autoreferenzialità.

Del resto, comincia ormai a essere sdoganata l’idea riguardo alla possibilità per gli amatori di raggiungere un livello artistico e qualitativo che, se proprio non possa considerarsi alla pari di quello dei professionisti, possa essere quanto meno competitivo. La professionalità, dunque, non sarebbe



prerogativa esclusiva dei soli professionisti, e una rapida analisi terminologica ce lo conferma: mentre il sostantivo ‘professionismo’ indica, infatti, il mero “esercizio di una professione” (Battaglia 1988: 504), il sostantivo ‘professionalità’ si limita ad implicare un più o meno ampio grado di competenza in una determinata attività, senza che questa debba necessariamente coincidere con l’occupazione lavorativa di chi la svolge. L’aggettivo ‘professionale’ può essere dunque riferito anche “ad attività non lavorative, a occupazioni non esclusivamente o regolarmente intese al guadagno” (Battaglia 1988: 501) e ha come accezione, tra le altre: “particolarmente abile e preparato in una data attività, in un mestiere; competente ed efficiente” (Battaglia 1988: 501). Proprio alla luce di quest’ultima considerazione non sarebbe sbagliato definire “professionista”, accanto a “chi esercita una professione” (Battaglia 1988: 504), anche solo, più semplicemente, “chi svolge la propria attività con cura e competenza” (Battaglia 1988: 504).



Bibliografia

AA.VV.

1957 *Enciclopedia dello Spettacolo* (alla voce 'dilettanti'), Le Maschere, Roma.

1958 *Enciclopedia dello spettacolo* (alla voce 'filodrammatici'), Le Maschere, Roma.

ALLEGRI, LUIGI

2005 *L'arte e il mestiere*, Carocci, Roma.

ANGELINI, FRANCA

1990 *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari.

1997 *Teatro e spettacolo del primo Novecento*, Laterza, Bari.

BATTAGLIA, SALVATORE

1961 *Grande dizionario della lingua italiana* (alla voce 'amatore'), UTET, Torino.

1966 *Grande dizionario della lingua italiana* (alle voci 'dilettante', 'dilettantismo', 'dilettare'), UTET, Torino.

1988 *Grande dizionario della lingua italiana* (alle voci 'professionale', 'professionismo', 'professionista'), UTET, Torino.

CERLIANI, ANNABELLA

2015 *Sul teatro amatoriale*, in «Ridotto», n. 5, p. 29

CLEMENTI, GIANNI

2014 *L'isola*, in «Ridotto», nn. 9/10, pp. 45-46.

FERRUCCI, ARIANNA

2015 *Teatro amatoriale. La Federazione Italiana Teatro Amatori (F.I.T.A.) e le tendenze delle compagnie di Roma*, tesi di laurea, La Sapienza - Università di Roma, inedita.

LUNARI, LUIGI

2014 *Per un pronto ritorno alle catacombe*, in «Ridotto», nn. 9/10, p. 14.

PEDULLÀ, GIANFRANCO

2009 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Pisa.

PUPPA, PAOLO

2003 *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

QUADRI, FRANCO

1977 *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino.



Sitografia

Federazione Italiana Teatro Amatori

<http://www.fitateatro.it>

Unione Italiana Libero Teatro

<http://www.uilt.it>

Abstract – IT

L'elaborato intende, in prima battuta, dare una panoramica dei differenti termini utilizzati per definire gli operatori non professionisti di teatro, analizzandone le accezioni significative. Viene poi ripercorso brevemente lo sviluppo del teatro amatoriale nel Novecento, dai gruppi filodrammatici alle associazioni nazionali di oggi. Attraverso i risultati di un'indagine empirica condotta dalla stessa autrice nel 2015 su di un campione di compagnie amatoriali appartenenti alla provincia di Roma, viene inoltre fornito un rapido quadro relativo alle intenzioni e alle scelte drammaturgiche che caratterizzano l'attività teatrale degli amatori, proponendone alcuni esempi pratici.

Abstract – ENG

This paper aims at evaluating in the first place the different terms used in order to define the individuals involved in non-professional theater practice, from the historical groups to the present national associations. Secondly making use of an empirical inquiry realized by the author in 2015 focusing on a sample of non-professional acting companies belonging to the area of Rome, a short summary of the purposes and of their main dramaturgical tendencies provided with the submission by considering few case studies.

ARIANNA FERRUCCI

Nasce a Roma nel 1993. Nel 2015 si laurea con lode presso l'Università La Sapienza di Roma nel corso di laurea triennale in Letteratura Musica Spettacolo con una tesi sperimentale dal titolo *Teatro Amatoriale. La Federazione Italiana Teatro Amatori (F.I.T.A.) e le tendenze delle compagnie di Roma*. Attualmente prosegue i suoi studi nella medesima Università, nel corso di laurea specialistica in Editoria e Scrittura, e collabora come attrice e aiuto regista presso una compagnia amatoriale di Roma.

ARIANNA FERRUCCI

was born in Rome in 1993. In 2015 she graduated with full marks (110/110 cum laude) at University La Sapienza in Rome in Literature, music and performing arts, with an experimental thesis focusing on non-professional theatre experiences. She is currently studying in a MA programme in Publishing and Writing at same University. She is also an actress and director assistant in a non-professional theatre company in Rome.