

*linea teatrale*

ISTITUTO PER I BENI  
MARIONETTISTICI E  
IL TEATRO POPOLARE

Salvatore Gerace Erika Monforte

*In cerca di un paese*  
I trent'anni del Progetto Cantoregi

SALVATORE GERACE  
ERIKA MONFORTE

*In cerca di un paese*  
I trent'anni del Progetto Cantoregi

© 2006 Edizioni SEB 27  
[[www.seb27.it](http://www.seb27.it)]

Linea Teatrale – 9

ISBN-13: 978-88-86618-xx-x  
ISBN-10: 88-86618-xx-x



*La memoria*

TRA ISTINTO E VOCAZIONE  
L'APPRENDISTATO TEATRALE DI VINCENZO GAMNA

*Si accende la luce di una lampada ad acetilene, nel buio di una scena, e scocca una scintilla: divampa un fuoco che non si spegnerà.*

*Quella luce illumina i passi di un bambino, lo guida nella nebbia dei luoghi (a Carignano, lungo il Po, tra i vapori delle terre umide e fertili), nella nebbia della storia: il fascismo, la guerra, la lenta ricostruzione, fino ai travagli senza contorno del nostro presente.*

*La strada percorsa è quasi infinita, un labirinto di suggestioni e voci di sirene che chiamano al di là di una tenda rossa: oltrepassandola, non è facile capire in quale dei due spazi, da essa creati, palpiti la vita vera. Ma forse la vita autentica pulsa proprio al levarsi del sipario, quando i due mondi si fondono anche per un solo istante, a celebrare un rito che rende magiche le strade e le piazze di un paese dove si intrecciano, in un nodo unico e inestricabile, uomini, parole, ricordi, sogni.*

*Così, in una sintesi ardita e fantasiosa, ci appare il rapporto tra Vincenzo Gamna e il suo teatro. Nell'idea di rito iscriviamo il lungo e straordinario lavoro della Cantoregi, gruppo carignanese giunto ormai al suo trentesimo anno di attività, nel segno di un richiamo alla tradizione e alle memorie profonde di una comunità, e non senza uno sguardo volto al presente.*

*Il lungo itinerario che ha portato alla fondazione della Cantoregi e ai suoi spettacoli è tutto nella memoria di Gamna; dai ricordi, fitti di particolari e nostalgie delicate, emerge anche la ricostruzione di un apprendistato registico, esercitato fuori dalle accademie e dai grandi teatri, tutto giocato tra l'istinto e la vocazione: l'istinto del bambino che osserva e scopre i trucchi della scena e poi gioca a riprodurre le forme e le azioni*

dei grandi; la vocazione di chi ritiene che uno spettacolo, una processione o solo un semplice saggio scolastico sia un'offerta alla comunità, cui applicarsi con dedizione religiosa, quasi quella comunità si reggesse proprio grazie al mastice sublime del teatro.

Nell'inesauribile catalogo di memorie di Vincenzo Gamna risiedono molti dei personaggi e delle situazioni che spesso gli autodrammi di Cantoreggi hanno rappresentato; ma soprattutto è possibile ritrovare il nucleo incandescente di un desiderio, di un'inesausta ricerca cui gli spettacoli danno uno sfogo mirabile ma temporaneo. Perché ogni spettacolo rinnova ed espande i ricordi, aggiunge «seta al filo della memoria», il cui capo si ritrova nella Carignano di fine anni Venti, quando le strade del paese erano solcate talvolta da compagnie di attori girovaghi, marionettisti e burattinai, che portavano spesso nelle piazze la magia del loro mondo.

Il primo spettacolo che ho visto è stato *Genoveffa di Brabante*. Lo presentava, a puntate, una compagnia di burattinai, che viveva accanto al suo teatrino, in una carovana sotto l'ottocentesca ala del mercato, dietro al duomo.

Io e mia sorella, che mi accompagnava, ritornavamo tutte le sere a seguire il dipanarsi di quella vicenda straordinaria: sfidavamo anche il cattivo tempo, perché era autunno, pioveva spesso e il pavimento era coperto di segatura per tenere asciutti i piedi. Si pagavano due soldi!

Quello dei burattini di *Genoveffa* era un teatro povero, umile, ma ciò non gli impediva di emanare un fascino assoluto, quasi magico. Ancora oggi, per me, il teatro «a l'è 'ncura cul là, l'teatro dij buratin»; quello che crea emozioni uniche, utilizzando semplici accorgimenti... Risento ancora l'odore del carburo delle lampade ad acetilene, che illuminavano le scenografie del bosco con la grotta e le sale del castello, di gusto neogotico, capaci di garantire un alto potere evocativo.

Con *Genoveffa* dunque è nata la mia passione, nell'incanto del bimbo attento a scoprire cosa ci sia dietro le quinte o da dove giungano le misteriose voci dei personaggi.

Il mio incontro con il teatro risale alla scuola materna. Spesso, in occasione di ricorrenze particolari, o a fine anno scolastico, mettevamo in scena dei piccoli spettacoli, organizzati da suor Giuseppina, Figlia

della Carità di San Vincenzo. Lei traeva le storie da un quadernetto (forse opera sua, o ereditato da qualche consorella) che io, per lungo tempo, ho inutilmente cercato di recuperare. Da quelle pagine misteriose emergevano le vicende che noi dovevamo rappresentare.

Trame semplici, di cui ricordo poco. Un episodio soltanto, nel quale interpretavo un ragazzo in bolletta che entrava in scena cantando «Bolletta, bolletta, o fata negletta, per te non ho vizi, non bevo, non fumo...» e poi mostrava la fodera delle tasche, completamente vuote.

Più nitido, invece, è il ricordo di suor Giuseppina regista, del suo lavoro meticoloso, delle lunghe prove che si facevano, anche per imparare i canti. Talvolta, quando penso al teatro, al significato dell'essere regista, alla dedizione minuziosa che richiede, riaffiora l'immagine vivissima di lei, che appare tra le quinte traballanti, con il braccio levato e le grandi ali bianche della cuffia monacale che oscillano, per scandire i tempi delle battute o segnalarci i cambi di scena.

Grazie a Suor Giuseppina, poi, ho cominciato a frequentare l'Oratorio, dove si esibiva una compagnia filodrammatica. Si chiamava "Fric-Filo", dal nome del Frichieri, il Venerabile che nel Settecento, a Carignano, aveva fondato l'Ospizio di Carità. Dalla mia prima scoperta della filodrammatica, non ho perso nessuno dei suoi spettacoli, perché ormai la passione era esplosa e non c'era più la possibilità di trattenerla. La "Fric-Filo" era divisa in due sezioni, una maschile e una femminile. A dirigere la prima vi era il viceparroco, alle ragazze si dedicava suor Giuseppina. Io assistevo, con mia sorella, a tutti gli spettacoli che venivano messi in scena. Il repertorio dei maschi prevedeva "drammoni" come: *Il piccolo parigino*, *I due sergenti*, *Il vetturale del Moncenisio*; per le ragazze, invece, *Fabiola* o *L'angelo delle Alpi*.

Una volta, grazie a mio fratello, attore della compagnia, ho recitato anch'io nella filodrammatica maschile. Avevo sei anni e si metteva in scena *Credo*, un testo sui miracoli di Lourdes, il cui protagonista era un cieco miscredente, che riacquistava la vista per intercessione della Madonna. Io dovevo portare al cieco un mazzo di rose, provenienti dalla grotta di Massabielle, e, mentre consegnavo i fiori, si compiva il miracolo: era un ruolo piccolissimo, ma carico di responsabilità, perché le rose erano di celluloidi, materiale infiammabile, e rischiavano spesso

di bruciare: dietro al palco ovviamente fumavano tutti, compreso il viceparroco.

Tuttavia, uno dei ricordi più vivi di quelle recite lo devo proprio alla Compagnia femminile. Avevo otto anni: era il centenario della *Medaglia Miracolosa*, che celebrava l'apparizione della Madonna a Caterina Labourat a Parigi. Fu uno spettacolo straordinario, di cui conservo ancora il risuonare dei passi del padre della beata, fuori scena, realizzati nel retropalco da suor Giuseppina con degli zoccoli. I personaggi maschili non si vedevano mai, naturalmente, si sentivano soltanto le voci e gli "effetti".

La Madonna era impersonata da una ragazza che sarebbe poi diventata una delle mie protagoniste in *'Na scudela 'd'foca*: Margherita Gili.

Non era però soltanto l'azione scenica a calamitare il mio sguardo, ma anche il fascino quasi ineffabile dello spazio fisico. Il primo richiamo per gli occhi e per la fantasia era il sipario che rappresentava un altro sipario, aperto su una scena. L'immagine era quella di una tenda rossa, legata in un angolo da un cordone, che svelava un mare lontano, una luna che si specchiava nell'acqua e uno scalone neoclassico che saliva verso un bianco palazzo. Al centro, sopra la mantovana, una volta alzato il sipario, appariva lo stemma di Carignano: un cane che regge uno stendardo con la scritta «Hinc Fides».

E quante storie mulinavano nella fantasia, anche a sipario chiuso! Quel sipario infatti ha contribuito a farmi innamorare di quel mondo, che non sapevo ancora bene che cosa fosse, ma che era lì, davanti a me.

Un altro miracolo si compiva, poi, alla vista delle scenografie, all'apparire delle quinte girevoli, opera di uno scenografo del Teatro Regio (almeno, così dicevano).

Rivedo ancora il bosco, la cucina con un raggio di luce che scendeva dall'abbaino, e il salone del castello. Tutto si materializzava per incanto al volgere dei pannelli: scompariva il bosco e comparivano le pareti interne della sala, il cui arredo era dipinto in maniera mirabile.

Un ricordo: per *Il piccolo parigino* si usava il fondale del salone del castello. Un monumentale camino di marmo finto veniva, immancabilmente, sistemato fra due quinte. Per ottenere l'effetto visivo "vampe del camino", bastava scuotere una bacchettina, con della carta velina rossa tagliata a strisce, davanti ad una lampadina. Il nome tecnico di questo

trucco è "la gibigianna". Ebbene, "la gibigianna" la ritrovai molti anni dopo a Cinecittà. Tale e quale alla nostra di Carignano!

In una replica, appunto, de *Il piccolo parigino* accadde che il contepadre, rivolgendosi ad un personaggio, gli dicesse: «Ignobile messere, esca immediatamente da questa casa!».

"L'ignobile messere", invece di uscire dalla porta, ben visibile sul fondo, se ne andò via tranquillamente, entrando nel camino; accortosi dello sbaglio, rientrò in scena e, con un disinvolto «pardon!» rivolto al contepadre esterrefatto, uscì finalmente dalla porta. Il pubblico era in delirio!

Ho cercato, come per il quadernetto di suor Giuseppina, di ritrovare le quinte, i fondali e il sipario, ma tutto era ormai perduto, poiché durante la guerra nei locali del teatro hanno vissuto prima alcune famiglie di sfollati - una di queste per due anni sul palcoscenico, poi il salone è diventato la sede dei Vigili del Fuoco.

Quando lo spazio è stato restituito alla sua funzione originaria, purtroppo non era più lo stesso teatro. La plastica era già in agguato!

In quegli stessi anni - frequentavo la scuola elementare - ho visto finalmente un vero teatro, grazie a una gita scolastica a Torino: il teatro Gianduaia di via Principe Amedeo, dove eravamo giunti dopo una lunga e faticosa scarpinata sotto la neve, perché la stazione del trenino proveniente da Carignano era in Piazza Nizza, cioè lontana qualche chilometro. Ma, una volta entrati nella sala, la fatica scomparve: all'immagine della neve si sostituì quella della pioggia in scena, evocata da una cascata di fili d'oro, mentre le marionette volteggiavano leggere e felici.

Nello spettacolo del 1933, quando si celebrò il centenario della *Medaglia Miracolosa*, collaborarono come costumiste alla rappresentazione diretta da suor Giuseppina le signorine Valente (quattro sorelle). Le Valente - che noi, in uno spettacolo del 1990, abbiamo ribattezzato «Le signorine Settembre» - appartenevano a una famiglia borghese, proprietaria di una drogheria, "La Carignanese". In quel negozio si vendeva di tutto: zucchero, caffè, cioccolato, caramelle, farina, spezie, filo da cucire e da ricamo; statue di Santa Rita da Cascia, del Cuore di Gesù, della Madonna Consolata, tutte disposte in ordine decrescente, prima grandi e poi sempre più piccole. Uno straordinario bazar profumato e incantatore. La caratteristica del negozio era che la merce

“sciolta” non si trovava nei vasi di vetro – le famose “burnie” – ma in cassette di legno, allineate una dopo l’altra e coperte di “tarlatana”, una stoffa leggera e povera, che proteggeva i prodotti anche dalle mosche. Era infatti “quella tarlatana” che – riciclata e tinta dalle ingegnose sorelle, molto economie – diventava materia prima per confezionare i costumi. Se poi dalla sacrestia giungevano sete, damaschi, velluti di vecchi paramenti liturgici dismessi, allora i costumi, grazie alla loro perizia e buon gusto, diventavano dei raffinati capolavori. In Cantoregi conserviamo ancora un mantello cucito da loro: è chiamato per affetto «mantello Valente».

Un altro materiale di riciclo, molto usato per scene e costumi, era la carta stagnola. Attorno al suo recupero – per ali splendidi di angeli, corone dorate di regine in esilio, aureole luccicanti di vergini e martiri e stelle brillanti per scenografici cieli – ruotava una singolare lotteria: i bambini che portavano in casa parrocchiale molta carta stagnola ricevevano in cambio dei buoni-premio con diritto di partecipazione a una tombola. Il vincitore diventava simbolicamente padrino di battesimo di un piccolo “infedele” delle lontane Missioni. La raccolta a premi, quindi, aveva lo scopo di fare proseliti e di recuperare materiale per il confezionamento dei costumi e la costruzione delle scene.

I modelli dei costumi si ispiravano fedelmente agli episodi evangelici affrescati, sulle volte del duomo: nello spettacolo *Satana*, il costume del viandante era simile a quello del Nazareno che parla con la Samaritana<sup>1</sup>.

Le Tòte Valente, dunque, avevano un ruolo determinante nelle attività della parrocchia. Una delle prime che mi viene in mente è la *Festa della Santa Infanzia*, di cui erano organizzatrici. La festa durava un mese: era questo il tempo che impiegavamo per le prove, prima di giungere al giorno della celebrazione, culminante in una lunga processione.

Il pomeriggio si usciva da scuola, si andava in duomo e vi si rimaneva fino a sera per quel momento teatrale: una rappresentazione nella quale

<sup>1</sup> Per informazioni relative agli affreschi del duomo è possibile riferirsi al sito internet della Parrocchia dei Santi Giovanni Battista e Remigio, all’indirizzo [parr237/pg070.html](http://parr237/pg070.html). Il sito presenta la storia del duomo, dalla sua fondazione ad oggi. Una pagina specifica è dedicata agli affreschi, presentati nella loro dislocazione, con i titoli relativi.

agivano diversi personaggi. Io recitavo nel gruppo degli “infedeli”: eravamo chiamati «i cinesini». Nell’azione scenica, sostavamo al fondo della chiesa: ginocchioni sul pavimento, i volti e le braccia alzate al cielo, in cerca di aiuto. Cantavamo:

*Ah misera sorte!  
Siam preda di morte...  
Fanciulli Cattolici,  
Aita! Pietà!*

Nel frattempo il gruppo, detto «i figli e le figlie», avanzava verso di noi, processionalmente dalla balaustra del presbiterio, rispondendo al canto:

*Che voci! Che lagni!  
Udite o compagni?  
Chi sono quei pargoli?  
Chi dir cel saprà?  
Son bimbi infedeli  
Da madri crudeli  
Là, senza battesimo,  
gettati a perir!*

In quel momento interveniva un altro gruppo di bambini – vestiti da missionari e da suore, con casco bianco e veletta coloniale – che, guidando «i figli e le figlie», li invitavano a girare intorno a noi. E, compiendo ampi e solenni cerchi, cantavano:

*Su, su, muoviamo i piccoli  
cinesi a liberar.  
Su, su, muoviam di Satana  
Il regno a debellar!  
Al ben dei cari pargoli,  
Che là vediam perir,  
La nostra prece e l’obolo  
Non cesserem d’offrir...*

Ero letteralmente rapito! Persino in chiesa mi si dava l’altro nutrimento: il teatro!

Un piccolo tormento però era quel verso del canto «udiste o compagni?»: in quel preciso istante associavo l’immagine di mio padre – compagno del P.C.I. – e mi chiedevo «se udiva». In casa della nonna

materna, borghese e monarchica, si pregava nascostamente e si facevano novene per la sua conversione.

Ma, ripensando al tema della “Santa Infanzia”, mi sono sempre domandato che cosa c’entrasse la Cina: ...quella di Bellocchio era ancora molto lontana!

A storicizzare quell’evento, nella porta a bussola della chiesa, c’era la statua di un cinesino, che recava la scritta: «Se metti un soldino, ti faccio un inchino». E se si metteva il soldino, effettivamente chinava la testa.

Un secondo ambito d’azione delle infaticabili Tòte era l’allestimento del presepio in duomo, al quale collaboravamo anche noi, ragazzi dell’oratorio: andavamo per rivi freddi e brinati a raccogliere canestri di muschio vellutato. Un grande palcoscenico veniva allestito in una cappella, con le tavole inclinate verso il proscenio, ottenendo un giusto effetto prospettico. L’ambientazione prevedeva la grotta da un lato, mentre le quinte – ornate di esotiche palme – inquadravano un bel fondale di una Betlemme lontana. Le statue, abbastanza alte, erano quelle classiche, con Gelindo e la sua famiglia, come usa nella tradizione piemontese. Erano costruite con bambagia pressata a colla e sostenute da una struttura di filo di ferro pieghevole, che le rendeva snodabili. Viso, mani e piedi erano di fragile cera dipinta. I costumi erano confezionati – come si può intuire – con lo stesso gusto di quelli teatrali, di raffinata delicatezza e di laboriosa fattura artigianale.

Un grande velario – altra tenda rossa! – che copriva per un mese la cappella del presepio, celava il “vero teatrino” delle sorelle Valente.

Noi, fortunati assistenti volontari, seguivamo curiosi e stupiti quella sorta di copione.

Quando esse salivano sul palco per posizionare i personaggi e gli arredi, nascevano azioni e dialoghi. Bertilla, la regista (davanti al velario semiaperto per l’occasione), rimaneva a terra e, con uno scaldino fra le mani, impartiva ordini precisi e perentori: «Gelindo a l’è nen a post!... Fame ’l piasì, falo stè pì drit!». Le altre sorelle, docili e succubi, l’assecondavano, sospirando... E Gelindo finalmente otteneva una plastica posizione eretta. «La Madonna... Sì, sì, prope la Madonna, butla vultà cun la faccia ’n ’vers ’d ’la cuna!»; e la Madonna, guidata dalle mani delicate di Camilla, guardava amorevolmente la culla ancora vuota.

E così via, fino all’ultimo battibecco con l’impaziente regista; infine, Serafina deponava l’ultimo cesto colmo di ricotta (e di pazienza!) fra le mani di Aurelia.

La notte di Natale, terminata la messa, le inesauribili sorelle – finalmente rappacificata - si allineavano impettite fra le lunghe candele accese, ai piedi del palco. E, come quattro sorelle dell’Esercito della Salvezza (cappellino, veletta e mitene), gradivano con piacere, sospiranti e felici, i complimenti di tutto il popolo di Dio, che sfilava davanti a loro. Un vago afrore di incenso, di stallatico e di bagna-cauda le circondava di un’aura di gratitudine.

Ma il “teatrino del presepio” non aveva ancora termine. Per tradizione, seguiva il calendario liturgico e mutava le scene, adeguandosi al racconto evangelico del *Tempo di Natale*. La sua storia era, dunque, a puntate, come *Genoveffa*.

All’Epifania, una lunga carovana ricca ed esotica – vagamente pagana – giungeva dal fulgido oriente: tutto era sontuoso sotto la stella cometa. I Magi – in solenni posizioni plastiche – erano proni e ieratici davanti al Bambino, avvolti in pomposi manti regali.

Per “la fuga in Egitto” i pastori venivano vestiti da guardie di Erode; gli elmi di carta stagnola in testa, le loro spade – sguainate e crudeli – indicavano la culla ormai vuota. La Sacra Famiglia, già lontana, viaggiava sul dorso di un asinello condotto e guidato da un angelo misterioso.

Il presepio mi richiama un altro ricordo. Casa Bona. Un palazzo del XVIII secolo, attribuito a Benedetto Alfieri. Un parco bellissimo e segreto, protetto da un’alta cancellata in ferro battuto. Questa cancellata ora non c’è più. È scomparsa durante la guerra, quando il regime fascista ordinò di «donare il ferro alla patria».

Alla scuola elementare, il mio compagno di banco era Lorenzo Bona. (Oggi siamo ancora vicini, ma soltanto nella stessa pagina del registro anagrafico delle nascite: il 9 e 10 aprile, 1925. Una volta andammo insieme in Comune per consultarlo). In casa sua c’ero già stato qualche volta, per fare i compiti di scuola, sotto la sorveglianza della Zizi, la tata svizzera. La Zizi frequentava casa mia perché mia sorella era la sua sarta personale.

Ma ecco come “il presepio vivente” di casa Bona rientra in questi ricordi. Una di quelle volte che ritornai a casa di Lorenzo, egli mi ac-

compagnò nella biblioteca – non avevo mai visto tanti libri in vita mia – ma se ne andò subito via, dicendomi di aspettarlo. Ritornò, dopo un po' di tempo, semivestito da pastorello del presepio e accompagnato dalla Zizi. Evidentemente, da qualche altra parte, i Bona stavano facendo le prove dei costumi. Ebbene, egli, così vestito, mi prese per mano e mi condusse, attraverso il parco, in una grotta (era stata costruita sul finire dell'Ottocento, quando era in voga il "loisir da giardino") – dove due elettricisti del lanificio Bona, l'industria del padre, stavano montando un piccolo parco-lampade.

Lorenzo, spostando il telo che copriva una mangiatoia, mi disse: «In questo posto faremo un bellissimo presepio vivente. E tu lo vedrai!». Io lo guardai con grande stupore, non sapendo che cosa fosse il "presepio vivente". Non ne avevo mai sentito parlare.

Lorenzo mantenne la promessa. Dopo le vacanze di Natale, la mia classe – la prima elementare – fu ufficialmente invitata. Al cancello del parco, fummo accolti da due domestici in livrea e guanti bianchi, con dei vassoi d'argento colmi di "bombon". Intimiditi da tanto ben di Dio, ci servimmo con discrezione, perché osservati dalla maestra, che ci guidava in fila a due a due.

Attraversammo, silenziosi e un po' perduti, il giardino ricoperto di neve, avvolti da un'atmosfera ovattata e da sogno. Le luci e i suoni, che giungevano dalla grotta – in un velo di nebbia –, invitavano lo stupore meravigliato di un bambino a entrare nell'INCANTAMENTO. E l'incantamento ci fu: la grotta era vera, vera perché, là dentro, tutto il presepio era vivo, vivente! Gesù Bambino – il neonato figlio del portiere del lanificio – strillava nella mangiatoia e la Madonna lo proteggeva, sussurrandogli tenerezze. Lorenzo, biondo pastore, teneva alla corda una capretta che belava, mentre li circondavano tutti gli altri personaggi con le loro mansioni. I lumi, gli effetti delle luci colorate e i bellissimi costumi aggiungevano RAPIMENTO. Ma, nella penombra di un anfratto della grotta, si alzava imperioso il braccio della madre di Lorenzo, preciso come quello di suor Giuseppina. Dirigeva il coro di *Stille Nacht*.

Ora posso affermare, facendo memoria del mio teatro, che quel "presepio vivente", prezioso dono di Lorenzo, lo ritrovai poco tempo dopo – se pure con gusto diverso e molto naïf – nei "quadri viventi",

che sorgevano numerosi nella mia città, durante le solenni processioni del Corpus Domini.

Di casa Bona ho ancora caro anche il ricordo della biblioteca, che frequentai durante il liceo, nella quale mi fu regalato *Le Grand Meaulnes* di Alain Fournier, libro rivelatore di una fondamentale poetica per la mia formazione. Infatti, alcuni episodi simili, narrati in quel romanzo, io li avevo già vissuti tempo prima, grazie all'amicizia di Lorenzo.

Alla festa della Candelora – altra occasione di sapore vagamente teatrale, con l'antelucana processione dei lumi per le strade del paese – il "Tempo del Natale" aveva fine. Si smontavano i presepi, ma già con un occhio al Carnevale e l'altro alla Quaresima.

In tempo di Quaresima, in segno di penitenza, si chiudeva ufficialmente il teatro dell'oratorio. Però, sul palcoscenico, suor Giuseppina preparava, in gran segreto, "i quadri viventi", che la Zizi chiamava "tableaux vivants". Sarebbero comparsi, a sorpresa, su piccoli palchi costruiti nei luoghi deputati, per il passaggio della grandiosa processione del Corpus Domini. Vi erano coinvolti come figuranti i bambini e le ragazze dell'oratorio, costrette a volte in ruoli maschili. I quadri rappresentavano episodi del Vangelo o scene della vita dei santi. Uno dei più rappresentati – e di sicuro successo – era *Gesù tra i pargoli*. Gesù era interpretato da una ragazza, in costume nazareno, con parrucca e barba di canapa, ed era circondato da un nugolo di bambini, in tunicella palestinese. Doveva rimanere immobile, in posa plastica: lo sguardo rapito al cielo, la mano destra alzata e vagamente benedicente, l'altra posata sul capo di un bambino. Dal fondo scena due apostoli (in realtà due apostolesse), sporgendosi fra le tende, guardavano corrucciati nel vuoto, oppressi dalla calura e dalla colla gocciolante dal baffo e dalla barba.

Alla fine di maggio, annunciato dal suono delle campane "a baudetta" di tutte le chiese, giungeva il giorno della gran processione. Tutto il paese era mobilitato fin dall'alba: chi per i palchi, chi per gli addobbi, chi per l'infiorata delle strade.

Era una gara a chi faceva meglio: un vero laboratorio teatrale di spontanea e ingenua creatività. Nel frattempo "i cerimonieri" – giovani chierici venuti appositamente dal Seminario di Torino – s'aggiravano, scrupolosi ed efficienti, qua e là con le lunghe bianche cotte svolazzanti,

come in un quadro di Nino Caffè<sup>2</sup>. Essi avevano già programmato e organizzato il lungo percorso – durava più di due ore! – prevedendo i tempi delle soste ai quadri viventi e agli altari delle benedizioni.

Finalmente, dopo il segnale del «Procedamus in pace», cantato ad alta voce dal diacono, la grande porta del duomo si spalancava e la processione usciva, solenne e molto appariscente. Oltre gli officianti, con ricchi piviali e dalmatiche di seta, sotto il baldacchino ondeggiante fra nuvole d'incenso, c'erano le autorità con le uniformi di gala e la Banda Cittadina, le cui marce pompose scandivano il tempo e i passi dei processionanti.

Aprivano il percorso i bambini, vestiti da angioletti (con ali molto improbabili), che gettavano in aria petali di fiori dai canestri. Seguivano le venerande Compagnie e Confraternite con i rispettivi stendardi antichi e colorati. Belli i costumi: quelli dei Battuti Bianchi e Neri, quelli delle Figlie di Maria (le tôte), completamente coperte da grandi veli inamidati come misteriose odalische, quelli delle Umiliate, madame e vedove piangenti per la commozione. Queste Umiliate, dette «le gialle» per il colore dell'abito, portavano, infilata fra il petto e il cordone azzurro che le cingeva in vita, una croce di legno. Rivedo ancora queste croci tremolanti contro certi seni immensi, forse straripanti per il tanto cantare, mentre le loro voci, acute o baritonali, proponevano un melodrammatico *Pange lingua*, degno di un Monsignor Perosi!

La scenografia delle strade, oltre i luoghi deputati dei “quadri viventi” era altresì grandiosa: nei palazzi e nelle case delle famiglie borghesi erano ostentati arazzi e tappeti alle finestre e balconi, ornati di arredi e vasi di ricca fattura. Le case popolari e contadine, invece, mostravano pudicamente linde lenzuola del corredo di nozze, fresche di bucato e rallegrate da angioletti di carta, fra spighe di grano e papaveri. Tutto era teatro! Ogni aspetto (compreso il profumo intenso del bosso tritato sparso per terra, dell'erba di San Pietro e dei petali di rose e di gigli) ci invitava ad un'esperienza che univa l'ebbrezza dello spettacolo al mistero del sacro.

<sup>2</sup> Per una illustrazione della vita e delle opere del pittore si veda il sito: [www.ninocaffe.com/index.htm](http://www.ninocaffe.com/index.htm).

A me toccava fare il chierichetto con il turibolo carico di incenso fumante, con il quale, quando nessuno mi vedeva, mi divertivo a disegnare mirabolanti cerchi di fumo nell'aria.

Così, sfilando per le strade, potevo godere di una visione completa della città e della sua temporanea trasformazione, nella doppia veste di chi guarda affascinato e di chi contribuisce a realizzare un evento memorabile.

Rimanevo talmente affascinato da quella processione che, una volta terminata, con alcuni amici tentavamo di ricrearla, ripercorrendone i passaggi, lungo le strade assolate e deserte del pomeriggio. Forse, a livello inconscio, per timore di perdere il mistero o l'essenza del rito. Certamente era una specie di “recherche” immediata, evocata ad ogni sosta davanti ai numerosi palchi dei tableaux vivants, ormai vuoti, per constatare tristemente che lo “spettacolo” era finito.

Ma per fortuna c'era sempre il teatro dell'oratorio.

I compagni del “Corpus Domini” erano gli stessi con cui mi divertivo, la domenica pomeriggio, dopo il catechismo. Attraverso a una finestrella entravamo di nascosto direttamente sul palcoscenico e, sopra quelle tavole, ricostruivamo, tranquillamente, l'ultimo spettacolo che avevamo visto recitare dai grandi. Il copione del *Piccolo parigino* era a portata di mano e io diventavo il protagonista, un altro era il conte-padre e così via. La mia passione era coordinare tutto, disporre gli arredi e gli attori sulla scena, insomma farli recitare.

C'era un amico, Piero, che ricordava perfettamente certe battute di altri spettacoli (anche quelli delle ragazze) e nel momento più inaspettato si rivolgeva al conte-padre, gridandogli in faccia: «Sciogli le lunghe trecce o Maria di Magdala e piangi lacrime di perle!». Il divertimento era altissimo, tanto che ci si applaudiva da soli: quelle battute straordinarie sono entrate per sempre nel nostro lessico teatrale.

Io non sapevo che cosa fosse la regìa, imitavo le persone di cui ho parlato: la prima volta che ho letto la parola regìa è stato quando sono andato al cinema a vedere un film con Greta Garbo, *La regina Cristina*, e ho letto «regìa». D'altra parte, in quegli anni, tutto era regìo: regìo l'esercito, regìo il parco, regìa anche l'ostetrica!

Terminata la scuola elementare, alcuni parenti, borghesi benestanti, decisero, d'accordo con mio padre che non ne aveva i mezzi, di avviarmi

agli studi classici, scegliendo generosamente il prestigioso Collegio dei Padri Somaschi, parificato con il regio ginnasio di Cherasco. Anche laggiù fatalmente c'era un bel teatro, tuttora esistente.

Il palcoscenico era stato realizzato da persone competenti: i fondali erano straordinari; cieli e quinte erano molto belli. Mancava soltanto il mio amatissimo sipario di Carignano, ma c'era una particolarità: sulla cimasa del proscenio campeggiava la sentenza oraziana «castigat ridendo mores», illustrata con l'immagine di un uomo, armato di bastone, che insegue un gruppo di negretti. Le facce di quei bambini erano simili a quelle della carta delle caramelle Talmone, ridenti.

In collegio esisteva l'usanza degli spettacoli teatrali, e abbiamo avuto modo di affrontare un repertorio più colto e strutturato di quello della Fric-Filo, non dimenticando però il filone religioso-edificante. Mettevamo in scena, infatti, opere apologetiche: le storie dei martiri cristiani, Tarcisio, Flaviano e Sebastiano. I titoli e le date delle rappresentazioni sono ancora scritti dietro a quelle quinte. Io recitavo con gli altri studenti, ma il padre-prefetto, che coordinava il laboratorio e che aveva capito la mia passione per la regia, mi aveva affidato l'impostazione dei movimenti scenici. Figurarsi! Siccome il graticcio era fuori uso, riuscii a convincere il padre-economista a farlo restaurare. Così ebbi la gioia di vedere Sebastiano ascendere ignudo verso il cielo, trafitto da frecce argentate e stravolto per il terrore che le corde a cui era legato non tenessero. Intorno a lui cadevano petali di gigli, mentre un vecchio Somasco (usando un imbuto per amplificare la voce) declamava da fuori scena: «Sebastiano, di angelici costumi adorno, nobile figlio della purità...». L'armonium gemeva in sottofondo l'inno *Salvete, flores martirum*. Un trionfo!!!

Poi è arrivata la guerra: poco prima, a causa di una malattia, ero stato trasferito presso il sanatorio "Santa Corona" di Pietra Ligure. Anche lì, come dimostrano alcune foto dell'epoca che mi ritraggono assieme ad alcuni compagni di malattia, uno dei quali è vestito da diavolo, ho organizzato una rappresentazione teatrale. Alla fine della permanenza a Pietra Ligure, in piena guerra sono tornato a casa e ho ripreso gli studi presso il Liceo di Carmagnola.

In quel periodo, mio padre lavorava come "assuntore" presso la stazione delle tramvie della SATIP di Carignano. L'assuntore era in realtà

un capostazione, ma, non avendo il titolo di studio adatto, non poteva servirsi di quel nome. Quel lavoro rappresentava, tra l'altro, la fine di una serie di tristi vicissitudini subite e molto sofferte nel ventennio fascista, poiché era stato uno dei fondatori del Partito Comunista a Carignano, dopo la scissione di Livorno.

Ci fu, in quel tempo, anche la dolorosa perdita di mio fratello Giuseppe – 24 anni! – aviatore su di un aereo da bombardamento della 170<sup>a</sup> squadriglia, disperso nel cielo di Malta. In famiglia nessuno aderiva alle iniziative del regime, e per questo motivo io non partecipavo alle manifestazioni. Ricordo una ridicola sfilata delle "Massaie Rurali" guidata da potenti signore borghesi, con la divisa di nero orbace. Una di queste portava il gagliardetto e, pizzicando la erre, gridava invasata: «A chi l'impevo?», e tutte «A noi!».

Quella stazione delle tramvie è per me un altro luogo della memoria. Nel cortile, confinante con la Chiesa di S. Agostino officiata dai Padri Oblati, c'era un grande deposito di vetture, in via di dismissione; in una di quelle di prima classe avevamo allestito un teatrino. Durante le vacanze scolastiche, con gli amici della banda dell'oratorio, ci eravamo dati da fare. Sul fondo della carrozza, in bello stile Liberty, c'era un balconcino di ghisa, coperto da un tettuccio di latta; mascherandolo con delle stoffe, rimediate nel deposito dei carri del Carnevale, ci eravamo costruiti un piccolo palcoscenico. Le luci, manco a dirlo, erano quelle famose lampade ad acetilene di *Genoveffa di Brabante*. Gli spettatori venivano fatti sedere sulle panche di velluto rosso, allineate lungo le pareti della vettura. Essi, per assistere allo spettacolo, erano costretti a sporgersi verso il fondo del corridoio. In quel tempo, libera dalle severe usanze parrocchiali, la nostra Compagnia era finalmente diventata mista e alcune ragazze erano entrate, come attrici, nel nostro gruppo.

Andai quindi alla ricerca di un copione adeguato. Frequentavo spesso, per ragioni di parentela, la casa di "barba" Giaco, il professor Giacomo Rodolfo cui è dedicato il nostro museo carignanese. Egli mi consigliò e mi regalò il copione de *La nemica* di Dario Niccodemi.

Così debuttammo, dopo faticose prove, nel vagone della stazione, con grande successo, naturalmente. Illustre ospite-spettatore fu proprio il professor Rodolfo, per il quale posammo, al centro del corridoio della

vettura, una settecentesca poltrona da “messa solenne”, ricevuta in prestito dai nostri vicini, i Padri Oblati.

Desidero aggiungere un ricordo, in memoria di mio padre: in alcuni di quei vagoni abbandonati, era nascosto un vero arsenale di armi, paracadutate dagli aerei americani per i nostri partigiani, e mio padre, membro del C.L.N., ne era il segreto e responsabile custode.

Dopo i giorni della Liberazione, ho fondato con i miei amici del teatro, quasi come per una simbolica e necessaria rinascita, l’A.B.D.: Allegra Brigata Dilettanti. La guerra era finita e volevamo divertirci, ma soprattutto celebrare la fine di un’epoca terribile e buia. I nuovi spettacoli si ispiravano al teatro di rivista, allora molto in voga in Italia. Puntavamo al comico e inventavamo parodie sui ritmi delle canzoni più note.

Per Pietro Nenni sul ritmo de *La spagnola*:

*Nenni, Nenni, per te noi voterem...*

Sul ritmo della *Canzone della miniera*:

*Ma la campana suona su Stampa Sera  
E vedi Don Alcide che sta in preghiera,  
Sta meditando sopra il suo ministero  
E pensa di cambiarlo in un monastero...*

Sul ritmo di *Lucciole vagabonde*:

*Poi se qualcun vuol ridere  
Vien Scelba con la Celere,  
Cantando quel ritornel  
Del vecchio manganel...*

Erano passate a casa mia, da mio padre, le compagne Rita Montagnana (moglie di Togliatti) e Teresa Noce. Per “par condicio”, si direbbe oggi, mettemmo in parodia sul ritmo di *Campagnola bella*:

*Compagna Noce bella,  
È rossa la tua stella,  
Non pensi più alla messe  
Perché messe sembra messa,  
Ma alle masse vuoi pensar...*

Gli spettatori aumentavano e si divertivano, mentre gli incassi erano buoni.

L’A.B.D. intanto cresceva. Da Carmagnola erano arrivati i musicisti: Renato Dominici al pianoforte (ha sposato una nostra attrice e fondato il celebre ristorante “La Carmagnole”), Gianni Luda di Cortemilia alla chitarra (partì poi per Cinecittà e fu scritturato da Mario Soldati, per il film *Fuga in Francia* con Raf Vallone).

Negli anni Cinquanta lo spazio teatrale era diventato il cortile del Dopolavoro del Lanificio Bona. Con l’aiuto di questa famiglia, ma soprattutto con il generoso intervento di Lorenzo, il compagno di banco delle elementari, gli operai della ditta ci costruirono un grande palcoscenico, addirittura con il golfo mistico per l’orchestra, circondato da una passerella, come nelle riviste di Macario e della Wanda. Il primo spettacolo era intitolato *Vele al vento*. Raccontava, in chiave ironica, la partenza di alcuni pellegrini carignanesi alla volta di Roma per l’Anno Santo del 1950: «Daghela avanti un passo... andiamo a San Callisto!».

Con noi quella volta recitarono Patrizia e Gianpiero Bona, il noto poeta e scrittore e, dietro le quinte, Rosetta Bona, la madre, come nella grotta del presepio; Enrico Colombotto Rosso, il geniale e stravagante pittore; Ferruccio Giordano delle Lanze, padre di Raffaella, la bravissima ballerina, fondatrice della Compagnia Sosta Palmizi; Marisa Borini, raffinata allieva di Bella Hutter, madre di Carla e Valeria Bruni. Con un simile parterre finimmo per la prima volta sulle cronache mondane del giornale “l’Europeo”. Gli spettatori (paganti) furono 2000 e numerose le repliche.

Un ricordo affettuoso per Lorenzo Bona: Lorenzo, negli anni Sessanta, lasciò Carignano per prendere i voti nella Compagnia dei Petits Frères di Charles de Foucault. Ora vive in Messico, condividendo la sua vita con i diseredati.

Sempre grazie ai Bona, in seguito conobbi Vittorio Cottafavi, Mario Soldati e Fernando Cerchio, registi di punta delle produzioni cinematografiche allora realizzate presso gli studi della FERT di Torino. Dagli anni Cinquanta in poi, entrai finalmente, come aiuto regista, nelle produzioni FERT e, dopo una decina di film, incontrai Franco Cristaldi, fondatore della Vides e illuminato produttore de *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli (ex aiuto regista di De Santis in *Riso amaro*). Questo bel film, solamente ora riscoperto e celebrato, è molto importante per

la singolare impronta risorgimentale di gramsciana riflessione; opera innovativa, antiretorica e, per le sue scelte antispettacolari, coraggiosa. Una gran parte di questo film fu girata a Carignano e, naturalmente, le numerose comparse furono i miei amici del teatro e molti dei miei concittadini. La madre del tenente Airoidi era interpretata da Ida Basso, carignanese, attrice del cinema muto dell'Itala Film. Durante le "location", portai il regista in piazza Savoia. Lo convinsi a girare una delle scene del conflitto con gli austriaci sotto i portici dell'oratorio, proprio di fronte all'ala ottocentesca della mia indimenticabile *Genoveffa di Brabante*. Una scintilla! La stessa che aveva innescato, molti anni prima, la sublime visione di quel teatro; ma questa, come si direbbe alla fine di un film, è un'altra storia.

Mentre la nuova esaltante esperienza procedeva, non ho mai dimenticato il teatro della mia infanzia, i cui ricordi ho conservato fino a quando l'avvio dell'esperienza Cantoreggi non mi ha permesso di riutilizzarli, di farli rivivere, di trasmetterli con la medesima passione con cui li avevo raccolti e custoditi.

*La storia*

## IL COLLETTIVO TEATRALE CARIGNANESE (1977-1980)

### LA PRIMA ISPIRAZIONE

«E noi scendiamo in piazza per polemica, per protestare contro la mancanza di tutto, anche di un teatro»<sup>1</sup>. Queste vibranti parole di Vincenzo Gamna condensano quasi trent'anni di storia e di fatiche del gruppo teatrale carignanese, più noto con il nome di Cantoregi, e ne costituiscono una sorta di manifesto sintetico. Per chi conosce l'opera indefessa del regista e del suo gruppo, il nesso tra il “tutto” – spazio sociale e civile di una città, vita profonda di una comunità – e il “teatro”, appare fin da subito come l'enunciato più chiaro di un progetto culturale, frutto di una lunga formazione “sul campo”, perseguito sempre con lucida coerenza: è il “teatro”, infatti, a esprimere il senso di un gruppo sociale, a scandirne le date rituali, a imporsi come occasione e condizione espressiva corale e globale. Quando manca il “teatro”, insomma, manca tutto, manca la città.

Non è un caso, allora, che la nascita dell'*esperimento* Cantoregi avvenga in un momento storico che induce la comunità carignanese a un ripensamento del proprio essere “paese”, in relazione al cambiamento del mondo produttivo della società in generale e della città in particolare. L'industrializzazione, successiva al *boom* economico, ha impoverito la tradizionale solidità delle famiglie agrarie, senza riuscire ad affermare un

<sup>1</sup> OSVALDO GUERRIERI, *Con la piazza del Duomo per palco raccontano la storia di Carignano*, intervista a Vincenzo Gamna, “La Stampa”, 1° settembre 1977.

nuovo modello sociale: tutto ciò mentre lo spettro della crisi economica è oramai alle porte.

La risposta di Cantoregi al rischio di una vera e propria deriva culturale è tutta nell'affermazione precedente: scendere in piazza per protestare, per opporre alla mancanza del "tutto" la costruzione di uno spazio ideale di confronto e di conoscenza, d'indagine della propria identità perduta e di "laboratorio" per la costruzione di una nuova immagine di sé. Appunto un teatro, i cui mattoni sono uomini e donne, storia e memorie.

All'esordio ufficiale della Cantoregi si arriva dopo un *iter* lungo un anno, avviatosi quando nel 1976 Gamna viene mandato da Andrea Barbato, allora redattore della trasmissione Rai *Almanacco*, a effettuare alcune riprese di *Vietato invecchiare*, lo spettacolo annuale proposto dal gruppo del Teatro Povero di Monticchiello. Il paese della Val d'Orcia era, già all'epoca, oggetto di attenzione per la sua originale attività teatrale, caratterizzata da una massiccia partecipazione collettiva e da un lavoro meticoloso di valorizzazione della storia locale<sup>2</sup>.

L'esperienza è fulminante e segna l'incontro con un modello teatrale, l'autodramma, efficace nella resa scenica, profondo come strumento di "scavo" nella storia collettiva di un paese e utile a fornire un servizio di "cultura attiva" a tutta la comunità. Anche il testo, dedicato al tema degli anziani, colpisce immediatamente il regista, che ha sempre riservato a quel mondo, icona di un'epoca incamminata verso l'oblio, un interesse particolare. Subito ne richiede i diritti e, una volta ottenuta la liberatoria all'uso dell'originale, si dedica alla costruzione del gruppo teatrale di Carignano, partendo dal reclutamento degli attori. Gamna contatta direttamente molti dei protagonisti della grande stagione degli spettacoli dell'Oratorio: va a trovare a La Loggia Geppe Vassarotto;

<sup>2</sup> Proprio sul modello monticchiellese, gli spettacoli originati attraverso il coinvolgimento della comunità in tutti i livelli di preparazione e realizzazione (dalla scelta dell'argomento per i testi, alla recitazione), con l'obiettivo di celebrare la propria identità collettiva attraverso il rito del teatro in piazza, sono definiti *autodrammi*. Un'esauriente analisi storico-critica del Teatro Povero di Monticchiello è contenuta in: DANTE CAPPELLETTI, *Teatro in piazza*, Bulzoni, Roma 1980. Nel saggio viene definito il concetto di autodramma e si propone un confronto tra l'esperienza del gruppo toscano e la Cantoregi.

cerca e incontra Cesare Giacobina, Piera Meinardi, Pino Tamagnone e Rita Fagnani; costituisce un primo gruppo di collaboratori tecnici con i quali supportare la parte scenica; infine, reperisce i finanziamenti necessari.

Il risultato definitivo è la creazione di una compagine di oltre cento persone, tra coloro che vengono recuperati all'arte drammatica e quelli che si avvicinano al gruppo per curiosità e interesse (tra cui anche molti giovani).

La gran data è il 3 settembre 1977, quando vede la luce, sul sagrato del Duomo progettato da Benedetto Alfieri e dedicato ai SS. Giovanni e Remigio, la prima opera del Collettivo Teatrale Carignanese: *Proibito invecchiare*, autodramma di Vincenzo Gamna (che ne cura anche la regia), con la collaborazione della gente di Carignano.

#### *PROIBITO INVECCHIARE (1977)*

La vicenda rappresentata si avvia sul sagrato del Duomo, dove due pensionate commentano la morte di un loro anziano concittadino. Qui incontrano le operaie del lanificio che, prima di cominciare la giornata lavorativa, si offrono come coriste in chiesa nel canto gregoriano delle messe funebri, funzioni officiate un tempo di primo mattino. Introdotto il tema del lavoro, gli altoparlanti diffondono la registrazione di un'intervista alla decana delle lavandaie carignanesi, Milena Abrate, mentre sul portale scorrono le diapositive della donna intenta a svolgere la propria attività. Terminata la proiezione, entra in scena un'auto con due giovani sposi i quali, prima di partire per Spotorno, accompagnano all'ospizio di Carignano l'anziano padre di lui, il signor Luigi, residente in città ma originario della cittadina piemontese.

Nel secondo atto si realizza un lungo *flashback* sulla cultura contadina e sul suo perno sociale, il regime patriarcale, che faceva dipendere dal vecchio il destino dei figli, dei nipoti e della roba. Infine, quando i giovani tornano a riprendersi Luigi, egli, che nel frattempo ha costituito solidi legami con gli amici di un tempo, rifiuta di tornare in città e decide di rimanere in paese, a casa di un'amica.

Al termine dell'azione scenica, alcuni giovani tra il pubblico cercano di suscitare un dibattito sul tema, sostenendo la tesi provocatoria di convertire i locali in disuso della Bona (il lanificio di Carignano) in una "residenza assistita" per anziani.

Le serate ottengono un successo imprevedibile al debutto: oltre al caloroso riscontro del pubblico (si sfiorano i mille spettatori a serata), anche la critica spende parole di lode. Colpisce particolarmente il tentativo di costruire quasi una nuova cultura popolare, l'ammirevole coinvolgimento delle forze locali in un contesto di elaborazione e fruizione collettiva, per far uscire la città dall'isolamento, riproponendo il teatro come vero e proprio servizio sociale<sup>3</sup>.

#### CARIGNAN D'ANTAN (1978)

La fatica ben ripagata di *Proibito invecchiare* non placa la fame di teatro dei carignanesi, anzi l'accresce. Il meccanismo "senza ritorno" innescato da Gamna e dai suoi attori risveglia l'istinto teatrale di una città e, a distanza di un anno, il Collettivo Teatrale torna alle scene con *Carignan d'antan*.

Il titolo riconferma la vocazione all'autodramma. Nel riecheggiare *les neiges d'antan*, cantate da François Villon nella *Ballata delle dame d'un tempo che fu*, si accenna a un catalogo ideale di persone e cose perdute nella caducità dell'esistenza umana e della memoria; tuttavia qui, nel ripercorrere ricordi vicini e lontani, l'*ubi sunt* non decreta la scomparsa definitiva, non affossa la storia ma la richiama dalle sue nebbie – dalla poltiglia delle sue nevi –, per ripresentarla intatta sulle scene.

Il gruppo assume il nome ufficiale di Collettivo Teatrale Carignanesi e si dota di una struttura organizzativa capace ed efficiente, che interagisce con una "commissione culturale" sostenuta dalle forze politiche e dalle associazioni locali, a testimonianza della eco profonda suscitata

<sup>3</sup> Si vedano rispettivamente le seguenti recensioni: I. C., *Come la città si mangia il contadino*, "Stampa Sera", 6 settembre 1977; M. SER., *Carignano recita in piazza*, "La Gazzetta del Popolo", 5 settembre 1977; OSVALDO GUERRIERI, *Carignano: il duomo come scena per la favola amara del pensionato!*, "La Stampa", 7 settembre 1977.

dall'esperimento di *Proibito invecchiare*, mentre i partecipanti materiali alla messinscena passano da cento a duecento unità<sup>4</sup>.

Gli obiettivi dello spettacolo si possono brevemente riassumere in alcuni punti programmatici: a) riscoperta delle tradizioni popolari, per tracciare il percorso formativo di una vera e propria cultura "alternativa"; b) riproposizione di alcune tappe emblematiche della storia locale, come la festa dei folli o Badia, la presenza e le vicissitudini della comunità valdese, la tragedia moderna dei partigiani del Pilone Virle, i roghi e le persecuzioni delle *masche*, le streghe<sup>5</sup>; c) valorizzazione della piazza come luogo sociale e spazio d'incontro, di dibattito e di confronto tra esperienze diverse; d) recupero narrativo della *vijà*, la tradizionale veglia popolare del mondo contadino, che aveva luogo nelle stalle<sup>6</sup>.

Caratterizzato da una struttura a *collage* o a incastro, peculiare stilema drammaturgico del Collettivo Teatrale, lo spettacolo corre sul filo dei ricordi di una donna di Carignano – Rita *del telefono* – a cui si contrappone il "controcanto" colto della figlia, recitato in italiano, lingua della modernità e della cultura scolastica. I monologhi delle due protagoniste

<sup>4</sup> Il ruolo della Commissione culturale era di ricercare finanziamenti e di fungere da tramite tra la politica, la burocrazia e coloro che erano impegnati nella messinscena, compresa la ricerca di finanziamenti. La Commissione era composta da: A.C.L.I., A.R.C.I., Collettivo Teatrale, C.T.G., Commissione Biblioteca, Commissione Museo, Teatro in piazza.

<sup>5</sup> Grande è lo spazio dedicato alla "questione femminile" in *Carignan d'antan*. Ciò grazie al contributo di un gruppo di femministe locali nella stesura del testo. La loro collaborazione fu, però, anche oggetto di critiche e portò alcuni partecipanti, preoccupati per il taglio troppo politico dello spettacolo, ad abbandonare il gruppo.

<sup>6</sup> Molte delle notizie su *Carignan d'antan* sono desunte dalla lettera di presentazione del progetto alla Provincia, al fine di ottenere finanziamenti. Nel medesimo documento si accenna a uno spettacolo che sarebbe andato in scena nell'agosto del 1978. Il titolo è *La passione e Sindone di Gesù secondo i bambini di Carignano*. Si tratta di una *Via crucis* interpretata dai bambini, sullo stile degli spettacoli per l'infanzia cui aveva partecipato Gamna in gioventù. Il pretesto per questo musical, che trae non pochi spunti da *Jesus Christ Superstar* e *Hair*, era la celebrazione del centenario della Sindone, nell'anno della sua esposizione pubblica. Al termine della lettera viene citata una bibliografia di riferimento. Tra i testi segnalati, per quanto concerne la *vijà* o le "prediche dialogate" (i dialoghi quaresimali) rileviamo il volume di SIVIA BENADUCE, SARA DE BENEDETTI, GIAN RENZO MORTEO, *Spettacolo e spettacolarità tra Langhe e Roeri*, L'arciere, Cuneo 1981 (pp. 231-241 e pp. 181-185); per il rogo dei valdesi e delle streghe, GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Carignano - La parrocchia*, Alzani, Pinerolo 1964.

si innestano in una cornice generale costituita da una *vijà*, il cui svolgersi apre e chiude lo spazio delle vere e proprie azioni sceniche<sup>7</sup>.

Alcuni blocchi narrativi si evidenziano nel percorso ambizioso della trama e culminano in alcuni quadri memorabili. Tra questi vale la pena citare l'*excursus* relativo ai roghi di donne perpetrati nella cittadina piemontese tra il 1493 e il 1495, suggellato da una processione di “streghe moderne” – Rosa Luxemburg, Anna Frank, Milena Sutter, Maria Rosaria Lopez, Ulriche Meinhoff, Giorgiana Masi – che salgono sul palco a liberare idealmente Giovanna D’Arco in procinto di essere arsa viva; una memoria relativa alle persecuzioni religiose carignanesi, incentrata sul caso del valdese Mathurin, bruciato con la moglie Giovanna nel 1560, che anticipa la cacciata dei suoi correligionari da Carignano e, infine, la celebrazione di un “rogo” recente, la fucilazione di otto partigiani presso il “pilone Virle”, nel 1943.

Anche il ricordo del passato vicino, dei piccoli fatti d’un quotidiano quasi disperso, brilla di vitalità straordinaria. È il caso del memorabile duetto tra Geppe Vassarotto e Orazio Ostino nella riproposta del finale del dramma *Satana*, cavallo di battaglia della compagnia teatrale dell’oratorio negli anni Trenta. Dopo aver compiuto un furto in chiesa, con ancora i gioielli della Madonna in mano, il ladruncolo protagonista cade in un delirio di morte. Alle soglie di una conversione *in extremis*, inizia a recitare l’*Ave Maria*, prima di pronunciare il fatidico «credo». Vassarotto ripropone la sua interpretazione *d’antan*, gioneggiando nella recita della preghiera e, come nel ricordo vero di quello spettacolo, il suggeritore dalla buca, affinché la scena-madre finalmente si concluda, gli intima di morire con quell’invito: «*Geppe meuir! Geppe meuir!*», diventato proverbiale nel gergo degli attori della Cantoregi.

All’ambizione del testo corrisponde la magnificenza dell’apparato: nei costumi, nelle musiche e soprattutto nella disposizione dello spazio scenico della Piazza, impostato su due enormi torri stazionanti agli angoli del sagrato, mentre al centro campeggia lo spaccato della stalla della *vijà*.

<sup>7</sup> Rita Fagnani detta *Rita del telefono*, nel periodo antecedente e successivo alla seconda guerra mondiale gestiva effettivamente uno dei due telefoni pubblici presenti a Carignano.

*Carignan d’antan* si rivela uno spettacolo esemplare nel definire la necessità della lotta universale dei più umili per l’affermazione della propria dignità, nel tentare di difenderne il senso profondo. Se la polemica politica conferma l’immagine di un teatro che vuole incidere profondamente nel presente e non solo crogiolarsi tra le fotografie nostalgiche e ingiallite del passato, l’impressionante macchina scenica, l’organizzazione minuziosa, il numero enorme di persone coinvolte, e il calore del pubblico stipato sulle gradinate certificano definitivamente la validità dell’operazione e il suo essere ormai espressione di una città intera e viva<sup>8</sup>.

#### *’NA SCUDELA ’D FIOCA (1979-1980)*

In una sequenza della *vijà* di *Carignan d’antan* si recitava la lettera di un carignanese emigrato in Argentina, nella quale si narravano la miseria e gli stenti di chi aveva intrapreso la via del mare in cerca di un presente migliore. Questo episodio fornisce lo spunto per l’elaborazione di *’Na scudela ’d fioca*<sup>9</sup>, il cui obiettivo è rappresentare l’epopea dell’emigrazione carignanese.

In un’intervista precedente alla messinscena<sup>10</sup>, Gamna definisce il nuovo progetto come «teatro documento», sottolineando come le vicende locali siano circoscritte al periodo che va dal 1880 (soppressione del convento delle Clarisse)<sup>11</sup> al 1918 (termine della prima guerra mondiale), contraddistinto peraltro dal picco massimo dell’emigrazione carignanese verso le terre d’oltreoceano.

<sup>8</sup> Un’interessante analisi dello spettacolo si può reperire nell’articolo di OSVALDO GUERRIERI, *Carignano, il gioco del teatro per “ritrovare” il passato*, “La Stampa”, 10 settembre 1978.

<sup>9</sup> Il documento faceva parte di un “fondo perduto” di lettere spedite da carignanesi al Comune o alle famiglie e mai recapitate, custodito presso l’archivio cittadino.

<sup>10</sup> LUIGI LETTERIELLO, *La storia del paese raccontata in piazza*, “La Gazzetta del Popolo”, 19 agosto 1979.

<sup>11</sup> Secondo «l’applicazione della legge del Regno di Sardegna sulla soppressione delle congregazioni religiose [legge Rattazzi, del 29 maggio 1855], confermata nel Regno d’Italia con le leggi 7 luglio 1866 e 15 agosto 1867», per contribuire al riassetto delle finanze del nuovo Stato, fortemente logorate dalla Terza guerra d’indipendenza.

La scelta di un periodo storico ben definito determina un'interessante novità drammaturgica: il percorso rievocativo non è più lasciato ai ricordi "sparsi" di uno o più narratori, ma si snoda parallelamente alle vicende della famiglia Peiretti (cognome tipicamente locale) che "esemplifica", nella rappresentazione del quotidiano, l'effetto degli eventi storici sul mondo degli umili. L'ordito del testo si snoda in venti quadri, alternanti episodi corali, *tableaux vivants*, canti, scene recitate. L'inizio è folgorante: dall'emiciclo della facciata del Duomo emerge il quadro del *Quarto Stato*, accompagnato dall'*Inno al Primo Maggio*<sup>12</sup>.

Nel susseguirsi dei quadri narrativi si sovrappongono alcuni grandi temi: la vicenda delle Clarisse, che abbandonano il convento espropriato; il lavoro, passando dalla testimonianza dello sfruttamento di una bambina di dodici anni, anticipata dal canto *Se otto ore vi sembrano poche*, al racconto di una manifestazione di donne davanti alla fabbrica di fiammiferi, durante gli scioperi e i tumulti del 1917 a Torino; l'emigrazione, emblemizzata dalla nave *Sirio*, la cui sagoma attraversa inquietante il proscenio-piazza, in uno scuotersi di teli azzurri a evocare il mare; la guerra e il suo portato di devastazione, culminante nel quadro vivente della "deposizione", in cui mamma Peiretti tiene tra le braccia il corpo del figlio morto in guerra<sup>13</sup>.

A dare forza centripeta a queste ispirazioni sono le vicende dei Peiretti: una famiglia di "vinti" che si sfalda lentamente, prima per l'emigrazione in Argentina del padre Lazzaro, poi per la partenza di Cesco per il seminario<sup>14</sup> e, infine, per l'uccisione in guerra dell'altro figlio, Giovanni.

<sup>12</sup> *Inno al primo Maggio* di Pietro Gori e Giuseppe Verdi, elaborazione di Luciano Francisci. La musica è quella del *Va pensiero* del *Nabucco*. Le prime parole utilizzate nello spettacolo sono queste: «Vieni o Maggio ti aspettano le genti, ti salutano i liberi cuori, dolce Pasqua dei lavoratori, vieni e splendi alla gloria del sol».

<sup>13</sup> Il quadro vivente è ispirato alla deposizione, contenuta nella chiesa dei Battuti Neri a Carignano, opera dello scultore Plura. Per informazioni relative alle chiese di Carignano, alle opere contenute in esse e agli artisti si veda il fondamentale: AA. VV., *Appunti per una lettura della città: Carignano (territorio, città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative)*, a cura del museo civico "G. Rodolfo", Carignano 1980.

<sup>14</sup> I Peiretti accettano di mandare in seminario il figlio in cambio della cancellazione dei debiti contratti presso la drogheria "La carignanese" delle Tote Settembre. È la prima apparizione delle Tote in uno spettacolo. L'episodio ne richiama un altro contenuto ne "La malora" di Beppe Fenoglio, che la Cantoreggi metterà in scena qualche anno dopo.

Opposti al dramma degli umili stanno i "borghesi", rappresentanza di chi non soffre e resta saldo ai propri "sporchi interessi": sono loro il "vero nemico", quello che marcia in testa alle truppe<sup>15</sup>, che addita avversari fittizi; è la lotta sociale la più grande e infinita delle guerre.

È di un Peiretti, comunque, il passaggio più toccante: il monologo che il nonno (un Geppe Vassarotto poetico e straziante), in fila per ottenere una ciotola di minestra da un qualche istituto di carità, recita dando sfogo all'umiliazione dei poveri, racchiusa nel brodo dispensato da mani pietose: meglio allora una scodella di neve, almeno non sarebbe costata nulla.

La notevole quantità di recensioni dedicate a *'Na scudela 'd fioca* conferma la fama e l'affetto che supportano ormai il Collettivo Teatrale<sup>16</sup>. Inoltre, allo spettacolo dedica alcune pagine Dante Cappelletti, nel suo saggio *Teatro in piazza*, a suggello dell'interesse destato dall'operazione carignanese anche all'interno del mondo accademico.<sup>17</sup> Cappelletti

<sup>15</sup> Il finale dello spettacolo è costituito da un monologo recitato mentre si ricomponne la foto di famiglia dei Peiretti, progressivamente circondati da tutti gli altri protagonisti. La voce in sottofondo recita: «Il nemico non è oltre la frontiera, ma è anche tra noi, parla come noi, ma pensa diverso da noi. Il nemico è chi manda a morire gli altri per i suoi sporchi interessi. Il nemico è chi vuole il monumento alle vittime da lui volute e ruba il pane per fare cannoni; e non fa scuole per fare aeroplani e non fa gli ospedali per pagare i generali, i generali per un'altra guerra. Quando è l'ora di marciare molti non sanno che il nemico marcia alla loro testa». Carlo Maria Pensa, nella recensione scritta per "Epoca" del settembre 1979, commenta: «— Ah, questi Brecht della riva sinistra del Po — mi ha bisbigliato all'orecchio, senza ironia, un amico carignanese, mentre la piazza echeggiava di fervidissimi applausi e gentili fanciulle distribuivano gianduiotti».

<sup>16</sup> Finanche un giornale argentino, "La voz interior", presenta una nota sullo spettacolo, intitolata: *Italia aún recuerda a los que emigraron. Un pequeño pueblo del Piemonte, Carignano, es el escenario de una monumental puesta teatral. Una epopeya que evoca a quienes cruzaron el mar, esperando encontrar en la Argentina la sonada tierra de promission.*

<sup>17</sup> Queste le parole di Cappelletti: «In settembre a Carignano lo spettacolo *'Na scudela 'd fioca* [...] si è accompagnato a una serie di iniziative tese ad approfondire il significato e la portata del teatro popolare. Sulla piazza S. Giovanni, davanti al duomo barocco di Benedetto Alfieri, un folto pubblico ha applaudito per quattro sere l'autodramma di una città, diretto da Vincenzo Gamna e interpretato dagli stessi carignanese. L'ultima rappresentazione è stata quella del 16 settembre e nell'aria non sembrava volersi perdere l'eco di quella specie di preghiera che Geppe Vassarotto, il vecchio della "scodella", pronunciava commosso di fronte al pubblico partecipe. Geppe, uno straordinario attore, veramente popolare, incarnava il doloroso destino dei poveri, cui spesso non rimane che invocare aiuto in una infinita

sottolinea la novità popolare del teatro del Collettivo, inscrivendolo nell'empireo delle poche esperienze veramente popolari e "di piazza" della storia del teatro italiano più recente. Anche dal suo preciso resoconto conosciamo che, *in limine* alla messinscena, viene organizzato un convegno dal titolo *Teatro popolare: esperienze a confronto*, le cui uniche memorie – soprattutto quelle legate all'intervento di Gian Renzo Morteo – sono conservate, appunto, nel preziosissimo saggio di Cappelletti<sup>18</sup>. Infine, nel 1980 fu effettuata dalla neonata Rai Tre una trasmissione intitolata: *'Na scudela 'd fioca, autodramma di una città*, che contiene la registrazione dei quadri principali dello spettacolo, con le interviste ad alcuni attori e organizzatori curate da Piero Bianucci.

*'Na scudela 'd fioca* chiude un'epoca, racchiusa tra l'entusiasmo degli esordi e lo spirito pionieristico della scoperta continua di nuovi territori da esplorare. Dal 1981 il gruppo si chiamerà Cooperativa Cantoregi e Aldo Longo affiancherà Gamna nella scrittura dei testi, determinando una "svolta letteraria", capace però di conservare tutte le caratteristiche squisitamente popolari fin qui evidenziate dal lavoro del Collettivo Teatrale Carignanese.

notte di silenzio. Ma tutta la seconda parte dello spettacolo, quella in cui rappresentava la grande guerra vista dagli umili, era una feroce accusa contro l'ingiustizia, contro il soprano che colpisce soprattutto coloro che non hanno armi di difesa, i poveri, i subalterni nella società. E rimaneva, dopo il quadro doloroso della madre avversa ai riconoscimenti patrii per il figlio, che giace morto nel suo grembo, l'insorgere continuo della folla sul palcoscenico, la passerella e la piazza. La corsa dei bambini in mezzo al pubblico, mentre cercavano persone complici dello spettacolo, chiudeva, senza una vera fine, una forma di partecipazione, quella popolare, che sarà poi oggetto di un convegno-dibattito nella sala grande del municipio». Dante Cappelletti, *op. cit.*

<sup>18</sup> I partecipanti al convegno erano: Collettivo Teatrale Carignanese, Teatro del Mago Povero di Asti, Laboratorio Teatrale di Settimo Torinese, Collettivo del Laboratorio Teatrale di Chivasso, Gruppo Teatro Angrogna, Teatro Povero di Monticchiello, e prevedeva le relazioni di Gian Renzo Morteo, Luisa Marucco, Edoardo Zanone Poma, Giorgio Albertino, Dante Cappelletti, il tutto con il coordinamento di Gian Luigi Bravo, che faceva parte della sezione di studi sul folklore della Provincia di Torino, organizzatrice della manifestazione. Purtroppo non esistono fonti dirette in grado di documentare il contenuto delle diverse relazioni, salvo alcune citazioni contenute nel saggio di Cappelletti.

## LA COOPERATIVA PROGETTO CANTOREGI (1981-1988)

### *LE MAN VEUIDE* (1981-1982)

L'architetto Pietro Maria Cantoregi<sup>1</sup>, nato a Varese in una non precisata data del 1700 e morto a Torino in un altrettanto ignoto anno del 1800, aveva progettato un edificio di cui rimane la memoria di alcuni disegni, solo uno dei quali autografato. La struttura, che doveva sorgere alla svolta della via Maestra verso la Porta Mercatoria, dopo il convento delle Clarisse (area prima occupata dalla manifattura Bona, ora sede del Comune di Carignano), quasi sicuramente era stata commissionata dalla Confraternita dello Spirito Santo, i «Battuti Bianchi», affinché i proventi di «recite da eseguirsi in esso di onesti temi per mezzo di recitanti cittadini» servissero a rinsaldare le casse della Confraternita stessa. Probabilmente furono le condizioni politiche successive al 30 luglio 1792 (data segnata su una tavola a firma del misuratore Piola) a impedirne la costruzione<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Di Pietro Maria Cantoregi si sa in effetti molto poco. Lo si trova nominato solo a p. 57 della prefazione di Della Valle al vol. XI (1794) delle *Vite* del Vasari, dove lo si cita per il fatto di distinguersi tra gli altri giovani architetti piemontesi della fine del sec. XVIII. In CARLO BRAYDA, LAURA COLI, DARIO SESIA (a cura di), *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e Architetti in Torino", anno 17, marzo 1963, si legge: «Cantoregio Pietro Maria – Varese 17..-18.. – Architetto Civile approvato dalla R. Università di Torino il 8 gennaio 1778 con la presentazione di un progetto di palazzo». Non si sa altro.

<sup>2</sup> Le indicazioni relative al progetto del Cantoregi sono contenute in: LUCIANO RE, *Note sul "teatro da costruirsi in un determinato sito" di Pietro Maria Cantoregi*, in AA. VV., *Appunti*

Quell'idea era rimasta un'incompiuta speranza dispersa negli archivi, tuttavia chi era sceso in piazza per «protestare contro la mancanza di tutto, anche di un teatro», si era fatto carico di completare, idealmente e realmente, il progetto di teatro della città, fino ad assumere addirittura il nome del progettista stesso. Nasce così la Cooperativa Progetto Cantoregi, con il deliberato intento di costruire un paese, cercando di ricostruirne il teatro.

Alla nuova strutturazione organizzativa corrisponde un'evoluzione scenico-testuale: se la struttura a *collage* accumulava episodi, in una successione libera di ricordi e richiami, come in un flusso di coscienza, ora il “nuovo corso” prevede che il sistema delle scene recitate e dei quadri viventi s'inserisca in un *continuum* narrativo organico, garante di una maggiore unità stilistico-contenutistica. Grande merito va ascritto al felice connubio tra Gamna e Aldo Longo, un sodalizio scenico-letterario che caratterizzerà alcune tra le migliori opere di Cantoregi<sup>3</sup>.

Il primo spettacolo prodotto dalla Cooperativa è *Le man veuide*, proposta che nasce dal raffronto tra presente e passato, con l'idea di sollecitare una riflessione sulla terza età. Il tema dell'abbandono degli anziani al loro destino torna sulla scena, dopo i dibattiti suscitati da *Proibito invecchiare*: anche in questa occasione, infatti, l'indice è puntato sulla diffusione del ricovero in ospizio, *unica* e spesso *extrema ratio*, allettante e confortevole, per dare una collocazione a persone

*per una lettura della città: Carignano*, cit., vol. IV (pp. 73-77). La citazione delle «recite da eseguirsi...» è tratta dal *Libro dei Conti ed Ordinati della Confraternita dello Spirito Santo*, in data 23 settembre 1798, nei quali è registrata la proposta d'acquisto di un sito da destinarsi a costruzione di un teatro. Per ulteriori informazioni sulle Confraternite è possibile riferirsi al saggio di GUIDO GENTILE, *Le sedi delle Confraternite. La confraternita dello Spirito Santo*, in AA. VV., *Appunti per una lettura della città: Carignano*, cit., vol. I.

<sup>3</sup> Era stato l'attore Vassarotto, prima della sua morte triste e misteriosa, a provocare l'incontro tra Gamna e Longo; pensando a lui e con la sua consulenza – era ancora vivo all'epoca della prima stesura del testo – era stato ideato il personaggio di *Geppe*, un anziano che aspetta la visita in ospizio dei familiari e del nipotino. La parte, peraltro, sembrò davvero segnata dal destino: non solo morì Geppe Vassarotto, ma anche il suo “successore”. Leggiamo, infatti, su “Famiglia Cristiana” del novembre 1981 queste parole: «C'era poi il buon Gepo (il capomastro in pensione Antonio Ferrero, 72 anni)... oggi Gepo non c'è più: qualche giorno dopo lo spettacolo l'hanno trovato accasciato su un banco della chiesa, ucciso da un'embolia». Così placato, il destino fu più benevolo con i successivi Geppe.

estromesse dal corso “produttivo” della vita e, tuttavia, spesso «un alibi per le nostre coscienze»<sup>4</sup>.

Il testo procede dal generale al *particolare*, dalla storia ufficiale alle vicende dei singoli, attingendo a fonti storiche che vanno dagli atti pubblici alle cronache dell'epoca, fino alle biografie dei personaggi rappresentati. Si principia con la proclamazione del bando di Vittorio Amedeo II, rivolto alle Congregazioni di Carità per la fondazione di ricoveri ove ospitare e controllare le persone socialmente svantaggiate, stigmatizzata come un'iniziativa poliziesca prima che filantropica. Si avanza con la donazione economica del banchiere Faccio per la costruzione di un Ospizio di Carità a Carignano e con la presentazione delle varie fasi esecutive: la nomina del notaio Frichieri a esecutore testamentario, l'assegnazione del progetto al famoso architetto Vittone e l'inaugurazione della struttura. Solo a questo punto diventano protagonisti gli abitanti dell'Ospizio, gli esclusi da sempre in conflitto con il mondo esterno, che celebrano la speranza di un rivolgimento delle sorti nella scena finale, quando *Giu-dissi* sostituisce nel presepe vivente un neonato dell'ospizio al nipote del Marchese Vivalda, provocando l'uscita in massa dei nobili indignati<sup>5</sup>.

Lo spettacolo è probabilmente il più riuscito tra quelli prodotti dal gruppo in questi trent'anni. Restano nella memoria alcuni episodi straordinari: il canto *Le dodici parole della verità* e l'iperbolica scena dei pitagli del “serviziale” (atto I, scena IV), cadenzata dal minuetto di Boccherini; il quadro VIII, che segna la prima apparizione della portinaia

<sup>4</sup> La citazione è tratta dal programma di sala. Nello stesso si legge che: «lo spettacolo non vuole offrire soluzioni taumaturgiche, ma stimolare risposte adeguate ed esaurienti, unendosi alle altre voci che si leveranno particolarmente in occasione dell'Anno Internazionale dell'Anziano, proclamato per il 1982». Dal prezioso opuscolo abbiamo anche la notizia che: «Una parte degli incassi sarà devoluta all'Unicef» Il biglietto costava 3 mila lire, con un sovrapprezzo di 500 lire per la prevendita.

<sup>5</sup> È possibile trovare uno spassoso e irriverente riassunto dello spettacolo in UGO VOLLI, “La Repubblica”, 23 settembre 1981. L'episodio di Frichieri, che realmente abbandonò i propri beni terreni per andare a vivere con i poveri, deriva da C. G. Schina, nella sua biografia del beato carignanese, citata nella bibliografia finale cui rimandiamo. Ulteriori informazioni possono essere reperite nel sito internet della Parrocchia dei SS. Giovanni Battista e Remigio: [parrocchie.diocesi.torino.it/parr237/pg070.html](http://parrocchie.diocesi.torino.it/parr237/pg070.html). Per l'approfondimento della figura di Bernardino Vittone e relativamente al suo lavoro a Carignano il riferimento è sempre AA. VV., *Appunti per una lettura della città: Carignano*, cit.

dell'Ospizio (una strepitosa Piera Meinardi), la baruffa al mercato della scena successiva, o il discorso tra Frichieri e Giudizio alla fine del primo atto<sup>6</sup>. Nasce in quest'occasione, oltretutto, la scelta operativa di essere «teatro di servizio e di sostegno», se si considera che sono chiamati a recitare molti anziani all'epoca residenti nel vecchio istituto vittoniano, capitanati da Filippo Lomello. Un intento di "animazione" quale risposta concreta a un bisogno d'azione, come scelta di veicolare il richiamo all'identità locale attraverso chi quell'identità meglio conosce e meglio rappresenta. Un chiaro intento sociale e, insieme, una scelta di verità. Soprattutto l'enuclearsi di una dedizione tenace alle esigenze dei gruppi più deboli, avviato nel 1982 e proseguito fino a oggi, con gli ex degenti della casa di cura psichiatrica di Racconigi e con gli ospiti della Casa di reclusione "La Felicina" di Saluzzo.

Anche la critica rileva la portata memorabile dell'evento; è interessante segnalare lo stupore di molti recensori per l'efficace organizzazione scenica e per la scoperta di un "mondo" teatrale vivo e avvincente. Per tutti valgono le parole di Gina Lagorio: «[...] la gente ha risposto come io non pensavo che potesse rispondere oggi. Sono degli attori naturalmente felici. Devo dire, fuori dei denti, che mi sono piaciuti più di tanti sofisticati e adulterati attori professionisti. C'è una grazia spontanea, da parte di chi recita, che si sposa con intelligenza alla regia, e il risultato è molto piacevole. Dal punto di vista scenografico, poi, lo spettacolo è molto ricco: le scenografie, i costumi sono di un gusto sicuro. Veramente una sorpresa»<sup>7</sup>.

#### *IL CARMAGNOLA. TRAGEDIA POVERA, DI COMICI E CONTADINI (1983)*

Nel 1983 un gruppo di organizzatori carmagnolesi decide di celebrare il sesto centenario della nascita di Francesco Bussone, più noto come il conte di Carmagnola, proponendo a varie compagnie teatrali di mettere

<sup>6</sup> Si veda infra il capitolo *Le parole della Cantoregi*.

<sup>7</sup> Il passaggio si trova nell'articolo di RENATO BAUDUCCO, in "Famiglia Cristiana", 8 novembre 1981.

in scena integralmente l'omonima tragedia di Alessandro Manzoni. Allo scopo vengono contattati vari artisti, ma gli unici che resistono, al termine di una lunga serie di trattative e discussioni, riuscendo a imporre anche una propria "linea teatrale", sono i carignanesi della Cantoregi. Gamna e Longo accettano di misurarsi con l'originale, ma propongono un adattamento funzionale, dimostrando sicura conoscenza dei gusti del pubblico (in difficoltà nella fruizione di un'opera squisitamente letteraria) e consapevolezza dei propri limiti, poiché non sarebbe stato facile per attori abituati a esprimersi in piemontese trovare la giusta misura in un italiano da scandirsi tra gli endecasillabi dei dialoghi e i decasillabi del coro.

Per compiere l'osmosi tra popolare e letterario gli autori ricorrono a una trovata metateatrale: una compagnia girovaga d'attori, bloccata durante la peste del 1834 nelle campagne di Carmagnola<sup>8</sup>, per restituire il favore dell'ospitalità ai contadini, decide di allestire una recita de *Il conte di Carmagnola*, alla cui prima assoluta del 1828 il capocomico aveva partecipato.

Gli attori rappresentano bene l'incrocio di due mondi paralleli: da una parte quello dei bisogni quotidiani, della povertà, della fame, della lotta per la vita; dall'altro quello della letteratura, delle storie figurate, dei testi che si devono rappresentare per vivere; e per questo loro *status* particolare sono malvisti dai contadini, abituati a guadagnarsi il pane con il lavoro delle mani e non con le parole. Però, il pretesto della compagnia girovaga permette l'irruzione del letterario nella sfera della vita quotidiana, ne giustifica la convivenza, autorizza una recitazione non ispirata ai canoni del grande attore ma fortemente condizionata dalle risorse umane disponibili. Solo in tale cornice è possibile giungere alla clamorosa recitazione del coro della battaglia di Maclodio, con le contadine – le più formose – abbigliate con bacinelle in testa a mo' di elmi e il capocomico che, al parossismo della disperazione, vede apparire un quadro di Paolo Uccello, con lance e corpi a plasmare il furore della contesa, mentre una voce fuori campo (quella di Edmonda Aldini) recita i versi dal 25 al 36.

<sup>8</sup> Si veda infra il capitolo *Le parole della Cantoregi*.

Nel contenitore metateatrale che sovverte le regole, Cantoregi agisce scomponendo storia e letteratura, in un delicatissimo e misurato equilibrio tra l'omaggio affettuoso, la provocazione e la parodia; il lavoro sull'originale è confermato dalla scelta di preferire l'approfondimento di episodi citati solo nella *notizia storica* premessa al testo, alla tragedia stessa.

In questa ottica straniata, il *Carmagnola* diventa un'opera aperta che accoglie gli stravolgimenti dei protagonisti popolari, ospitando, in una sorta di antologia d'autore, la contaminazione dagli altri capolavori: ad esempio da *I promessi sposi* per quanto concerne la peste, il cordone sanitario o il tratteggio di alcuni personaggi – gli innamorati Lorenzo e Lussiotà, o don Temporalis, l'*alter ego* carmagnolese di don Abbondio –; mentre, quando la moglie di Bussone, implorata inutilmente la grazia al padre per il marito, si scioglie in un pianto dolente, lo fa con le parole del coro di Ermengarda<sup>9</sup>.

La critica recepisce la complessità dell'operazione, la contraddittorietà delle scelte, gli esiti talora incerti, associandoli comunque alla lode per la fervida inventiva dei dilettanti carignanese. Anche tra gli autori, interpellati a posteriori, regnano giudizi diversi sullo spettacolo andato in scena per la prima volta a Carmagnola, in piazza S. Agostino, il 18 e 19 giugno 1983<sup>10</sup>, e tuttavia la consapevolezza di aver contribuito a un evento eccezionale, in parte atipico rispetto agli stilemi originali del gruppo, agli intenti culturali e ai gusti, ben educati negli anni, di un pubblico affezionato ed esigente.

<sup>9</sup> Riportiamo le battute delle pp. 28 e 29 del copione di Longo e Gamna. «ANTONIA: (*Sciogliendosi, angosciata, una lunghissima treccia*) Sparsa le trecce morbide / sull'affannoso petto / lenta le palme, rorido / di morte il bianco aspetto / giace la pia col tremulo / sguardo cercando il ciel... VISCONTI: Sgombra, o gentil, dall'ansia / mente i terrestri ardori; / leva all'eterno un candido / pensier d'offerta e muori: / fuor della vita è il termine / del lungo tuo martir... ANTONIA: (*Furente*) Te da la rea progenie / degli oppressor disceso / cui fu prodezza il numero / cui fu ragion l'offesa, / e dritto il sangue, e gloria / il non aver pietà...! VISCONTI: (*Flemmatico*) Te collocò la provvida / sventura in fra gli oppressi / muori compianta e placida / scendi a dormir con essi: / alle incolpate ceneri / nessuno insulterà. (*Ad un cenno del Duca, Antonia se ne va, seguita dal corteo delle figlie*). SGANARELLO: (*Balzando fuori con una piroetta, indica Antonia che se ne va, ai contadini, che si asciugano le lacrime con grandi fazzoletti*). Così... / dalle squarciate nuvole / si svolge il sole cadente / e, dietro il monte imporpora / il tripido Occidente: / al pio colono augurio / di più sereno di».

<sup>10</sup> E ancora un mese dopo a Torino e a settembre a Carignano.

## L'ERBO DLA LIBERTÀ (1986)

L'invasione di campo cominciata nel 1983 a Carmagnola continua a Pancalieri nel 1985, quando Gamna, affiancato per la prima volta da Eugenio Vattaneo, contribuisce all'autodramma *L'odor dlla menta*. La Cantoregi è all'apice della sua fama, anche nei paesi limitrofi, ma è indubbio che il gruppo si stia lentamente avviando verso una crisi irreversibile, che si concluderà dopo il *Don Bosco* con lo scioglimento della Cooperativa.

*L'erbo dlla libertà*, fatica datata 1986, presenta ancora i crismi della grande produzione<sup>11</sup>. L'opera infatti si inserisce in un progetto culturale e drammaturgico di grande respiro, cioè la prosecuzione di una trilogia dedicata al Settecento carignanese, inaugurata da *Le man veuide*, e incentrata rispettivamente sui poveri, i contadini e i nobili<sup>12</sup>. La ricerca storica a monte è completata da uno studio specifico sul repertorio delle musiche popolari dell'epoca che, unito all'esecuzione dal vivo, conferisce allo spettacolo i toni di un vero e proprio «melodramma popolare»; la lingua, a coronamento di un impegno a tutto campo, si caratterizza per una particolare cura e per la scelta di un «dialetto crudo ed essenziale, appena impreziosito da vocaboli desueti, che assai si discosta dalla tradizione delle commedie dialettali di maniera»<sup>13</sup>. Non mancano, infine, contributi «colti», dal Bernanos de *I dialoghi delle carmelitane* a Goya.

L'ispirazione del testo nasce dal ricordo dell'impianto di due alberi della libertà a Carignano, all'epoca delle grandi rivolte contadine, seguite allo scoppio della Rivoluzione Francese e all'arrivo delle truppe del Direttorio in Piemonte, nonché dalle vicende ulteriori, comprese tra

<sup>11</sup> Nel settembre 1984 (esattamente il 14), la Cooperativa Cantoregi aveva realizzato *La bella primavera*, oratorio per coro, voci e testimonianze sui fatti del Pilone Virle e della Resistenza. Il testo di Vincenzo Gamna e Aldo Longo celebra un episodio della storia recente, già presentato in *Carignan d'antan*, alternando due episodi sceneggiati a testimonianze dirette dei sopravvissuti e a canti partigiani. L'impostazione complessiva della scaletta deriva dal lavoro svolto da Aldo Longo con i ragazzi delle scuole elementari di Orbassano, a conclusione di un laboratorio didattico sulla Resistenza.

<sup>12</sup> L'ultimo episodio non vedrà la luce a causa dello scioglimento della compagnia dopo il 1988.

<sup>13</sup> Questa citazione e quella sul «melodramma popolare» sono tratte dal programma di sala.

l'ascesa di Napoleone e la restaurazione austriaca<sup>14</sup>. Fin da subito, dentro il progredire della storia, si intravede un discorso sul relativismo del potere, esposto con disincanto dai molti personaggi di diversa estrazione e fede politica travolti dalla fiumana dei rivolgimenti storici.

<sup>14</sup> MICHELE RUGGIERO, *La rivolta dei contadini piemontesi, 1796-1802*, Piemonte in bancarella, Torino 1974. L'altra fonte è: STEFANO ANNONE (a cura di), *La città nella storia, note sulla storia di Carignano*, in AA. VV., *Appunti per una lettura della città: Carignano*, cit., Vol. II; l'estratto che riportiamo permette di verificare il rapporto con la trama dello spettacolo: «1797: L'agitazione rivoluzionaria colpisce le città di Torino, Fossano, Mondovì e Racconigi, e i tumulti, scoppiati nel mese di luglio, hanno come incentivo per le classi inferiori l'elevato prezzo del grano. La sollevazione di Carignano esplose nella notte tra il 20 e il 21 e viene guidata da Burtalin e Carlo Ferrero chiamato Scininin. Questi conducono più di quattrocento persone, armate di tridenti e archibusi, alla ricerca del grano immagazzinato. Sono abbattute le porte e minacciati di morte tutti i proprietari che hanno raccolto nelle loro abitazioni la granaglia. Il grano requisito viene portato sotto custodia sulla piazza di San Giovanni [...]. Vista e provata la debolezza dell'amministrazione, i sollevati corrono a depredare le case dei religiosi che si vedono costretti a contribuire alla causa dei tumultuanti. Non tarda però a nascere, per reazione, un movimento che porta i cittadini ad organizzarsi in milizie per controllare il grano loro requisito ed evitare ulteriori scompigli. Quando si ha sentore che alcuni dei rivoltosi [...] vogliono dare fuoco ad un angolo del paese per accrescere la confusione e poi saccheggiare e piantare sulla pubblica piazza l'albero della libertà, si decide di catturare i due capipopolo Butalin e Scininin accusati di tramare contro i re e le pubbliche amministrazioni. Il maresciallo Busca riesce ad arrestare nella mattinata del 24 luglio i due, che vengono fucilati la sera stessa. I complici sono catturati e uccisi. Muoiono [...] il 28 Carlin Stesan [...] il primo Agosto Bepo 'l Viton; il [...] 26 Sarin Nicolao [nomi citati nel testo teatrale, al quarto quadro del primo atto]. 1798: Il quattordici dicembre viene piantato sulla piazza del Ballo e di fronte alla chiesa di Santa Maria delle Grazie l'albero colorato di rosso, bianco e "sareno" [azzurro] con in cima il berretto frigio [...]. 1799: I più scalmanati repubblicani bruciano sulla piazza del Ballo, al grido di viva la libertà, viva la nazione e eguaglianza, il quadro asportato dal palazzo comunale e rappresentante Vittorio Amedeo III, opera del pittore Giuseppe Duprat [...]. 1799: L'albero repubblicano viene trovato abbattuto la mattina del 10 maggio, e allora il generale Fiorella, comandante la piazza e la cittadella di Torino, ordina di procedere all'arresto dei colpevoli che però non vengono scoperti. Cinque giorni dopo l'albero viene ripiantato, ma i soldati ungheresi che entrano in Carignano il 27 maggio lo tagliano e lo bruciano. In seguito alla vittoria di Marengo, i francesi ripiantano l'albero in Carignano [...]. 1800: Viene utilizzato come ospedale per l'armata austriaca il convento di Sant'Agostino [...]. La civica amministrazione si riunisce per decidere di sporgere reclamo contro le bastonature ed angherie subite dalla popolazione per colpa dei soldati austriaci acquartierati [...]. Dopo il 14 giugno i francesi vittoriosi a Marengo occupano Carignano [...]. 1801: Viene chiuso, nel mese di maggio, il convento dei frati Agostiniani; alcuni giacobini pensano di abbattere la chiesa di Santa Maria delle Grazie e il convento per farne una piazza. 1802: Sono espulsi da Carignano anche i frati cappuccini e le monache di Santa Chiara e di San Giuseppe».

Il dramma dei vinti trova in due personaggi, Orsola e don Gioan, la sua incarnazione più dolorosa. Alla prima i francesi fucilano il marito e gli austriaci violentano la figlia. Il gesto che prorompe dal suo cuore quando, recuperata la veste della figlia suicida nel Po – come la dolente Ofelia di quell'altra mirabile parabola sul potere che è l'Amleto – la getterà ancora fradicia d'acqua e d'infamia in faccia al comandante austriaco, è la *summa* di una secolare condizione di subalternità, e testimonia tutto il dolore di un popolo inchinato al cospetto di qualsiasi ordine costituito. Il secondo, il cui diario accorda il fluire della trama, prende a suo pericolo le parti dei deboli: celebra, contro le regole, il funerale della figlia suicida di Orsola e consacra il pane che i soldati austriaci vorrebbero requisire ai contadini. Eppure, come gli scrive il Vescovo: «Vi sono dei momenti in cui la chiesa ha il dovere di nascondere il suo volto pietoso per mostrare quello aggrondato e severo dell'autorità. Neppure le buone opere sono possibili senza disciplina»<sup>15</sup>. E la disciplina è il patibolo su cui, nudo come Cristo, il prete sarà costretto a salire per l'impiccagione.

Nella scena finale quell'albero della libertà piantato in piazza, trasformato in forca, bagnato dal sangue innocente di don Gioan, tornerà a rifiorire, germoglierà come una speranza che cerca di crescere anche sulla rovina e sulla vacuità dei simboli del potere.

*DON BOSCO*. BALLATA POPOLARE (1988)

Il 1988, centenario della morte di don Bosco, segna il tentativo di Cantoregi di proporre su scala nazionale il proprio discorso artistico, inserendosi all'interno delle celebrazioni dedicate al santo. La Cooperativa è quasi sull'orlo dello scioglimento: pertanto decide di collaborare con il Teatro Nuovo di Torino e creare un sodalizio dal nome *Teatro della tradizione popolare*, il cui fallimento artistico ed economico sancirà

<sup>15</sup> La parte di don Gioan fu recitata da don Piero Stavarengo, parroco di Carignano da poco tempo. Un parroco illuminato (sarà importante nel futuro della Cantoregi), ma anche coraggioso fino ad arrivare a recitare la *Deposizione* del Pontormo, quadro conclusivo dello spettacolo, con un semplice perizoma, sfidando la *pruderie* dei più tradizionalisti.

tuttavia la crisi definitiva<sup>16</sup>. Il testo, inizialmente, doveva intitolarsi *La caplina 'd don Bosco*<sup>17</sup>, però Gamna, consapevole di non realizzare più un autodramma, vuole un professionista per interpretare la parte del santo piemontese. Viene contattato Alberto Lionello, disponibile ma con un ingaggio economico fuori portata, cosicché il ruolo viene attribuito a Duilio del Prete. Questi, pretendendo il leggio in scena, determina la modifica del copione, con lo sdoppiamento tra un protagonista anziano, il narratore che ricorda e medita sulla sua biografia (Del Prete), e il suo *alter ego* giovane che agisce nei quadri recitati (Bruno Maria Ferraro).

La trama oscilla tra il piano dell'azione e quello della memoria e, in questo sovrapporsi di prospettive, ripercorre le tappe del percorso sociale e di fede di Don Bosco. Sullo sfondo della storia ufficiale (Napoleone a Sant'Elena, l'avvento di Pio IX, la disfatta di Novara) e della vita di una Torino popolare, dove imperversavano le *coche*, le bande rivali di ragazzi, si rivive il passaggio del santo da cappellano dell'Opera per le giovani traviate ad animatore e redentore di adolescenti problematici. Ostacolato dalle remore dei benpensanti (il prefetto Pejrani, la marchesa Giulia di Barolo) e dalla diffidenza dei suoi discepoli, egli troverà conforto nella fiducia e nell'affetto di tanti ragazzi, primo fra tutti Matteo, che abbraccia la proposta di cambiamento, fino a sognare una vita "normale", con tanto di matrimonio e lavoro stabile in un cantiere edile.

Lo sciopero finale degli operai, disperati per l'esiguità del salario, interrotto con violenza dalla polizia, porta alla morte di Matteo, definendo irrimediabilmente l'inconciliabilità tra le aspirazioni nobili e sane e la brutalità degli interessi di parte. Ma anche in questo caso, il don Bosco degli umili, come lo hanno voluto Gamna e Longo, pensando alla figura contemporanea di don Ciotti<sup>18</sup>, non esiterà a schierarsi

<sup>16</sup> Per il gruppo carignanese si tratterà di una collaborazione negativa: lo spettacolo, come inizialmente previsto, non andrà in scena a Torino (Teatro Alfieri) e a Carignano; i contributi del Teatro Nuovo arriveranno solo in parte.

<sup>17</sup> Nel copione definitivo rimane un quadro, in cui i ragazzi dell'oratorio pongono in testa a un pupazzo di neve il cappello di don Bosco.

<sup>18</sup> «Quando facevamo il copione, Aldo Longo ed io, pensavamo continuamente a Don Ciotti: come farebbe Don Ciotti? Cosa farebbe Don Ciotti oggi? Volevamo dare un taglio al nostro spettacolo che avesse i riferimenti a Don Ciotti, che ci fosse come una similitudine, meglio: addirittura una simbiosi fra Don Ciotti e Don Bosco. Per me Don Ciotti è grande:

con i deboli, sfilando accanto agli amici di Matteo nel corteo funebre conclusivo<sup>19</sup>.

Sebbene anomalo rispetto al percorso degli autodrammi, pur con un significativo ricorso al professionismo – dall'interpretazione di Del Prete ai costumi di Eugenio Guglielminetti –, *Don Bosco* costituisce un'esperienza importante per gli attori della Cantoregi. Fondamentale è il rapporto con Del Prete, che guarda con stima e rispetto attori dediti al teatro per la sola passione, spesso anche dopo una giornata di duro lavoro; d'altra parte, nel confronto con professionisti e semi-professionisti, i dilettanti, *in primis* Dino Nicola (Sberla) e Dario Geroldi (Matteo), non sfigurano, testimoniando che la tecnica di un attore si affina spesso anche solo calcando il palcoscenico.

Il senso di profonda «genuinità»<sup>20</sup>, indotta dalla grande partecipazione emotiva degli attori, garantisce buoni riscontri di critica e pubblico; eppure, quest'ultima scommessa vinta non riesce a impedire lo scioglimento del gruppo.

La nuova Cantoregi, che nascerà nel 1991, guarderà spesso a questo periodo come a un modello ideale. Ma il ricordo di un'epoca caratterizzata da passione popolare, coinvolgimento di masse e magnificenza degli spettacoli, solo in poche occasioni diverrà realtà, collocandosi anch'esso nella splendida e dolente galleria delle immagini di un passato glorioso e irrevocabile.

grande uomo, grande cristiano e grande prete». Intervista a Vincenzo Gamna di GRAZIELLA GRANA, in "Contro Campo, rassegna di cultura e arte" settembre-ottobre 1988.

<sup>19</sup> Lo spettacolo, finanziato anche da un gruppo di signore della Lega dell'Handicappato, doveva terminare dopo l'uccisione di Matteo, quando si presentava a don Bosco un giovane ragazzo malformato a un braccio, che chiedeva aiuto per trovare un lavoro. Doveva essere il finale della speranza concordato con le signore della lega (tra cui, parrebbe, alcune mogli di impresari edili). Del Prete, invece, insistette perché lo spettacolo finisse con il funerale di Matteo. Certamente le signore alla fine dello spettacolo si mostrarono risentite, e sfumò per la compagnia la possibilità di nuovi finanziamenti. Forse anche per questa ragione lo spettacolo si rivelò un *flop* economico.

<sup>20</sup> Si veda la recensione di GIAN LUCA FAVETTO, in "Stampa Sera", 20 luglio 1988.

## DAL RITO ALLA SPERIMENTAZIONE (1990-1994)

### LA TERZA FONDAZIONE (1990)

Quando nel 1990 don Piero Stavarengo, il don Gioan de *L'erbo dalla libertà*, chiede a Gamna di aiutarlo a vivacizzare le celebrazioni liturgiche della Pasqua e del Natale, si avverte un primo, significativo, spiraglio di rinascita artistica, dopo la fine malinconica seguita al *Don Bosco*. Nascono da questa collaborazione *La vijà ed Natal* nel 1990 e *Ufficio delle tenebre* (1991), *via crucis* suggestiva, vissuta dalla parte della Madonna Addolorata che, posta con tre donne su un carro trainato dai Battuti Neri, percorre le quattordici stazioni, incontrando altrettante spine dolorose del mondo contemporaneo<sup>1</sup>.

Il ritorno alle scene permette di esperire nuovamente il “senso del paese”, che Cantoregi aveva contribuito a costruire e che si dimostra ancora intatto nel caloroso tributo d'affetto del pubblico. È, inoltre, l'occasione per rinnovare i ranghi degli attori, inserendo nella compagine alcuni ragazzi legati alla pubblicazione locale “Arcobaleno”. Tra questi vi è Marco Pautasso, che dai successivi spettacoli collaborerà nell'ideazione, nella scrittura e nel coordinamento, diventando una delle pedine fondamentali della terza fondazione e un elemento determinante per la crescita e la conferma della Cantoregi. Il ringiovanimento complessivo produce la scelta di un percorso di confronto culturale con modelli

<sup>1</sup> Tra queste troviamo l'immigrazione, la droga, l'handicap, il maltrattamento dei bambini e soprattutto la guerra, resa presente dalla proiezione su schermi televisivi di immagini della Prima guerra del Golfo (1991).

letterari e cinematografici provenienti da contesti diversi, vivificato dalla sperimentazione di nuove e talora inusitate tecnologie.

Il rapporto con don Stavarengo continuerà fino alla nomina di quest'ultimo a cappellano del carcere delle Vallette di Torino e produrrà altri due "eventi pasquali": *Come un'ultima cena* del 1992 e *Mandatum (In caena Domini)* dell'anno successivo. I due spettacoli, ispirati alla liturgia del Giovedì Santo e basati sulla lettura di testimonianze di persone comuni, si possono considerare l'uno la continuazione dell'altro: in *Come un'ultima cena* si tratta dei disagi sociali del mondo contemporaneo (solitudine, abbandono, ingratitudine, sfratti, ecc...); in *Mandatum* il discorso s'incentra sul tema del lavoro e sulla necessità di «non abitare il silenzio», cioè la chiusura individualistica che la società, anche tramite l'attività lavorativa o i sistemi di comunicazione di massa, spesso impone alle singole persone e ai loro cuori<sup>2</sup>.

#### *LA MALORA* (1991)

Per completare la "terza fondazione" s'impone un celere ritorno alla tradizione consolidata dell'autodramma, al fine di rinnovare la consuetudine settembrina del teatro in piazza. Con poco tempo a disposizione, si allestisce allora una riduzione de *La malora*, adattando un copione andato in scena a Pancalieri nel 1988 con la regia di Gamna.

Il capolavoro di Fenoglio offre una molteplicità di spunti cari al discorso storico-sociale di Cantoreggi, dall'ambientazione rurale (rappresentata nel suo rosario quotidiano di durezza, stenti e fame), alla figura del protagonista Agostino, emblema antico e moderno di lavoratore precario. Allo scopo di favorire la penetrazione della letteratura nell'orizzonte popolare

<sup>2</sup> In occasione del venticinquennale dell'ordinazione a sacerdote di don Stavarengo, la Cantoreggi, assieme ad altri gruppi carignanesi, organizzerà la festa teatrale *Camminare insieme*. Il titolo, ispirato a una lettera pastorale dell'ex Cardinale di Torino, Michele Pellegrino, vuole testimoniare l'impegno di fede e di partecipazione che ha sempre animato l'azione di don Piero a Carignano e il senso di un vero e proprio percorso che la comunità cattolica, con lui alla guida, aveva svolto in quegli anni. Un momento memorabile dello spettacolo è il finale, quando tutti i trecento partecipanti alla festa teatrale cantano in scena, tenendo ciascuno un lumino acceso in mano.

della Cantoreggi, vengono selezionati alcuni episodi dell'originale fenogliano<sup>3</sup> e inseriti in una cornice fittizia, quella dell'ospizio (altro *locus* della Cooperativa), dove un giovane infermiere a tempo determinato, Lorenzo, incontra Fedè ormai anziana e ne raccoglie le memorie. La cornice così congegnata, attraverso la specularità di Agostino con il suo doppio contemporaneo Lorenzo, permette l'instaurarsi di un dialogo continuo tra presente e passato; d'altra parte, la compenetrazione tra letteratura (il piano del libro) e la vita (il piano delle vicende rappresentate) si realizza attraverso il ricorso alla memoria di Fedè, che evoca il fantasma del giovane garzone e ne riorganizza cronologicamente le vicende, suscitando un ricordo lungo fino al presente.

Fedè racconta, in una notte insonne, le sue memorie all'infermiere dal profondo di due lontananze: quella spaziale dell'ospizio e quella temporale rispetto alla sua gioventù. La separazione viene rappresentata scenograficamente isolando lo spazio del dialogo memoriale nell'orchestra dell'emiciclo, ricavato nella piazza del Duomo, mentre sul sagrato si susseguono i quadri recitativi.

*La malora* è uno spettacolo a tratti crudele nella rappresentazione della sconfitta dei tanti personaggi che animano la vita di quello spaccato di Langa, sconfitta che distende la sua ala fino ai sopravvissuti. Gli efficacissimi monologhi di Eugenio Vattaneo danno forza a un catalogo indimenticabile di personaggi, da Tobia Rabino (un Dino Nicola quanto mai intenso, l'incarnazione perfetta, con la sua violenza e le sue ruvide aspirazioni, della durezza di quel mondo), a Fedè, che ribadisce l'assenza dell'amore da quell'orizzonte di pena e di fatica, con punte di triste dolcezza, come quando ricorda una «bottiglia di odore», regalata da Agostino, e confessa a Lorenzo: «*L'ai tenulu pr sempre / l'prim regal d'mia vita da pouira / e l'prfum, varda Renzo / l'è sparà arlung d'j agn / cuma fusa l'amur*». A corollario di uno stato di grazia ritrovato, le musiche di Riccardo Allione ed Eraldo Sommacal.

Il risultato complessivo è straordinario e irripetibile, come testimoniano queste parole di Gian Luca Favetto: «C'è qualcosa di nobile e

<sup>3</sup> Presentiamo l'elenco degli episodi: la partenza di Emilio per il seminario; l'assunzione di Agostino al Paviglione, da Tobia Rabino; la violenza del padrone sui famigliari, rei di avergli mangiato un coniglio; l'arrivo ad Alba e la visita in seminario; il bagno con Bernesca; la morte del padre e l'incontro con Fedè; l'arrivo di Fedè, nuova servente, al Paviglione.

struggente nel religioso modo di fare teatro della Cantoregi, c'è la capacità di stupirsi e la voglia di faticare, c'è l'ambizione di recuperare il dialetto come forte segno espressivo»<sup>4</sup>, che racchiudono interamente il senso di un progetto teatrale e il suo tentativo di riaffermarsi.

*LE SIGNORINE SETTEMBRE PROVANO IL GELINDO* (1991)

L'iperattivismo del 1991 culmina, durante la celebrazione del Natale, con la rappresentazione di *Le signorine Settembre provano il Gelindo*. Diversamente da *La Malora*, questa rielaborazione della favola tradizionale di *Gelindo*<sup>5</sup>, il pastore piemontese che, viaggiando fino alla capanna di Betlemme, assiste alla nascita di Gesù in Palestina, si può veramente definire un autodramma<sup>6</sup>. Difatti, pur mancando la dimensione collettiva, temi e personaggi appartengono di diritto alla cerchia delle grandi figure della Carignano *d'antan*, di quel paese vivace e teatrale nel quale si era formata la vocazione artistica di Vincenzo Gamna.

Il copione integra gli episodi del *Gelindo* con il ricordo romanzato dei presepi allestiti dalle *tòte* Valente, attraverso il ricorso a una situazione già sperimentata precedentemente con successo: la prova di uno spettacolo. Il contenitore metateatrale diventa occasione per l'intrecciarsi di personaggi e psicologie differenti e per la creazione di sottotesti paralleli (come ad esempio il furto del Bambino del presepe), tutti convergenti nell'*happy end* finale.

<sup>4</sup> GIAN LUCA FAVETTO, *Così per Fenoglio si ripete il miracolo del teatro in piazza*, "La Repubblica", 15 settembre 1991.

<sup>5</sup> Per un approfondimento della figura di Gelindo suggeriamo due articoli di UMBERTO ECO: *Oltre Tanaro, a due passi da Betlemme. Come salvare la lingua di Gelindo*, La bustina di Minerva, "L'Espresso", 20 gennaio 2000; *Eco: ho fatto la Madonna*, "La Stampa", 31 dicembre 2001. Il secondo scritto, assieme all'articolo di MARCO NEIROTTI, *L'imbranato Gelindo nel Paese dell'Avvento*, funge da presentazione al libro di ROBERTO LEYDI: *Gelindo Ritorna. Il Natale in Piemonte. (Con una nota di Umberto Eco)*, Omega Edizioni, Trino 2001. Anche da questa nota è possibile desumere come l'interesse di Cantoregi per il pastore sia stato tempestivo e non indotto da mode estemporanee.

<sup>6</sup> Gli autori pensavano inizialmente di rappresentare il copione originale, ma l'ingente la mole del testo, la lingua disusata e una certa vetustà della trama suggerirono il ricorso a un adattamento.

Protagoniste dello spettacolo sono le *tòte* Settembre, *alter ego* delle sorelle Valente, proprietarie della drogheria "La carignanese", animatrici negli anni Trenta della *Processione della Santa Infanzia* e dell'allestimento annuale del presepe. Gamna e Longo le ripropongono connotando due figure caratterialmente diverse e complementari, quella della giovane, testarda e rigida Bertilla e quella della più anziana e placida Pasquina, rispettivamente le ottime Carla Ostino ed Elsa Abrate.

Nell'alternarsi di realtà e finzione, di personaggi che recitano in piemontese e parlano in italiano, sui quali spicca Orazio Ostino, capace di tratteggiare, grazie alla sua voce profonda e all'espressività mimica, un Gelindo ieraticamente popolare, non mancano le scene memorabili, a partire dalla prova dell'annuncio della nascita di Gesù da parte del sacrestano (Dino Nicola) nel ruolo dell'angelo, degna di essere collocata in una qualsiasi antologia ideale del teatro in piemontese<sup>7</sup>.

*IL FREDDO SILENZIO* (1992)

Lo sperimentalismo dei primi anni Novanta tocca il vertice ne *Il freddo silenzio*, presentato nel periodo natalizio del 1992. L'opera è definita dal programma di sala «uno strappo espressivo forse, che ha il sapore insieme acre ed irresistibile della scommessa, ma scientemente perseguito nella volontà di dilatare i confini della propria esperienza. Rischiando». Il rischio è evidente: *in primis* per il tentativo di portare in teatro le tematiche intimiste e l'etica personale di un maestro del cinema come Kieslowski<sup>8</sup>; in seconda istanza per l'ambientazione tecnologica, ricavata separando lo spazio in due *stages* dietro cui campeggia un enorme telone, il megaschermo di un computer, che crolla al cadere delle certezze scientifiche del padre. Un'uscita dalla corallità solita, per tentare quasi la via del "teatro da camera"<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Le due scene iniziali e quella finale sono presentate nel capitolo *Le parole della Cantoregi*.

<sup>8</sup> Lo spettacolo si ispira al primo episodio del famoso *Decalogo*.

<sup>9</sup> Per una riflessione sulla trasformazione della corallità nel nuovo corso della Cantoregi, si veda l'articolo di GIAN LUCA FAVETTO, *Il Cristo dietro il computer*, "La Repubblica", 30 dicembre 1992.

La vicenda non manca di spunti interessanti: il conflitto tra fede e ragione è un tema la cui portata è paragonabile a quella delle grandi riflessioni degli esordi; tuttavia il computer, elevato a feticcio di una modernità impersonale e intenta a dominare razionalmente la realtà, non è così facilmente sostituibile dal crocefisso che campeggia a fine spettacolo sulle rovine dello schermo devastato. Piuttosto il calcolatore testimonia l'ansia di certezza che pervade il presente come il passato. In più la tecnologia – e qui siamo nel più classico dei temi culturali della Cantoregi – si oppone alla memoria. Il piccolo protagonista vive all'incrocio di due venti contrapposti: quello che spira dal padre, attraverso la scienza, verso il futuro e il controllo asettico ma programmato della vita, e quello che giunge dal passato, dalle parole della nonna, la cui memoria vuole insegnare la vita attraverso se stessa e le sue alternanti, spesso dolorose, vicissitudini. D'altronde, la morte del fanciullo, i cui calcoli sulla tenuta del ghiaccio del lago invernale vengono tragicamente smentiti dalla morte per annegamento mentre sta pattinando, esprime il medesimo sgomento della perdita di civiltà prefigurato in *'Na scudela 'd fioca* o ne *Le man veuide*.

Il finale del testo, l'uso avveniristico del computer, la trasformazione della corallità sono i temi su cui maggiormente insiste la critica, che formula giudizi altalenanti tra il plauso e la nostalgia<sup>10</sup>. Di là dai giudizi, bisogna però riconoscere a Gamna, Pautasso e Vattaneo, il merito di essersi messi in discussione fuori degli schemi consolidati, per dimostrare che il loro teatro, anche solo per la capacità inalterata di sollevare un dibattito culturale, è e vuole essere ancora vivo e guizzante.

<sup>10</sup> Oltre all'articolo già citato di Favetto, si ricordano gli interventi di FIORELLA VITALE, in "La Gazzetta del Piemonte", 7 gennaio 1993; e di OSVALDO GUERRIERI, in "La Stampa", 8 gennaio 1993.

## L'ULTIMA CANTOREGI (1994-2006)

### QUARTA FONDAZIONE

Nel 1994 la Cooperativa assume lo status di associazione. L'esordio della neonata compagine è segnato da *Vivere. Una famiglia nel '43*, spettacolo ispirato alla Resistenza e dedicato ai martiri del Pilone Virle, nel cinquantenario dell'eccidio già celebrato in *Carignan d'antan* e ne *La bella primavera*.

Nel testo del 1994 si cerca di tracciare il percorso esemplare di una famiglia disgregata dall'incalzare degli eventi della guerra, nei giorni convulsi che vanno dal 25 luglio all'8 settembre, fino all'avvio della lotta partigiana. Emerge drammaticamente, nello sviluppo di vicende e psicologie differenti, la dicotomia di due scelte opposte, legittime e dolorose: quella del padre, figlio di una maestra fascista dal fervido credo mussoliniano e repubblicano, che torna lacerato e confuso dalla guerra e sceglie di rifugiarsi in Svizzera; e quella della madre, che si ritira sui monti e aderisce alla lotta partigiana. Sospeso tra queste opposizioni inconciliabili, tra la viltà e la virtù, i sogni infranti e la speranza di un nuovo mondo, è il figlio, che registra e accumula memorie, dal cui scaturire traggono vita i quindici quadri della trama.

Molti sono i riferimenti culturali di questa epopea familiare della Resistenza: il Fenoglio di *Primavera di bellezza* e il Pavese de *La casa in collina*; addirittura *Radio Days*, di alleniana memoria, indotto dalle canzoni dell'E.I.A.R., quelle del regime e non, diffuse da una radio gigantesca che campeggia sul fondo della Chiesa della Misericordia.

E sarà il *lapsus* volontario, la paronomasia che trasforma «Vincere», imperativo categorico del fascismo, in «Vivere» (con la mediazione di una straordinaria canzone d'epoca), a segnare il senso più profondo dei ricordi del fanciullo ormai uomo, a sintetizzare la volontà di rinascita di un popolo intero, emblematicizzata nel finale dal sorgere, colmo di speranza, di un tricolore composto di stracci.

*Vivere* è uno spettacolo non valorizzato dalla critica come avrebbe meritato, malgrado i quadri recitati con particolare intensità, il lavoro disciplinato delle ventisei comparse in scena, la vena degli attori, la vibrante voce fuori campo di Giovanni Moretti, la cura meticolosa della regia, della psicologia dei personaggi e dei particolari storici. Forse si avverte talora la mancanza della piazza, poiché è evidente che la tecnica, la fantasia e la passione della Cantoregi, esiliate dal loro contesto naturale, non esplodono in tutta la loro pienezza.

Ben diverso, in termini di potenza espressiva e di concorso di pubblico, è *Il giorno di San Giacomo*, in scena a Borgo Salsasio di Carmagnola solo un mese dopo *Vivere*. Nato al termine di un laboratorio tenuto presso il Liceo Classico “Baldessano”<sup>1</sup>, corroborato dal fondersi di due comunità «intere e vive», quella scolastica e quella dei borghigiani di Salsasio capitanati dal parroco-reduce don Bella, *Il giorno di San Giacomo*, ispirato al rogo del borgo perpetrato da fascisti e repubblicani il 25 luglio 1944<sup>2</sup>, può infatti definirsi un vero e proprio autodramma, sia per il richiamo alla storia locale, sia per il numero di partecipanti, oltre trecento, tra gli allievi del Liceo, i testimoni di quell'esperienza dolorosa, i nuovi residenti e finanche i bambini dell'asilo.

Nel progredire dei nove quadri, c'è posto anche per alcuni ammiccamenti al precedente *Vivere* (dalla canzone eponima al bandierone

di stracci issato nel finale) e a *Il Carmagnola* (la battaglia di Maclodio simbolo dell'inutilità della guerra), mentre la figura storica di don Bella prosegue e completa la già ricca galleria di sacerdoti illuminati, ispirati da fede ed eroismo.

Ma soprattutto si irraggia una nuova vitalità, stimolata dalla speranza di aver trovato finalmente un luogo, una piazza e un popolo, e di aver impresso, trasferendosi “culturalmente” a Carmagnola (anche attraverso la prosecuzione del laboratorio teatrale con il Liceo “Baldessano”), una svolta decisiva nella propria storia<sup>3</sup>.

#### SOLE E NEBBIA

Mentre il nucleo storico degli attori si cimenta nella riproposizione di *Le signorine Settembre provano il Gelindo*, probabilmente lo spettacolo più replicato della Cantoregi, prende forma il progetto di un nuovo autodramma, *Nebbia*, pensato e realizzato nuovamente con il concorso degli abitanti di Salsasio, costituitisi nel “Comitato il giorno di San Giacomo”.

*Nebbia* è, almeno per ora, forse l'ultimo grande autodramma *strictu sensu* della Cantoregi. Vi sono tutti gli ingredienti della tradizione più classica: oltre centotrenta attori, uno spazio cittadino (il campo di calcio dell'oratorio della chiesa di San Francesco), una vicenda che, pur non riferendosi a fonti storico-documentarie, appartiene al vissuto quotidiano di molte persone e allo specifico del nucleo di abitanti addensato attorno alla chiesa del patrono d'Italia.

Ripercorrendo le tappe dell'emigrazione dal sud al nord, fenomeno che si estende nel presente a un'accezione mondiale, gli autori Gamna, Vattaneo e Pautasso possono recuperare anche ispirazioni precedenti, come ad esempio l'emigrazione dei piemontesi a inizio secolo verso le lande

<sup>3</sup> Che il 1994 sia un anno cruciale lo testimonia altresì *Le nostre mani – un passo verso l'integrazione raccontando la storia di Nichelino*, spettacolo realizzato al termine di un laboratorio con i ragazzi portatori di *handicap* dell'Usl 33, andato in scena il 15 luglio 1994 nel castello Occelli della cittadina alle porte di Torino. È, questo, un esperimento che anticipa i progetti realizzati qualche anno dopo con gli ex degenti della casa manicomiale di Racconigi.

d'Argentina, o un brano dalla lettera *Camminare insieme* del Cardinale Michele Pellegrino, manifesto etico anche per l'attività di Cantoreggi.

Ad accompagnare arrivi e partenze, al porto di Genova o alla stazione di Torino, la nebbia, segno climatico locale che assurge contemporaneamente a simbolo dell'ignoto nel quale si inoltrano gli emigranti e dell'indifferenza che spesso accoglie i nuovi arrivati, coltre fisica e psicologica difficile da fendere, barriera spesso troppo densa da attraversare, cortina di pregiudizi solidi e impalpabili a impedire l'integrazione fra persone.

È il *feeling* tra attori, però, ad accendere emozioni; l'eccezionale profusione di energie e invenzioni a trasmettere un senso elettrizzante di rito e festa popolare: una condizione ispirata, un'esplosione di gioia collettiva, che si attendeva da anni. La messinscena, incentrata su una struttura mobile di latta ondulata, brillante creazione del sempre più prezioso scenografo-regista Koji Miyazaki, scorre come un fiume in piena; in un solo respiro si sciolgono le vicissitudini di una famiglia emigrata dal sud, dal distacco doloroso all'arrivo pieno di incertezze, dalla ricerca della casa e del lavoro alla morte del figlio più giovane in cantiere, fino al matrimonio della figlia con un ragazzo piemontese, a sfidare la ritrosia della società e delle rispettive famiglie. E a completare l'affresco popolare, che affonda le sue radici nella trasformazione industriale dell'Italia del *boom economico*, una galleria di personaggi indimenticabili, tra cui spicca la figura di don Andrea, prete operaio del quartiere degli immigrati meridionali, con il sogno, quasi manzoniano, di creare integrazione attraverso l'edificazione di una chiesa, per celebrare la nuova comunità attraverso il rito religioso. Non mancano le scene da ascrivere al catalogo dei *memorabilia*; almeno quattro di queste meritano una menzione: l'arrivo nebbioso nella città; il «compianto per la morte di Astianatte» di un'Ecuba magistralmente resa da Elsa Abrate; la confessione della nonna in lingua originale, con don Andrea che ne coglie il senso senza gli strumenti del lessico ma solo con l'istinto della fede; la presentazione dei consuoceri prima del matrimonio tra i giovani, giocato sulle reciproche diffidenze e i reciproci sospetti, recitato in un clima di tensione scenica, e risolto in comicità sublime, anche grazie alla sapienza attoriale di Orazio Ostino. E, infine, il *refrain*-tormentone di Mina, quel «nessuno, ti giuro nessuno» cantato in un crescendo che

accompagna il primo graffito amoroso di Lorenzo, apparso in bicicletta; e, ancora, la prima fuga dei fidanzati, su una Vespa, e la partenza per il viaggio di nozze in Cinquecento.

Fino a quando, da una nuova coltre di nebbia, appaiono nuove figure di emigranti in cerca di uno spiraglio di sole, non si sa bene quanto lontano o quando visibile.

#### FINESTRE E CORTILI

Sono più di duemila gli spettatori che assistono alla prima edizione di *Nebbia*, e Carmagnola è ormai la nuova patria di elezione della Cantoreggi. La stessa Amministrazione Comunale è colpita dal concorso di pubblico delle repliche, al punto da commissionare al gruppo un progetto per l'anno successivo. Obiettivo della collaborazione è animare cinque luoghi storici della città, recuperati funzionalmente da una ristrutturazione recente, attraverso specifiche messe in scena teatrali<sup>4</sup>.

L'esito del lungo lavoro s'intitolerà *Una finestra sui cortili*. Sarà non solo l'occasione per riportare l'attenzione su alcuni degli scorci più intimi della città, ma strumento per rievocare il potere immaginifico e ridare vita e voce a ombre e parole incrostate nei muri. Una finestra che si apre a sguardi e memorie, attraverso la suggestione del teatro.

Gamna e Miyazaki, rispettivamente regista e scenografo, si approfondono, assieme a Marco Pautasso ed Eugenio Vattaneo, gli altri curatori del progetto, nella sfida singolare di associare ai cinque luoghi altrettanti spettacoli, brevi e nello stesso tempo incisivi: ne nasce una forma particolare di drammaturgia, modellata non più sulla misura espansa della coralità ma sull'intimità raccolta, anche in senso temporale, del radiodramma<sup>5</sup>. La composizione finale non disdegna un senso complessivo di serialità degli episodi, diversi come ambientazione storica, ma tenuti assieme dal filo ideale costituito dalla storia cittadina e incarnato da una coppia di materassai (*Ij materassè*) che, usi a frequentare le case della città, veri e

<sup>4</sup> Nell'ordine i cinque spazi sono: l'ex-monastero di Sant'Agostino; Casa Cavassa; l'ex-ospizio Cavalli; il mulino Moneta (Collo); l'ex-casa Carità, casa Lionne.

<sup>5</sup> A suggerire questa interpretazione è un passaggio del programma di sala di *Nidificate apes*.

propri custodi della memoria, introducono ciascuna *pièce* ripercorrendo le vicende di quei cortili. Tuttavia, questa formula esalta la fruizione singola di ogni “capitolo”, il senso del “ricominciare” ogni volta, il porsi in attesa dell’agguato delle mirabolanti macchine sceniche, delle ambientazioni suggestive o dell’incanto poetico dei dialoghi. Anche la scelta di “genere” è varia. *Nidificate apes* di Igor Longo è un giallo, pensato in un tardo Medioevo percorso da fremiti di inquietante rinnovamento – occultismo alchemico, panteismo, razionalismo –, e scritto strizzando un occhio a Umberto Eco e l’altro ad Agatha Christie. *Il cielo parato a lutto*, di Mario Monge è un dramma storico, ispirato alla peste di Carmagnola del 1522, che narra le vicende di Bianca, una giovane abbandonata dalla famiglia che ne teme il contagio, accudita dalla serva, dal garzone e dalla sorella, la quale è tornata inaspettatamente, dopo un triste esilio seguito all’amore “blasfemo” con un ugonotto. Un memoriale è invece *Angelo bell’angelo* di Eugenio Vattaneo, in cui un assistente sociale cerca di ricomporre le tessere della biografia di una sua paziente muta da anni, dopo averne ritrovato il diario risalente ai tempi del noviziato in orfanotrofio. Con *Le due madri* di Gamna, Aldo Longo, Marco Pautasso ed Eugenio Vattaneo (forse il più intenso tra i cinque appuntamenti) si passa al dramma intimista, dedicato al tema delle vite parallele vissute su fronti opposti da molti protagonisti del periodo della Resistenza – già evocato in *Vivere* –, trattato con una sensibilità che anticipa il dibattito storico inaugurato proprio in quegli anni, senza scadere nella retorica o nella superficialità di molte interpretazioni recenti. Chiude, infine, *Arpa d’amore*, un dramma sentimentale, giocato sul ricordo di un amore con una giovane arpista, vissuto in tempo di guerra da un distinto signore, tornato durante gli “anni di piombo” a visitare la casa della propria gioventù.

#### LE SCUOLE DEL TEATRO

L’anno scolastico 1996-97 è dedicato in larga parte a laboratori didattici. L’attività scolastica si può definire una diretta emanazione del “metodo” con cui Cantoregi ha prodotto i primi autodrammi. Infatti, esaurito l’afflato popolare del “teatro in piazza”, la scuola rappresenta un approdo

inevitabile per la continuità del progetto, poiché lo rende indipendente dalla disponibilità di un grande numero di attori, assicurando comunque un concorso altissimo e sicuro di giovani allievi interessati al teatro. Cantoregi ritrova tra gli studenti il senso della comunità, l’idea di un linguaggio che unisce i singoli membri in un’idea universale; semplicemente, qui, il collante non è più rappresentato dalla storia – ufficiale o popolare, orale o documentaria –, quanto piuttosto dalla letteratura. Ed è infatti un classico, l’amato Manzoni de *I promessi sposi*, a fornire lo spunto per il primo dei due grandi spettacoli “scolastici”, il *De peste, quae fuit 1630*.

Nato a coronamento di un laboratorio tenuto presso il Liceo Scientifico di Carignano nell’anno 1995-96<sup>6</sup>, il *De peste*, in scena nel settembre 1996, rappresenta il passo preliminare allo straordinario *IT174517*, che costituirà il culmine di questa esperienza.

Nel saggio carignanese curato da Gamna e Pautasso gli otto quadri del testo prevedono l’intrecciarsi di alcune scene cardine del romanzo – la deposizione di Cecilia, la carestia, la processione per scongiurare il contagio e la ricerca nel Lazzaretto di Lucia a opera di Renzo, la pioggia liberatrice – con il mito di Orfeo, presentato anche nella partitura di Gluck, e con scene di ambientazione moderna, a definire una parabola finale che associa la peste al flagello dell’AIDS. Non manca nemmeno una eco da Camus, se si pensa che la pestilenza appare, oltre che come un contagio fisico, come una malattia dell’anima, il pretesto per isolare l’uomo in una solitudine carica di pregiudizi, almeno finché la consapevolezza della propria condizione di comune sofferenza – l’esperienza estrema del Lazzaretto – non provoca un riscatto delle coscienze, una riaffermazione di dignità e di umanità.

Simile per tematiche e per metodo operativo, ma più intenso e completo, soprattutto a livello scenico-spettacolare, è *IT174517*, andato in scena a Carmagnola (area Vergnano, ex area Silver) il 14 e 16 giugno 1997<sup>7</sup>. Il numero di matricola del titolo, quello che fu assegnato ad

<sup>6</sup> I coordinatori del laboratorio erano i proff. Novajra, Olivero e Sola.

<sup>7</sup> La scelta dell’area non è casuale. A rievocare i dolori della storia, infatti, viene delegato uno spazio denso di vicende, non tutte estranee, si potrebbe dire con una punta di *humour*, a quella del *lager*. Nel 1686 Mathis Tomaso vi fondò l’Opera degli esercizi spirituali; nel 1753 don Giovanni Barberis fece erigere una Casa per gli Esercizi Spirituali; nel 1777 iniziarono

Auschwitz a Primo Levi – cui è dedicato lo spettacolo nel decennale della morte – evoca la tragedia dei Lager come descritta durante il processo di Francoforte del 1963-1964 e riportata ne *L'Istruttoria* di Peter Weiss, testo di riferimento adattato per questo saggio del Liceo Baldessano di Carmagnola<sup>8</sup>.

Un vagone ferroviario da cui vengono scaraventati all'inferno i deportati e una pedana segnata al centro da una stella di David gialla fungono da scenario per i dieci quadri del copione (nove canti più l'introduzione), strutturati come un lungo percorso a ostacoli, nel quale il superamento di una prova concede, prima che la speranza di salvezza, la certezza di una fine ancora più obbrobriosa. Nel finale, mentre Ferruccio Maruffi, sopravvissuto al campo di Mathausen, legge il *Canto dei morti invano* di Primo Levi, i quarantadue protagonisti rientrano nudi nel vagone, come se fosse una camera a gas, per riuscirne con l'apparenza di ombre inquietanti con in mano un lumino votivo<sup>9</sup>.

L'enorme pregio dei nove canti (*della banchina, del lager, dell'altalena, della possibilità di sopravvivere, della fine di Lilli Tofter, dell'Unterscharführer stark, della parete nera, del fenolo, del gas e dei forni*) è la presentazione della realtà del campo di sterminio attraverso una speciale attenzione ai particolari: è dalla sommatoria dei dettagli del dolore e delle torture (fin dalle prime umiliazioni sulla banchina della stazione) che emerge l'insensatezza e la vergogna del lager; non è solo la scientifica persecuzione, ma la dedizione quotidiana al delirio e all'orrore a sgomentare gli spettatori nell'itinerario dantesco – anche questo modello richiama la

i lavori per la fondazione di una «Fabbrica degli Esercizi Spirituali». L'opera, completata nel 1827, fu poi adattata a Lazzaretto durante la peste di Carmagnola – vedi *Il conte di Carmagnola* della Cantoreggi – e poi passò al demanio pubblico. Infine, fu adibita a caserma militare e poi a campo di concentramento dei prigionieri austriaci durante la Prima guerra mondiale, per concludere la sua gloriosa carriera, prima del disuso attuale, – *dulcis in fundo* – come Casa Popolare e capannone per la lavorazione di legni compensati. Le notizie relative all'area derivano da *Per scenario un vero e proprio campo di concentramento*, apparso senza firma sul settimanale carmagnolese "Arcobaleno" del 20 giugno 1997. Nell'articolo si afferma che le notizie storiche derivano dagli studi minuziosi di Francesco Carena.

<sup>8</sup> I curatori del laboratorio sono stati i proff. Gargano, Gavinelli, Occhino e Vattaneo.

<sup>9</sup> A memoria dei tanti che non sono più tornati, «affinché non siano morti invano», come recita il programma di sala.

scelta del canto – che culmina nella disintegrazione definitiva dei forni crematori; è, infine, proprio attraverso il particolare, che Cantoreggi riesce a rendere onore a tutti gli umiliati e offesi a morte dal nazismo: ebrei, zingari, bambini, perseguitati politici, omosessuali e donne, cui viene dedicato il dolente e delicato *canto della fine di Lilli Tofter*.

L'esito va oltre quello previsto del saggio; lo spettacolo s'impone per rigore scenico e profondità tematica, grazie all'atteggiamento privo di retorica – anche scolastica – e per la lucida e tenace volontà di «parlare di ieri per comprendere l'oggi» e di avere voluto questo allestimento «perché la memoria non sia una condanna, ma una speranza», fino a proporsi come un «teatro intimamente necessario»<sup>10</sup>.

#### FRENESIE DI FINE SECOLO

Il periodo compreso tra il 1997 e il 1999 vede un susseguirsi intenso di laboratori produzioni, allestimenti, animazioni, proposti misurandosi spesso con condizioni differenti, esigenze dissimili e *budget* spesso limitati, con un obiettivo generale che sembra privilegiare l'esplorazione di "sentieri marginali" e il ritorno alla sperimentazione drammaturgica.

Seguendo una scansione cronologica, si passa dall'allestimento occasionale di *Fecondazione dell'acqua*, percorso a ritroso nella memoria e nella liturgia del Sabato Santo<sup>11</sup>, a *Storie di mezzanotte*, un breve *recital* che, ispirandosi alla tradizione cara della *vijà*, ripercorre la storia ventennale del gruppo, grazie a un *collage* di brani dagli spettacoli storici<sup>12</sup>, per giungere a *Gocce d'acqua*<sup>13</sup>, un testo di Pier Francesco Poggi con due soli attori protagonisti<sup>14</sup> che, nella segregazione di una cella, inscenano

<sup>10</sup> Le prime due citazioni sono tratte dal programma di sala, la terza da: OSVALDO GUERRIERI, *Un'Istruttoria in cortile*, "La stampa", 17 giugno 1997. Crediamo che alle medesime conclusioni, e ben prima della messinscena, fossero giunti la Comunità Ebraica di Torino e l'A.N.E.D., nonché Provincia di Torino e Regione Piemonte, insieme patrocinatori di questo vero e proprio capolavoro.

<sup>11</sup> In scena a Carmagnola, chiesa di San Rocco, il 20 e 27 aprile 1997.

<sup>12</sup> Il 20 settembre 1997, presso gli spazi del Circolo Borgovecchio.

<sup>13</sup> In prima nazionale a Torino, il 15 gennaio 1998.

<sup>14</sup> Dario Geroldi e Antonello Ligia.

una “singolar tenzone” dialogica, nella speranza di poter scacciare i fantasmi della reclusione e «innescare nuove speranze»<sup>15</sup>.

Un discorso a parte merita *Il segno*, in scena presso il Cortile del Seminario Metropolitano a Torino, durante le manifestazioni per l'ostensione della Sindone<sup>16</sup>. I presupposti dei quattordici quadri di Giacomo Bottino ripercorrono le strade dell'autodramma più classico: un'ispirazione storica – i dialoghi delle clarisse di Chambery impegnate nel rammendo della Sindone danneggiata dal fuoco due anni prima – filtrata dalla passione popolare. Il lavoro, che evoca il romanzo storico, amalgama realtà sceniche differenti, dalla recitazione alla danza, fino all'esibizione del corpo dei Pompieri che simulano il salvataggio del sacro lino dal fuoco – come era avvenuto nel tragico rogo della Cappella guariniana l'anno precedente.

Una bella occasione, gestita con sapienza registica e organizzativa, resa ancora più intensa dalla magnificenza delle luci e delle musiche, dalla voce suadente di emozioni di Daniela Calò e dall'ottima recitazione di Elsa Abrate, Alessandra Lappano, Susanna Paisio, Riccardo Lombardo, Chiara Rosenthal<sup>17</sup>.

#### L'ALBA RADIOSA DEL NUOVO MILLENNIO

Il rilancio definitivo della Cantoregi avviene con *Voci Erranti*, nel giugno del 2000<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Citazione dal programma di sala.

<sup>16</sup> Il progetto è stato selezionato e approvato a fronte di centinaia di proposte giunte a una commissione giudicatrice, alla ricerca di uno spettacolo teatrale da inserire nel calendario complessivo delle manifestazioni.

<sup>17</sup> Un ruolo importante, in questo *bailamme* di appuntamenti nuovi e repliche, continuano ad averlo i saggi teatrali: il 6, 7 e 8 novembre 1998, con i ragazzi dell'Istituto Tecnico Commerciale “Denina” di Saluzzo torna in scena il *De peste*, mentre, presso l'inquietante e suggestiva area delle Officine Grandi Riparazioni Ferrovie dello Stato di Torino, viene riproposto *Quel viaggio*, versione ampliata e arricchita di *IT451745*, al termine di un secondo laboratorio presso il “Baldessano” di Carmagnola, incentrato sull'approfondimento delle tematiche emergenti dall'originale di Weiss e dal dibattito culturale internazionale.

<sup>18</sup> *Voci Erranti* è una proposta teatrale di Grazia Isoardi, Gamna, Miyazaki e Pautasso, che rielaborano l'esperienza di animazione teatrale tenuta con gli ex degenti della struttura.

Abituata a percorrere strade difficili, erte di pericoli teatrali, a sfidare l'incomprensione con l'anticonformismo, la compagine sceglie di misurarsi con la realtà degli ex degenti di un Ospedale Psichiatrico.

Oramai sappiamo che i saggi finali stanno a un laboratorio specifico (sia esso con handicappati, allievi delle scuole, malati mentali) come gli autodrammi stavano a una comunità intera; e pertanto costituiscono un tassello ulteriore, se non definitivo, del percorso intrapreso negli anni Settanta, ancora oggi capace di dare parole al silenzio della Storia e, laddove quest'ultima tace, rovesciandone la prospettiva, alle tante storie dei singoli che cercano una voce.

Il merito di Cantoregi, ancora una volta, risiede nel non gerarchizzare le forme espressive, nel sapersi e volersi confrontare con tutti i generi teatrali possibili, imprimendo ai testi e alla cura scenica un marchio inconfondibile.

*Voci Erranti*, che deve il titolo a un verso di Ivano Fossati e che si ispira a *I graffiti della follia* di Ennio de Concini<sup>19</sup>, si potrebbe definire un autodramma soggettivo, giocato tra memoria e invenzione, illuminato da un'ispirazione possente, catalizzato dalla miscela sublime di testi e contesti, talvolta difficilmente proponibili fuori da quell'istante, da quei luoghi resi magici dal teatro<sup>20</sup>.

In un'arena senza tempo, delimitata da panchine bianche e progressivamente allagata di acqua, alla quale nel finale gli attori affideranno delle barchette di carta, ultimo messaggio di disperazione o di speranza,

La prima è avvenuta nell'ambito delle iniziative di rilancio dell'ex O. P. di Racconigi, tra le quali anche il seminario di discussione intitolato *Le rose sotto il pesco*, dedicato agli interventi di tipo espressivo in riabilitazione psichiatrica, tenutosi a Racconigi il 17 giugno 2000 a cura del Comune e del Dipartimento di Salute Mentale dell'Asl 17 di Fossano, Saluzzo e Savigliano.

<sup>19</sup> Queste le parole della canzone *Dancing* di Fossati che hanno ispirato il titolo: «Siamo voci erranti / cui oggi e soltanto oggi / la terra all'orizzonte tenue / di nuovo appare...». ENNIO DE CONCINI, *Graffiti della follia* (con il testo teatrale *Voci Erranti*), a cura di M. Pautasso e A. Vallarino, Aragno, Racconigi 2003.

<sup>20</sup> Vorremmo ricordare il senso di straniamento, quasi di freddezza, provato da molti degli spettatori della replica dell'autunno 2003 presso il teatro Carignano di Torino. La versione era leggermente ridotta a causa dello spazio scenico, ma ciò che era venuto a mancare era quel senso di *hic et nunc*, che pochi luoghi come la piazza del Duomo a Carignano o il parco dell'ex O. P. di Racconigi sanno trasmettere.

si muovono i dottori e gli infermieri a scandire i ritmi ossessivi della terapia, e i pazienti, che recano segni bianchi e rossi sul viso, a suggerire la similitudine con una riserva indiana. Tra le figure che emergono dalla *routine* alienante della cura, una ragazza che sente le voci, subito identificata con Giovanna d'Arco; un ragazzo che tenta periodicamente il suicidio; un malato bambino che lancia ripetuti e inascoltati appelli alla madre, e la poeticissima figura di Berretta che, traumatizzato dalla guerra, non si toglie il cappello per il timore che la morte possa entrarli dalle orecchie, nonché altre creature del dolore e dell'isolamento, tutte riassumibili nella battuta di una di loro, secondo cui «La mia malattia è un mistero. Un mistero conosciuto solo da Dio». Eppure queste voci erranti cercano di testimoniare la propria esistenza, cercano una dignità, una vita, un mondo da cui l'Ospedale li ha esiliati e la disciplina del silenzio allontanati; e la cercano senza nascondere la verità, così intensamente che: «si sente il dolore e l'umiliazione della lingua negata, qual pozzo assoluto di solitudine che è la malattia mentale, troppo grande o troppo profonda o troppo diversa per essere raggiunta da mani umane»<sup>21</sup>.

Non solo la denuncia, che rinverdisce idee e fervori della Cantoregi *d'antan*, ma anche il tocco delicato del sentimento riemergono indelebili nella memoria degli spettatori, quando si ripensa alla scena *clou*, la danza dei malati, sulle note di *Dancing* di Fossati, e i fuochi d'artificio che scoppiano quando tutto sembrava ormai spento, alla deriva come le barchette depositate sul velo d'acqua del palco<sup>22</sup>.

Il successo e l'emozione di *Voci Erranti* fa passare in sordina *Storia di Papà*, di Pautasso e Gamna, tratto dal romanzo *Isansossì* di Augusto Monti, raffinato intellettuale torinese della prima metà del secolo scorso<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> FURIO COLOMBO, *Quelle voci dal teatro dei matti*, "La Repubblica", 1° luglio 2000.

<sup>22</sup> Alle prime messe in scena del giugno 2000 (dal 15 al 18) ne seguiranno altre a settembre e poi, ancora, tra fine giugno e inizio luglio 2001, quando il progetto teatrale si costituirà in associazione *Onlus*, sotto la cui egida verranno proposti gli spettacoli di Racconigi, raccolti nella rassegna annuale de "La fabbrica delle idee". Infine, spinto anche dalle parole entusiastiche della critica, *Voci erranti* parte per un lungo viaggio teatrale che toccherà il teatro Garybaldi di Settimo (febbraio 2001) per riapprodare a Racconigi l'anno successivo e ancora al Teatro Carignano di Torino nel 2003.

<sup>23</sup> In scena a partire dal 3 aprile 2001 (teatro Milanollo di Savigliano). Altre repliche: Ceva (13 aprile), Oleggio (17 aprile) e Alba (15 dicembre).

Frutto di un lungo lavoro di riduzione testuale, lo spettacolo ha tutte le caratteristiche per riportare Cantoregi ai temi del passato. *I sansossì*, infatti, è insieme un affresco popolare e una cronaca domestica, ambientata nel Piemonte dell'Ottocento, sullo sfondo di una storia che va da Napoleone alla Guerra d'Indipendenza; allo stesso tempo, la vicenda di Carlin, alle prese con il ricordo del padre Bortomelin – un orfano che va a vivere dallo zio Pedrin, arciprete prima di Ponti, poi di Monesiglio, e infine approda alla Torino di metà Ottocento – immette in un romanzo di formazione, che bene si presta a un classico confronto teatrale tra presente e passato<sup>24</sup>.

A Cantoregi non mancheranno, però, le occasioni per far sentire, anche attraverso questo testo particolare, la sua "voce errante" nei teatri piemontesi, primo fra tutti il Garybaldi di Settimo, che, per la sua storia e il suo significato, ne consacra la vocazione sperimentatrice e anticonformista.

#### LA FABBRICA DELLE IDEE

Con questo epiteto ironico gli abitanti di Racconigi chiamavano il Manicomio cittadino. La frase spregiativa, dal 2001, anno di nascita della *Onlus* "Voci Erranti", è il titolo di una rassegna ambientata nel suggestivo parco dell'ex ospedale psichiatrico.

Oramai la rassegna rappresenta uno dei punti di riferimento più interessanti all'interno del circuito dei *festival* estivi, sia per la scelta degli ospiti, sia per la possibilità di approfondire, attraverso l'arte, il rapporto con l'espressività di realtà spesso emarginate come quelle psichiatriche<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Viene in mente la riduzione de *La malora*, con cui il testo condivide l'esordio: il ricordo del funerale del padre.

<sup>25</sup> Rispettivamente gli ospiti sono stati: nel 2001: Cooperativa "La polena" di Savona, "Diverse abilità" di Roma, I "Myshkalè", Compagnia "Teatro aenigma" di Urbino; nel 2002: Noriyuki Sawa; Leonardo Capuano; Mila Moretti; nel 2003: Nanni Garella e la compagnia "Urziburzi", Giovanna Marini; Ascanio Celestini, Beppe Rosso, Remo Rostagno e Filippo Taricco; nel 2004: Cassiopea teatro, Sosta Palmizi, Teatro del Lemming, Banda Osiris; nel 2005 Virgilio Sieni, Remondi e Caporossi, Ascanio Celestini, Moni Ovadia, Emma Dante;

Il *feeling* con la città di Racconigi è ormai assoluto: le ripetute iniziative sul territorio saldano i legami con l'Amministrazione comunale e schiudono alla Cantoregi le porte della residenza reale. Il 30 aprile 2002, infatti, il gruppo è chiamato ad animare le celebrazioni per l'anniversario della Liberazione, attraverso una *Passio della Resistenza*, divisa in tre parti (*Praefatio, Officium tenebrarum, Officium lucis*) a ripercorrere la parabola del fascismo, dell'occupazione nazista e della guerra partigiana; il 17 maggio, invece, a Gamna e soci tocca l'onere delicatissimo di allestire, proprio nelle stanze ricche di storia della Reggia sabauda, la serata finale della due giorni di assemblea del "Club delle residenze reali in Europa", culminata in *Ballade des temps jadis*, cena musicale dal sapore antico e raffinato<sup>26</sup>.

Tuttavia, questo è l'anno in cui, esaurite le repliche di *Voci erranti* e in via di conclusione quelle di *Storia di papà*, Cantoregi sforna il secondo spettacolo nato dal laboratorio teatrale della comunità degli ex degenti dell'ospedale psichiatrico. È *Bariùm (stupefacente)*, messinscena ispirata al circo e alle sue suggestioni, come dimostra il titolo, crasi di Valium e Barnum, il circo per eccellenza.

La scelta della contestualizzazione circense manifesta l'intento di rendere al meglio il senso collettivo del lavoro della compagnia, armonizzando in un *continuum* omogeneo il rapporto tra monologhi e scene corali. La scelta portante è quella di "schiacciare" in una prospettiva frontale lo spazio scenico, abbandonando la classica dimensione circolare, da cui deriva proprio il nome della tipologia di spettacolo, e di far chiamare alla

nel 2006 Balletto Civile, Danzarte Circuito Danza Lombardia, Teatro de Los Andes, Scarlattine Teatro, Kinkaleri, Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, Teatro della Valdoca, M.a.S. Juarra, Crucifixus, Ascanio Celestini.

<sup>26</sup> L'attività degli allestimenti continua a tutt'oggi ininterrotta. Tra gli allestimenti più importanti ricordiamo: nel 2001: Colori di presepi napoletani in una casa di re, mostra di presepi nel Reale Castello di Racconigi; nel 2002 Voilà la France, a Caraglio (Cn) e, sempre a Racconigi: Altre voci, altre stanze, nella reggia reale, ispirato a Truman Capote; nel 2003: Le dimore interiori, allestimento scenico negli appartamenti di corte del Real Castello di Racconigi; nel 2004: I cappellani del re, allestimento scenico nel Real Castello di Racconigi; nel 2005 Saudade (canto delle lontananze), I fratelli Roda, compositori di giardini, presso i sotterranei delle Serre de le Margarie, il palazzo, il giardino d'inverno, del Castello Reale di Racconigi.

ribalta da un napoleonico direttore del circo (Orazio Ostino) e dal suo mini-aiutante (Manuela Zulian) i singoli protagonisti, tra cui l'illusionista (Alessandro Mantelli), il *clown* (Dino Nicola) e Cleopatra (una splendida Silvia Tomatis, dal sapore vagamente testoriano) e via via tutti gli altri.

La scelta del modello-circo, che strizza l'occhio ad alcune operazioni del "teatro maggiore", dal *Grand magic Circus* di Jerome Savary al *Cirque Plume*, nello stesso anno inserito nel cartellone dello Stabile di Torino, valorizza il lavoro e l'intensità degli attori, pronti a esaltare la loro naturale credibilità e a creare un *pathos* profondo con il pubblico, veicolato anche dalle parole di Giorgio Cattaneo.

Il valore dello spettacolo non sfugge agli organizzatori torinesi, che lo propongono il 23 luglio successivo nell'ambito del cartellone delle iniziative estive del Regio, con una messinscena nel cortile di Palazzo Reale.

#### FATICHE RECENTI

La proliferazione di impegni non ha risparmiato nemmeno gli anni dal 2002 a oggi.

Non sono mancate occasioni particolari di notevole importanza: nel 2003 la grandiosa messinscena nel parco del castello reale di Racconigi di *Le acque hanno volti*, dedicato a un bene ormai prezioso, nell'anno della sua celebrazione mondiale; nel 2004 *Contàcc! – Il novecento di un paese* (primo atto 1900-1920)<sup>27</sup>, *Il sole nascosto*, realizzato nell'ambito di "Carmagnola città d'arte a porte aperte" e, a Savigliano, la direzione artistica della manifestazione "Madama la piemontese", con realizzazione del breve evento *La transumanza*.

C'è stato modo anche di riproporsi a Carignano, dopo qualche anno di esilio, con due brevi proposte teatrali per l'inaugurazione del Carnevale, cioè nel 2003 *Da le alte torri* e nel 2004 *In fra le torri di Madama Bianca*.

Oltre all'organizzazione della rassegna estiva a Racconigi, sono però due i grandi campi d'azione del gruppo avviato verso il trentennale. Il

<sup>27</sup> In scena al Teatro Alfa di Torino, a Tortona, e infine a Ceva, Oleggio e Savigliano.

primo è quello legato al laboratorio teatrale tenuto da Grazia Isoardi presso la “Casa di reclusione la Felicina” di Saluzzo, altra proficua incursione nel campo della “marginalità” e dell’esclusione sociale. Gli spettacoli prodotti dal 2003 a oggi sono: *La soglia*, *Il luogo dei cigni* (2004), *Amen* (2005) e il recentissimo *Lividi*, i primi due dedicati alle vicende dei partecipanti al laboratorio, il terzo, un *excursus* artistico sulle religioni rappresentative dei protagonisti, ambientato in uno spazio scenico incoronato da dune sabbiose irte di canne verdi – davanti all’inquietante mole delle sezioni carcerarie e delle grate alle finestre – ben visibili per scelta registica<sup>28</sup>.

Il secondo ambito d’azione, *ça va sans dire*, è la prosecuzione del laboratorio con gli attori del Dipartimento di salute mentale dell’Asl 17<sup>29</sup>, che ha portato alla produzione di *Bella gente* (2003); *Uccidere non uccidere* (2004) e del recentissimo *De senectute*, tratto da uno scritto sulla vecchiaia di Norberto Bobbio<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> All’esperienza del carcere è dedicato il volume fotografico di PAOLO RANZANI, *La Soglia (vita, carcere, teatro)*, Gribaudo, Savigliano 2004.

<sup>29</sup> Si veda LIDIA GEDDA, ALESSANDRO VALLARINO: *Follia a teatro o teatri della salute?* (Dispense per il corso di *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*). Università degli studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, a.a. 2004-05, ed. Boston, Torino 2004.

<sup>30</sup> NORBERTO BOBBIO, *De senectute e altri scritti autobiografici*, Einaudi, Torino 1996. Il 2005 ha visto altresì la produzione di *Fa’ che sia seta*, di Minetto-Poddi, intreccio in forma di racconto di storie dedicate, sullo scorcio della Racconigi di fine Settecento, alla seta e alla sua produzione, non trascurando vicende d’amore e di rivoluzione. Con *In-Vocazioni*, composizione scenica di invocazioni al divino desunte dalle sette religioni maggiormente professate nel mondo, associate ad un percorso di liriche ispirate alla religione (Luzi, Testori, ecc...), la Cantoregi ha inaugurato presso il Cortile del Maglio la rassegna Torino Spiritualità 2005. Del 2006 è *Omnes Colores*, ispirato all’esperienza del laboratorio artistico tenuto da Marina Pepino presso l’Ospedale Psichiatrico di Racconigi, prima della sua chiusura. Lo spettacolo si fonda sulla lettura dei racconti della Pepino, supportati dalla proiezione dei video di Fabio Ferrero, e legati tra loro da alcune efficaci coreografie. A ottobre, nell’ambito della rassegna *Torino Spiritualità*, vi sarà una replica del *De Senectute*, presentata a Torino, il 7 maggio 2006, durante la Fiera del Libro. Nel suo intervento, Vincenzo Gamna ha fornito una versione della storia della Cantoregi, che istituisce una significativa circolarità tra il presente e l’esordio. Eccone il testo: «La mia è una vecchiaia malinconica» aveva scritto Bobbio nel suo *De Senectute*. Ebbene, questa frase io la leggevo sul volto di mio padre, quasi novantenne, ogni volta che tornavo da Roma a Carignano, per venirlo ad incontrare. Negli anni Settanta lavoravo a Roma come regista alla Rai e, nelle rare conversazioni che facevo con lui, capivo che egli nutriva una piemontese sufficienza per il mio mestiere. Forse non gli piaceva il nome

Il *De senectute* merita una citazione particolare, per la profondità con cui Gamna e Pautasso e il regista Miyazaki hanno saputo rendere l’universo della senescenza, declinandolo in tutti i suoi aspetti: l’angoscia della solitudine, il deperimento fisico, l’indigenza e le reazioni

di regista. Un giorno, quasi per provocarmi, m’invitò con lui nell’ex Dopolavoro del lanificio Bona e, indicandomi numerosi vecchi, che *vegetavano* immobili e in silenzio sulle panchine, mi disse: “Li vedi? Quelli sono rami secchi! Perché, allora, con il tuo mestiere di regista non fai qualcosa per loro?”. In Rai, un redattore della rubrica culturale *Almanacco*, Andrea Barbato, mi mandò a Monticchiello, un piccolo paesino in Provincia di Siena, per fare un servizio su uno spettacolo che s’intitolava *Vietato invecchiare*. Monticchiello era una piccola comunità che si rappresentava, teatralmente, raccontando storie vere, vissute e interpretate dagli abitanti stessi. Questo modo di far teatro fu poi chiamato dagli studiosi, come Morteo, Cappelletti, Moretti e Guidotti, *autodramma*. La trama era semplicissima: un vecchio pensionato veniva abbandonato e depositato come un pacco dal figlio e dalla nuora in un istituto, perché i due dovevano andare in vacanza. Lo spettacolo era molto toccante. Lo filmai e, in moviola, durante la fase di montaggio, non riuscivo a togliermi di mente l’immagine dei vecchi, descritti da mio padre come “rami secchi”. Ritornai a Carignano e, nell’estate del 1977, dopo aver chiesto agli autori di Monticchiello il permesso di poter usare quel testo, lo riproposi, adattandolo alla realtà del paese. I vecchi carignanesi furono subito entusiasti della proposta e altrettanto bravi nella rappresentazione. Chiamammo lo spettacolo “Proibito invecchiare” e, in loro supporto, parteciparono circa duecento miei concittadini. Insomma, il tema trattato e la partecipazione corale, lo fecero diventare un *kolossal*, che si dovette replicare più volte. A quel punto decidemmo di fondare una compagnia con i molti giovani che si erano aggiunti e prendemmo il nome di Progetto Cantoregi. Cantoregi era il nome di un architetto, chiamato a metà del Settecento dai Savoia-Carignano, per progettare un teatro da costruirsi in città. Questo progetto – purtroppo – non fu mai realizzato e Carignano rimase senza un teatro. Fortunatamente, la scenografica piazza del Duomo di Benedetto Alfieri, si prestava molto bene alle nostre rappresentazioni e divenne il nostro teatro. Da quel momento nacquero i nostri autodrammi, divenuti noti grazie anche al sincero supporto di Enzo Biagi, allora mio direttore e compagno di lavoro nelle sue “Geografie Televisive”. Uno dei più importanti spettacoli che realizzammo in quel periodo fu *Le mani vuote*. Era la storia della fondazione dell’albergo dei poveri, a metà del seicento, voluta da Vittorio Amedeo II. Scrivemmo il copione consultando gli archivi comunali e dell’ospizio, e scoprimmo che questo albergo fu fondato più per amore di ordine sociale che per spirito di cristiana carità. Questa rappresentazione però scatenò in paese una vera sommossa, poiché si trattava di far uscire quasi tutti i vecchi dall’ospizio, alla sera, per fare le prove. Faccio presente che, all’epoca, essi andavano a letto verso le nove di sera, d’estate! Dopo faticose trattative, riuscimmo a far consegnare dalla madre superiora la chiave della portineria a uno dei vecchi, responsabile del rientro notturno. Ricordo che la prima uscita fu una gran festa: sembravano bambini in libertà. L’anno scorso, volendo celebrare il trentennale della Cantoregi, pensammo di tornare al tema d’inizio: la vecchiaia. Conoscevamo il *De Senectute* di Bobbio e, rileggendolo, visto il contenuto così alto, decidemmo di ripensarlo come un vero “splendore di quell’età”.

di distacco, d'inquietudine o l'ipocrisia di chi tenta, pateticamente, di inseguire l'eterna giovinezza.

All'incrocio tra passato e futuro, tra memorie sempre più labili, rappresentate dall'emergere verso il proscenio, come in un moto ondoso, di ritratti in seppia dipinti su ombrelli dal pittore Rodolfo Allasia, e l'incombenza della morte, i protagonisti, immobilizzati su sedie a rotelle, sono mossi in scena da asettiche figure di badanti, sotto la cui guida disegnano geometrie d'angoscia o di gioia temporanea e ancora d'inquietudine.

A dare voce ininterrotta ai pensieri impacciati dei vecchi, al declino che avvolge corpi e menti, le citazioni dal testo di Bobbio, affidate alla commovente interpretazione di Giovanni Moretti. Un percorso che arriva inevitabilmente alla morte, alla fotografia finale con tutti i protagonisti stretti a capannello a guardare verso il pubblico, a quella battuta: «Della mia morte possono parlare solo gli altri. La mia morte è imprevedibile per tutti, ma per me è anche indicibile» che cristallizza, nel rispetto del laicismo bobbiano, la sospensione di ogni giudizio e la riconferma della propria impotenza, anche a parlare dell'estremo istante.

Non un commiato, malgrado il titolo maliziosamente lo lasciasse presagire, non un addio; e nemmeno una vecchiaia, per questo gruppo la cui gioventù è saperci stupire ed emozionare, i cui trent'anni non intaccano l'inesausta vena di magie sceniche, affetti, e lotte.

*Le parole*

## LE PAROLE DELLA CANTOREGI

### BREVE ANTOLOGIA DI TESTI

#### PREMESSA

I testi della Cantoregi – prima quelli scritti dal solo Gamna, poi con l'apporto di Aldo Longo, infine quelli realizzati con il contributo di altri coautori (tra cui Eugenio Vattaneo e Marco Pautasso) – rappresentano un bell'esempio di scrittura teatrale giocata finemente tra gusto letterario e funzionalità scenica.

È soprattutto negli anni Ottanta che si assiste al raggiungimento di una sorta di perfezione drammaturgica, inevitabilmente propedeutica alla migliore riuscita delle *performance*.

Il merito va ascritto all'ottima collaborazione, al *feeling* instauratosi tra Gamna e Aldo Longo, scrittore di teatro didattico e popolare, amante del giallo classico e delle trame raffinate, pervenuto alla Cantoregi grazie a un incontro organizzato da Geppe Vassarotto (che aveva fatto sapere a ciascuno della stima dell'altro, invitandoli insistentemente a conoscersi).

Fin dalla prima conversazione entrambi si scoprono ammirati sostenitori dell'alto potenziale narrativo ed evocativo della cultura contadina, di cui conservano con eguale affetto una ricca e sfaccettata memoria, velata di sottile nostalgia per un mondo che non esiste o non esisterà più.

Il progetto culturale di Gamna, ovvero di un dialogo tra presente e passato in funzione di ricerca d'identità sociale, trova in Longo, almeno per la parte letteraria, una validissima sponda, sebbene permanga una lieve, e non pregiudiziale, difformità di visione tra chi (Gamna) ritiene

che uno spettacolo debba contenere necessariamente ed esplicitamente un messaggio e chi (Longo), senza ripudiare il valore comunicativo o “politico” del teatro, ritiene non necessario “forzare” i contenuti, affidandoli alla pagina, o alla scena, e lasciandoli scaturire principalmente attraverso il percorso delle emozioni. I due decidono immediatamente di dare forma a *Le man veuide*, il primo testo di una trilogia dedicata al Settecento (seguirà poi solamente *L’Erbo dla libertà*), mettendo a punto un *modus operandi* decisivo ed efficace.

Il metodo di scrittura, frutto di buon senso e di esperienza teatrale, si basa *in primis* su una collaborazione paritaria e sulla separazione netta dei ruoli: Gamna generalmente propone le tematiche, sollecita il dibattito sul tema; Longo, assieme al regista, seleziona i materiali necessari per l’approfondimento dell’ambientazione storica, dei caratteri e dei dialoghi (ma anche della lingua) e prova ad abbozzare una forma di canovaccio, più che altro una scaletta sommaria, che viene fissata definitivamente nelle ultime discussioni con il regista.

Ne deriva un copione per quadri che alterna scene recitate a scene corali, ai famosi *Tableaux vivants* (quest’ultimo tipo di “quadro” viene dettagliato con precisione già nel copione).

Solo a questo punto Longo avvia formalmente la stesura dei dialoghi, non prima di aver concordato, sulla base del sistema dei personaggi fissato nelle riunioni preliminari, una prima ipotetica distribuzione dei ruoli, che favorisce il processo drammaturgico, poiché permette allo scrittore di immaginare i personaggi viventi e di confezionare su misura la parte assegnata (come nella più classica delle tradizioni teatrali).

Un passaggio fondamentale di questo procedimento riguardava infine la lingua, che veniva revisionata, almeno per le parti di Longo, sulla base del *Vocabolario Piemontese* di Camillo Brero, ovvero trascritte in dialetto torinese, mentre i contributi testuali di Gamna (spesso brani di preghiere o di filastrocche religiose) si ispiravano alla pronuncia del dialetto carignanese.

Chiaramente, specie per le scene di movimento, l’ultima revisione avveniva durante le prove, sebbene, come ci ha garantito Longo, il testo venisse rispettato puntualmente dal regista e non modificato minimamente per esigenze sceniche.

Le pagine che seguiranno vogliono essere un’occasione per ricordare alcuni passaggi memorabili, all’interno di spettacoli fondamentali nella storia del gruppo. Sarebbe tuttavia sbagliato esprimere un giudizio di valore partendo esclusivamente dai dialoghi, che rappresentano in uno qualsiasi dei copioni degli esordi (almeno fino a *L’erbo dla libertà*) non più del cinquanta per cento del copione stesso.

D’altronde gli spettacoli erano concepiti affinché ciascun aspetto presente (testo, immagine, movimento, spazio scenico, luci, scenografia) fosse un elemento concorrente alla creazione di un *unicum* difficilmente riproducibile sulla carta o su altro supporto<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Quanto scritto fino a qui deriva da due colloqui con Longo (novembre 2005 e giugno 2006), nei quali abbiamo cercato di ricostruire il metodo di scrittura degli spettacoli e selezionato alcuni brani significativi tra quelli delle opere scritte a quattro mani con Gamna. Ricordiamo che Aldo Longo ha diviso la sua attività di scrittore teatrale, prima e dopo l’avventura con Cantoreggi – di cui è stato un protagonista determinante –, tra il teatro didattico e i copioni di vario genere (a partire dagli amati gialli), soprattutto per il gruppo teatrale del Centro Culturale di Orbassano. Conoscitore raffinato del genere giallo è anche il figlio Igor che ritroviamo, con il *Nidificate, apes...*, tra gli autori delle cinque operette teatrali messe in scena nel 1996 a Carmagnola nell’ambito dell’iniziativa *Una finestra sui cortili*. Alla generosità di Longo e di sua moglie Franca dobbiamo, inoltre, il controllo meticoloso della corretta grafia del piemontese, compresa la trascrizione precisa del monologo di Geppe Pejretti di *’Na scudela d’foca*, nonché molti suggerimenti sulla selezione e l’analisi dei brani antologizzati.

## 'NA SCUDELA 'D FIOCA (1979)

*Testo di Vincenzo Gamna*

*È uno dei brani più famosi della Cantoregi. Da tenere in considerazione la lingua, che ripropone termini e motivi del dialetto carignanese e che Gamna modella sull'impronta dell'oralità degli anziani (si pensi al riferimento proverbiale-mitologico alla Bibbia).*

*A recitarlo era Geppe Vassarotto (Geppe Pejretti), mentre, in fila presso l'Ospizio di Carità, attendeva con una scodella in mano la sua razione di minestra. È stato poi Orazio Ostino, nel ventennale del gruppo, a riproporlo con molto rispetto e non senza una punta di emozione<sup>1</sup>.*

### IL MONOLOGO DI GEPPE PEJRETTI (QUADRO VII)

GEPPE: E l'avria mai pì dilo 'd rivé as pontò sì, mi Geppe Pejret, visin ai otanta, dòpo avej travaià tuta na vita con la lenga a rabaston, e dovrija gionteme a chij lì 'd l'ospissio che a ciamo la carità 'd na scudela 'd mnestra...a l'è pròpe nen giust!  
Mia mare a l'ha catame ant 'l faudal... ant ij camp 'n mentre ch'a fasija 'l fen... e i l'hai già prope ncomincià mal e se stasseira e dovijsa conteve la vita che noi pòvri peisan e l'omo fait ai sarija da fé pioré le pere... (*Guardando i vecchi*) Mej allora na

<sup>1</sup> Il brano, che Ostino ci ha gentilmente fornito, è stato trascritto sulla base del copione di *Storie di Mezzanotte*

scudela 'd fioca, përché col-lì it la ciamave nen a gnun, a l'era lì per tera a portà d'man, per tui... Eh, s'am ricòrdo... quand ch' antecà a j'era gnente da mangé... mia mare an mandava al fond 'd l'eira, 'n dova la fiòca a l'era pì polida, vempija la scudela... e peui chila bon-a d'ona an butava doe stisse d'asil ch'a la colorava, quei vòlte, quand ch'a j'era, mach da reir, na frisin-a 'd sucher.

Mia n'ona, ch'a savija la Bibia, a disija che la fiòca a l'era come la mana 'n tel desert che Nosgnor a l'avija fait robatè dal ciel... E noi p'ovre masnà ai chërdio, ma ades che i son vej... e vorerija nen bestemié... e peus d' che cola mana là a ven giù dal ciel... ma mach per queidun.

Mi, Geppe Pejret, d'otant'an, che i sai nen né lese né scrive, prima vacròt, peui garson, manoval, soldà, e finalment peisan... adess i devo bassé la testa e buteme cun coi lì ch'a van ciamand la carità 'd na scudela 'd mnestra.

## LE MAN VEUIDE (1982)

*Testo di Vincenzo Gamma e Aldo Longo*

*Il dialogo si svolge nell'Ospizio di Carità, in seguito a una lite di piazza tra i ciabattini di Carignano e i residenti dell'Ospizio, che esercitavano la professione di calzolai durante il mercato, per arrotondare le entrate dell'Ente.*

*Frichieri appare in tutta la sua luce di santità, dedito alla causa dell'Ospizio (voluta nel lascito testamentario dal benefattore carignanese Faccio) fino al punto da scegliere di risiedervi, isolandosi dal mondo; Giudissi – nomina sunt consequentia rerum – è la coscienza del gruppo, il più saggio e, come dimostrano le sue parole, il più disincantato.*

*Si noti l'organizzazione della scena su due piani separati, quasi a segnare la differenza di ruoli e di ceto tra i dialoganti; piani ribaditi dall'uso di due lingue diverse da parte di Frichieri, a seconda dell'interlocutore; nella tirata di Giudissi si veda invece la cura retorica (ribadita nella poesia conclusiva) e la tendenza, tipica dello stile Cantoregi, a far sfumare i dialoghi in quadri simbolici, innestando l'aspetto visivo della scena sulla concretezza della parola, come conferma la didascalia che indica i movimenti corali con cui si chiude il primo atto dell'opera.*

## IL DIALOGO TRA FRICHIERI E GIUDISSI (ATTO I, SCENA IX)

*(Frichieri è seduto a un tavolino. Dopo qualche istante entra la direttrice).*

DIRETTRICE: Mi ha fatto chiamare, sig. Frichieri?

FRICHIERI: Lei è al corrente, direttrice, di ciò che è avvenuto in piazza?

DIRETTRICE: Sì e no, sig. Frichieri: ho altro cui badare, mi scusi, che le sguaiataggini del mercato. Tuttavia mi è giunto qualcosa all'orecchio e so per certo che c'è di mezzo quella pazza di Caterina, la portinaia, e un gruppo di ricoverati. Quelli vecchi, intendo dire, che non avendo occupazioni migliori, passano il tempo a combinare guai in giro. Specialmente uno, un esaltato che qui tutti chiamano Giudizio; una specie di arruffapopolo, si figuri...

FRICHIERI: Le spiacerrebbe chiamarmelo? Desidero sentire da lui ciò che è avvenuto.

DIRETTRICE: Se crede... Ma c'è poco da sperare da certa gente! *(Fa per andarsene, ma poi torna sui suoi passi)* È vero che intende stabilirsi all'ospizio, sig. Frichieri?

FRICHIERI: Ho già disposto tutto a tal fine, direttrice. Ho messo in vendita tutti i miei mobili, la carrozza e tutte quelle cianfrusaglie che complicano inutilmente la vita degli uomini; ed ho lasciato libera la servitù.

DIRETTRICE: Non è facile la vita qui... devo predisporre una camera decorosa...

FRICHIERI: Quattro pareti nude ed un letto: non mi occorre altro. *(La direttrice esce. S'illumina il palcoscenico in basso. appare Giudissi).*

GIUDISSI: *(Guardando in alto)* E son sì, monsù Frichieri...

FRICHIERI: Ah... Giudissi! A l'han informame che giòbia a l'è staje 'na rusa an piassa dël mercà tra vojautri vej dl'ospissi e ji calié d'Carignan. E sicome mi i ten-o al bon nòm d' l'istituto...

GIUDISSI: Ch'am perdon-a, monsù Frichieri, ma a l'è nen stait bin anformà...

FRICHIERI: Ch'am disa chiel, Giudissi, allora.

GIUDISSI: Prima ëd tut ij vej a-j intro franch gnente, perchè a son stait a guardé con le man an sacòcia senza

anterven-e. I son mach mi che i l'hai dit la mia, per difende 'l nost banch dle scarpe, che se no a finija dësversà an bel e mes dla piazza.

FRICHIERI: Possibil?

GIUDISSI: E sì... ai volavo già le sòle...!

FRICHIERI: E perchè?

GIUDISSI: Ch'aj ciama ai calié d' Carignan, ch'a son volaje adoss al maestro ciavatìn dl'ospissio come 'd vespe!

FRICHIERI: E còsa ch'a l'avija faje 'l nostr maestro a sti calié?

GIUDISSI: Oh, chiel a l'è nen andaje a serché 'd sicur...

FRICHIERI: Ma allora a l'è staita na prepotensa bela e bon-a; noj i l'oma la licenza per vende an piassa. E l'evi fait bin, Giudissi! Ma j'autri vej dl'ospissi ch'a j'ero present, perchè a l'han nen dave na man? A son così pòch afessionà a la soa ca ch'a sento nen 'l dover 'd difend-la quand ch'a l'è ora?

GIUDISSI: Ch'a guarda le man dij nòstri vej, monsù Frichieri: a son veuide perchè a l'è restaje gnente ëd lòn ch'a l'è passaje andrinta: ròba, afession, veuje... a son veuide perchè a l'han pì gnun-e possibilità ed fesse sente ch'aj son ancora: gnun aj ciama, gnun aj serca; gnun aj veul... pì gnun as ricorda 'd lor. E allora, perchè a l'avrijo dovù anterven-e se lor a son fòra 'd tut? Ch'aj guarda le man, monsù Frichieri: ant le nòstre man a peul essie 'd còse bon-e e grame... ma s'a j'è pì gnente, s'a son veuide 'd tut, allora a son nen man ëd viv, a son man ëd mort!!! *(Il palcoscenico si fa buio; in altro Frichieri passeggia nervoso).*

FRICHIERI: E j'era talment sicur ëd lòn ch'i l'hai fait... Ma a l'è così difìcil fé dël bin...!

GIUDISSI: *(Fuori campo)* Ch'aj guarda le man, monsù Frichieri... A son veuide... a son veuide... veuide... veuide...!

*(Lentamente la figura si dissolve. I vecchi vagano come ombre in rallenti, sotto la neve che cade – scialletti,*

FRICHIERI:

*sciarpe nere, mantelle – tendendo le mani, inutilmente. Luce di taglio).*

*[A j'è pi' gnente]*

Da le steile ai cala la fiòca  
che la testa dij vej a fa bianca,  
l'età grisa... l'età stanca,  
l'invern pòver dl'umanità...!  
'Ndrinta le man stèrmà ant le sacòce,  
le man dij vej sècche e nodose  
le man rupiose...  
'Ndrinta le man dure e pesante,  
le man pasie... le man dolente  
a j'è pì gnente...!  
El passà l'è na pagina scritta  
èl doman l'è na pagina bianca,  
ma se al vej l'avnì ai manca  
per chiel bianca a resterà...  
Per cole man che adess a son veuide  
le còse vive, bele e brute,  
son passà tute...  
Amor, fatiga... piasì e rabia  
a l'han strenzù coste man forte;  
adess son mòrte.

## IL CARMAGNOLA TRAGEDIA POVERA, DI COMICI E CONTADINI (1983)

*Testo di Vincenzo Gamna e Aldo Longo*

Il Carmagnola è la più letteraria tra le opere della Cantoreggi. Per questa ragione proponiamo un'ampia selezione di quadri, nell'intento di far comprendere il lavoro drammaturgico a monte della messinscena.

Il carro dei comici, oltre ad introdurre la vita degli attori, evidenzia una delle tante sottotrame in cui è organizzato il testo, la storia d'amore tra Vaudagnòt e Mandragola. Particolarmente intensa è la tirata dell'uomo, che ha abbandonato per amore la confortante mediocritas di un impiego borghese e ancora stenta a comprendere la vita errante e sregolata dei comici.

Risveglio evidenzia il lavoro a collage del testo, il gioco parodico, che configura un rapporto quasi stravolto tra cultura "alta" e popolare, che culminerà nella sapiente manipolazione dei versi di Manzoni<sup>1</sup>.

Il cordone sanitario è, invece, una scena-cardine per l'impostazione della trama complessiva del copione, poiché garantisce il pretesto per allestire, nella campagna tra Carignano e Carmagnola devastata dal colera, un'edizione particolare de Il Conte di Carmagnola di Alessandro Manzoni.

Si risolve così, a causa dell'obbligo sanitario, la reciproca ostilità manifestata nei primi quadri dalla comunità dei contadini verso la compagnia degli attori girovaghi, ostilità quasi ontologica, se si pensa alla tirata di Vaudagnòt del quadro 1.

Si parte con un attacco comico (compreso il "pastiche" linguistico che coinvolge il Banditore e alcuni contadini), per approdare a una discussione

<sup>1</sup> Si noti il riferimento a *Genoveffa di Brabante*, il primo spettacolo acui ha assistito Gamna. Si veda supra *Tra istinto e vocazione, l'apprendistato teatrale di Vincenzo Gamna*.

relativa al teatro tra Capocomico e Barba Vigiot. Le battute degli attori sono desunte dal coro della battaglia di Maclodio (vv. 25-26; 27-28; 33-34; 35-36; 83-84; 87-88), secondo un montaggio a “collage” che caratterizza in tutta l’opera l’utilizzo degli originali manzoniani da parte di Longo. Compreso il finale, nel quale inizia ad abbozzarsi una storia d’amore tra due giovani i cui nomi, inevitabilmente, rimandano ancora all’opera manzoniana.

IL CARRO DEI COMICI (ATTO I, QUADRO I)

(I comici lentamente si sistemano per la notte. Comincia a nevicare).

SGANARELLO: (Salendo sulla passerella centrale, con la consueta enfasi) La mia scena è il cielo e le stelle sono i lumi della ribalta. Scendete Angeli, Troni e Dominazioni: questa notte si rappresenta l’Universo!

YORICK: (spuntando sull’alto del carro, con una lanterna) Ahimé, mio buon Sganarello. la tragedia finisce... (Indicando il cielo). È già sceso un nero sipario di nubi.

BETSABEA: (Reggendo una candela accesa) Ma non sentite il pubblico in delirio? Già Dal loggione piovono su di noi bianchi petali di fiori. (Tenta con la mano di afferrare i fiocchi di neve).

SGANARELLO: Alla buon’ora, Betsabea! Sinora dal loggione non avevo mai visto piovere altro che frutta marcia e torsoli di cavolo.

ARPAGONE: Parla per te, Sganarello: io alla fine della commedia ho sempre almeno tre chiamate dal pubblico.

SGANARELLO: E come no? Ti chiamano guitto, cane e trombone...!!! (Arpagone fa un cenno di stizza).

ZON-ZON: (Avvolgendosi in un grande scialle) Che brividi... Mi sta venendo la pelle d’oca.

BISCUIT: Non ti preoccupare, cara, come porti tu le cose ti starà benissimo.

MIGNON: O Signore, perché hai inventato il freddo? (Soffiano sulle candele e si distendono per dormire).

VAUDAGNOT: (Con tono affettuoso, porgendo una coperta a Mandragola) It deurmes-tu ancora nen? Teh... quat-te.

MANDRAGOLA: It ses stait pròpi an folaton, Vaudagnòt, a mnime darera per fé na vita grama parej.

VAUDAGNOT: Pa gnun a l’ha forsame, neh! I son stait mi ch’i l’hai sernum-lo, nò?

MANDRAGOLA: Ma pèrché, pèrché it l’has falo?

VAUDAGNOT: (con un mite sorriso) It l’has già dilo ti: pèrché i son an folaton.

MANDRAGOLA: Che ’d dèspiasì che ’t l’avras passà per causa mia, neh Vaudagnòt? I l’hai an ringret...!

VAUDAGNOT: Dij moment dificij a son staine ant costi ani sbandà, raming per èl mond... lòn sì, a sarija pa giust neghelo. Per un come mi che i vivija del me, pòch ma sicur, che i savija sempre ancheuj lòn che apòpré a sarija spetame l’indoman, che quand che i tornavo a ca dal me magher ufissi ’d scrivan e i passavo an mes dla pòvra gent come mi, im sentija saluté: – Cerea, monsù Vaudagnòt! – come ch’as fa con an galantòm, con la testa ans èl còl, a l’è pa staita na còsa da gnente adatesse. Pèrché mi, a diferenza dj autri dla compagnia ch’a vivijo a la giornà e a j ero liber ’d dispon-e completamente èd lor ant ògni circostansa gloriosa o meschin-a ch’a fujissa, im portava darera la gena, ’l ritegn, la stupida presunsiun ’d na dignità da buté avanti, d’in rispet, da fé vali a ògni cost, quasi che ’l locandé che i dovijo comeuve pèrché an deissa an ricòver per la neuit che i podijo nen paghé, a l’aveissa ’l dover èd guardeme dcò chiel con considerassion e dime: – Cerea, monsù Vaudagnòt! – Sì, Nina... ’d moment dificij a son staine.

MANDRAGOLA: Pòvr Vaudagnòt, che pen-a! Ma mi, disme, mi...

Chissà vaire vòlte che an tra 'd ti it l'avras dèspresiamme...

VAUDAGNOT: Dèspresiete? E pèrché?

MANDRAGOLA: Ma sì quand che i fasija ij caprissi per na part ò an costum. Ò ch'im fiatava pèrché an sgnorèt dla prima fila am guardava 'd pì mi che le altre atris.

VAUDAGNOT: Per dèspresie a bzògna sente neuja, fastidi... nausia. Mi nò, mi it vorija... mi it veuj bin, Nina!

MANDRAGOLA: *(Con grande dolcezza)* Nina...? Ti it l'has mai ciame Mandragola come tuti j autri, Vaudagnòt, manch per rije.

VAUDAGNOT: *(Con forza)* Nò, lòn nò. Tut el rest, ma lòn i podrija nen *(si corica accanto a lei spegnendo il lume)*.

RISVEGLIO (ATTO I, QUADRO V)

*(Campane della Messa mattutina, muggiti di mucche, rumore di catena, ecc... Un gruppo di donnette in scialli neri si avvia verso la chiesa, mentre contadini al lavoro entrano ed escono con forconi, fasci di paglia e secchi di latte. Improvvisamente escono i comici, che cantano la loro ballata e recitano brani sparsi di Giulietta e Romeo mentre aprono i bauli, distendono la loro roba, si lavano, ecc... Lo spettacolo, assai mosso, attrae l'attenzione dei contadini che smettono il lavoro per assistervi).*

CORO DEI COMICI: Faccia inverno, faccia estate,  
faccia nebbia oppur brinate,  
faccia afa o galaverna  
dal teatro alla taverna  
se ne vanno, avanti, avanti,  
sempre i comici vaganti  
alla caccia d'una cena  
d'un applauso sulla scena

ARMIDA (GIULIETTA): O Romeo, Romeo, perché sei tu Romeo? Rinuncia al tuo nome e per il tuo nome che non è parte di te prendi tutta me stessa.

SGANARELLO (ROMEO): Ti prendo in parola: chiamami Amore e sarò ribattezzato. Da questo istante non sarò mai più Romeo. *(Sganarello fa il canto del Gallo)*.

ARMIDA (GIULIETTA): Non è ancora giorno: era il canto di u usignolo e non d'una allodola a ferirti il trepido orecchio.

SGANARELLO (ROMEO): No, era l'allodola, foriera del giorno.

CORO DEI COMICI: Se le borse sono vuote  
purché girino le ruote,  
purché il carro vada avanti  
purché i comici vaganti  
abbian pane, un'insalata,  
dei fagioli, una frittata,  
niente di straordinario  
purché s'alzi su il sipario.

CAPOCOMICO (MERCUZIO): O re dei gatti, io voglio prendervi una sola delle vostre nove vite per toglierla di mezzo, poi la faremo finita con le altre otto.

YORICK (TEBALDO): Eccomi a voi: in guardia!

SGANARELLO (ROMEO): Messeri, per carità astenetevi da questo oltraggio. Fuori la spada, Benvolio, picchia sulle loro armi!

CAPOCOMICO (MERCUZIO): Sono ferito, accidenti alle vostre famiglie, sono spacciato!

CORO DEI COMICI: Gira, gira, avanti, avanti,  
siamo comici vaganti,  
tutti bravi, tutti artisti  
comprimari, oppur coristi,  
mimi, spalle, primi attori  
amorosi rubacuori  
madri nobili loquaci  
e servette tirabaci.

MANDRAGOLA (NUTRICE): Perché caschi sul davanti, Giulietta? Cascherai all'indietro quando sarai più grande!

BETZABEA (MADONNA CAPULETI): E adesso, dico io, chetati anche tu, balia!

MANDRAGOLA (NUTRICE): Ecco, mi sono chetata!

CORO DEI COMICI: Si va in scena con l'Amleto a Spotorno, a Cogoletto, si va in scena con l'Otello sulla piazza di Mombello, col Molière si fa stagione in quel di Pizzighettono, ed offrendo risa e pianti vanno i comici vaganti.

SGANARELLO (ROMEO): Buongiorno, padre.

ARPAGONE (FRATE LORENZO): Figliolo, perché hai così presto detto addio al tuo letto? O stanotte non ci sei andato?

SGANARELLO (ROMEO): Così è, ma il mio è un dolcissimo riposo.

ARPAGONE (FRATE LORENZO): Dio perdoni il tuo peccato! Eri con Rosalina?

SGANARELLO (ROMEO): Con Rosalina, padre mio? No, ho dimenticato quel nome e quel desiderio.

ARPAGONE (FRATE LORENZO): Oh, bravo, figliolo. Ma allora dove sei stato?

CORO DEI COMICI: Se le borse sono vuote purché girino le ruote, purché il carro vada avanti purché i comici vaganti abbian pane. Un'insalata, dei fagioli, una frittata, niente di straordinario purché s'alzi su il sipario.

CAPOCOMICO: *(Ai contadini che si stanno adunando attorno ai comici)* Venite, venite borghigiani, avvicinatevi senza timore. *(Rullo di tamburo di Sganarello)*. I comici vi condurranno per mano nel regno della fantasia *(rullo)*, recitando per voi la tragedia d'Amleto, il pallido Principe di Danimarca, e di Otello, il Moro

di Venezia. Piangete, donne, sulle tragiche sventure di Genoveffa di Brabante, e ridete sulle non meno tragiche corna di Sganarello. *(Rullo)*. Venite avanti, borghigiani, sedetevi alla tavola rotonda di Re Artù. Vi saranno ammannite *Le Rane* di Aristofane condite col *Tartufo* di Molière. E se qualcuno vorrà ricambiare con vino, pane di buona farina e companatico, avrà reso degno e generoso omaggio a questi umili servitori dell'Arte. *(Si inchina. rullo di tamburo, mentre arrivano bottiglie e panieri accolti con gran cerimonia da Sganarello)*.

#### IL CORDONE SANITARIO (ATTO I, QUADRO VI)

*(Sopraggiunge, soffiando un corno, un rustico e salace banditore)*.

BANDITORE: Udite udite, borghigiani... d'ordine della superiore Autorità... *(a due giovani che parlottano tra di loro)*. E scoteve nen vojautri doj, quand ch'a parla l'Autorità?

BARBA VIGIOT: It sarije ti l'Autorità, Mine? Avej passiens... i lo savijo nen ch'it fuisse tant ansu!

BANDITORE: Mi i son la boca dl'Autorità, sichedonque stè atent a lòn ch'iv dijo. D'ordine dell'Autorità si fa divieto di penetrare nella cinta... *(a Bibian-a che ha detto una parola all'orecchio della vicina)* Ciuto...! ... si fa divieto...

BIBIAN-A: Ma fa 'l piasì, Mine, i soma pa sord! Parla senza fé tante novità, no?

BANDITORE: *(Stizzito)* Eccò... e mi iv diso pì gnente: arangeve! *(Si allontana, inseguito dai contadini)*

BERNARD: Su là, Mine... fa nen èl piantin. Disne lòn ch'it l'has da di, e pace!

BANDITORE: A l'è nen parej ch'as fa, ai va rispet per la vos dl'Autorità...

CONTADINI: *(Riportandolo indietro, riluttante)* Ma nò Mine... su, rason-a... i staroma tuti ciuto...

BERNARD: Ven...ven, Mine. *(Agli altri)* Silenssio...guaj a chi ch'a parla!!!

BANDITORE: *(Dopo aver fulminato i presenti con un'occhiataccia)* D'ordine della superiore Autorità...eccò, adess i l'hai perdù el fil!

BERNARD: *(cercando di aiutarlo)* It disije ch'a j'era 'l diviet... 'l diviet...

BARBA VIGIOT: El diviet 'd butesse la cinta!

BANDITORE: *(Con ira)* Ma che bale!!!

CAPOCOMICO: ...di penetrare nella cinta.

BANDITORE: Aah, eccò...adess i soma. Di penetrare nella cinta cittadina, persone ed animali, poiché viene stabilito un cordone sanitario a salvaguardia dal contagio del morbo del colera. Contro i trasgressori si agirà a termine di legge.

MANDRAGOLA: Ohmmi... e adess come ch'i foma a andé a Carmagnola?

CAPOCOMICO: Si ritorna indietro a Carignano!

BANDITORE: Ma as capiss...! A Carignan 'l cordon a l'han già butalo fin-da ier seira. D'ordin dla superior Autorità. Serché 'd rangeve! *(Via, seguito dai borghigiani che commentano la preoccupante notizia)*

CONTADINI: Che disastrò...Meno male che s'è sta bruta malatia a l'è ancora nen rivà... Oh San Ròch, giutene...!!!! *(Rimangono in scena solo i comici e la famiglia di Matè).*

ARMIDA: *(Al capocomico)* Ma allora, il cordone sanitario mette in gabbia anche noi?

CAPOCOMICO: Purtroppo: noi, come tutti gli altri!

ARMIDA: E come faremo, adesso? Pensate voi qualcosa. Voi che avete sempre trovato un rimedio a tutti i nostri guai...

MANDRAGOLA: Èl rimedi...èl rimedi. An toca restè ambelessi fin ch'an dago nen via libera!

CAPOCOMICO: *(Guardando Matè)* Ma per restare qui, bisogna che qualcuno ci aiuti...

MATÈ: E diane...i saroma pa gent dl'autr mond ant cost pais! S'a i na j'è per le nòstre masnà, ai na sarà dcò per vojautri...

CAPOCOMICO: E come potremo ricompensarvi?

MATÈ: *(Fa un gesto vago con la mano).*

CAPOCOMICO: Noi non abbiamo niente... e non sappiamo far altro che recitare.

BARBA VIGIOT: Eccò... cola a l'è na bon-a idea! A veul di che èl fareve èd teatro, per tuti noj dla borgà, tant a l'invern e pairoma. A ve smija che mach ai patachin èd Turin ai toca 'd divertisse an vedinda 'd còse bele? *(Guarda golosamente le giovani attrici).*

CAPOCOMICO: *(Infervorandosi)* Per voi, reciteremo con tutta l'anima... come quando abbiamo debuttato alla Corte di Sua Grazia il Granduca di Toscana!

MANDRAGOLA: *(Tossisce in modo significativo).*

BARBA VIGIOT: Però... im racomando, neh! Na còsa ch'a fassa rije e piorè.

CAPOCOMICO: Contateci. Il teatro è commozione, è sentimento, è emozione! Dunque...vediamo. *(Pensa)* Ci siamo: questa è un'idea! Poiché la sorte ci ha portati nella terra che diede i natali al nobile condottiero Francesco Bussone, detto "Il Conte di Carmagnola"...

BIBIAN-A: Bussone? A j'è na famija ch'a sè s-ciama parej, pròpi ant na cassin-a sì darera... A l'è nen vera, Barba?

BARBA VIGIOT: Sì... ma coj lì a son mach èd pajsan con ij sòch ant ij pè come noj, neh!

CAPOCOMICO: Ho recitato una tragedia che narra la sua storia nell'anno del Signore 1828, nell'illustre città di Milano, alla presenza dell'autore, il poeta Alessandro Manzoni. *(Ai compagni)* Ispirandoci a quella, sarà nostro impegno raccontare la gloriosa e dolorosa vicenda del "Carmagnola" a questo inclito e generoso

pubblico. Un grandioso spettacolo a puntate che terminerà con la drammatica scena della decollazione del Condottiero, recitata sulla piazza del Borgo. *(Dietro di lui, Sganarello mima la decapitazione).*

JORICK: Ahi...! Qual d'essi il sacrilego brando / trasse il primo il fratello a ferire?

ARPAGONE: O terror...! Del conflitto esecrando / la cagione esecranda qual è?

MANDRAGOLA: Ahi sventura! Ma spose non hanno, / non han madri gli stolti guerrieri?

ARMIDA: Perché tutti i lor cari non vanno / dall'ignobile campo a strappar?

BETSABEA: Ognun chiede con ansia al vicino / che gioconda novella recò?

SGANARELLO: I fratelli hanno ucciso i fratelli / questa orrenda novella vi do...!!!  
*(Barba Vigiot, già commosso estrae un grosso fazzoletto e piange)*

BIBIAN-A: Ardlo sì...! A l'ha sempre le lacrime an sacòcia...! Ti it piores già per el teatro, ma con l'aria ch'a tira a j'è da sperè che l'abio nen da piorè per d'autr...! Sa... adess andoma a travajè, neh, che l'oma le bestie ant la stala. E ti Lussiodà, pija la scala e vischie 'l lumin a San Ròch, ch'an libera nos domine! *(Tutti escono di scena. Musica. Lucia rientra con un lumino acceso e sale la scala. Lorenzo ricompare e silenziosamente si avvicina appoggiandosi agli scalini. La ragazza si volge per scendere e lo vede).*

LUCIA: E voj... còsa che feve sì...?

LORENZO: Niente. Volevo dirvi che non mi dispiace dover restare in questo posto...

LUCIA: E përché mai?

LORENZO: C'è gente che mi piace, qui.

LUCIA: *(Con malizia)* Chi? Barba Vigiot... Colin? Me pare? *(sorridente ironica)* O don Tempòralis?

LORENZO: Perché non ci mettete anche Lucia?

LUCIA: *(Avvicinandosi)* E perché Lucia? *(Lucia fugge nell'interno. Lorenzo fa per seguirla, ma lei, con civetteria, gli chiude la porta in faccia. Il giovane prende la scala e la va a riporre fuori scena. Buio).*

## L'ERBO DLA LIBERTÀ (1986)

Testo di Vincenzo Gamna e Aldo Longo

*Nel quadro II, dopo una piccola festa contadina, i soldati austriaci rapiscono, per abusarne, Lucia, figlia della contadina Orsola. Nelle scene che seguono è presentato il compianto della madre sul corpo della figlia e la processione-funerale, che si conclude con l'atto eversivo della veste bagnata scagliata in faccia al comandante austriaco. Da non trascurare la fugace benedizione amministrata al cadavere da don Gioan, che finirà impiccato per le sue posizioni anti-autoritarie. I quadri V e VI rappresentano uno schema tipico nella procedura drammaturgica della Cantoregi: scene dialogate brevi, presenza di monologhi intensi – spesso scritti in poesia, per dare forza all'espressione vocale dell'attore – a preparare un'azione (qui caratterizzata da una classica processione), il cui contenuto sintetizza in un'immagine più di mille parole.*

### LA VESTE BAGNATA (ATTO II, QUADRO V)

*(Un corteo di contadini, cantando e portando fiaccole accese, giunge dalla strada buia. Alcuni uomini portano sulle spalle una barella sulla quale giace il cadavere di Lucia, la figlia di Orsola [...]. La barella viene deposta sul palcoscenico dove sosta un gruppo di donne che si stringe attorno a Orsola formando un piccolo quadro vivente: La Madre sotto la croce).*

I DONNA: Pòvra masnà... a l'han faila tròp grossa; a l'ha pa podula soportè...!

II DONNA: Èl Po... èl Po a l'ha piassla!  
 I DONNA: Andesse a massè... che destin gram! E parej a l'avrà  
 gnanca an preive ch'a la compagna a sò destin...!  
*(Orsola piange sul cadavere della figlia)*  
 ORSOLA: *[LA VESTA BAGNÀ]*  
 Quand 't ieri cita, it pruvava na vesta  
 na vesta neuva 'd coton a righin...  
 Ti 't ieri bela, Lucia, per la festa  
 l'avija cusit-la al ciar del lumin.  
 L'avija cusit-la la seira an cusin-a  
 con tuti j'oss ch'am fasijo an gran mal,  
 mòrta 'd fatiga ant èl pra, 'ntla boschin-a,  
 ma j'euj a rijo vèdend luse 'l dial...  
 Mi it la pruvava... e con le manin-e  
 ti 't la tnisije per j'orlo slargà  
 girand-te antorn, come a fan le damin-e  
 ant le giojere lusente 'd sità.  
 Pian... con le man mi na piega e stirava  
 èd la vestin-a 'd coton a righin,  
 e 'ntant, guardand-te, na vita i seugnava  
 per ti, na vita nen feita 'd sagrin.  
 Così, i seugnava... i rijva e piorava  
 e j'euj a l'avijo la vista apanà;  
 an di dop l'autr èl tò avnì a passava  
 sui 'd cola vesta daj me pior bagnà.  
 Costa, Lucia... costa adess l'è la vesta,  
 la toa vestin-a bagnà 'd l'eva 'd Po.  
 Gnente, pì gnente 'd coj bei seugn ai resta  
 la vita a ti a l'ha dite dè 'd no.  
 A l'ha negate la stagion giojosa  
 dèl cheur ch'a bat... e dle uciade stèrmà;  
 a l'ha negate na vesta da sposa  
 per dete costa toa vesta bagnà.  
 A l'ha negate tut lòn che a le fije,  
 sija pòch o tant a le fije tute ai dà:

la veuja 'd fè... ed cantè... 'd balè... 'd rije,  
 e a l'ha lassate na vesta mojà...!  
 L'eva del Pò... l'eva neira, Lucia,  
 mach l'eva neira per ti ai sarà,  
 chè l'eva santa, l'eva benedija  
 a chi ch'ass massa la cesa ai dà pa.  
 Ma j'è tua mama con ti... 't ses nen sola,  
 davzin a ti j'è tua mama, masnà,  
 e costa vesta che tuta già a cola  
 ancora 'd lacrime a la bagnerà...!  
*(Sopraggiunge don Gioan con un piccolo contadino  
 che regge il secchiello, e benedice la salma. Poi, presa  
 una croce, si avvia con determinazione, subito seguito  
 dal corteo che riprende il coro).*

I VECCHI PADRONI (ATTO II, QUADRO VI)

*Sul balcone di palazzo Vivalda, sotto un baldacchino, i  
 valletti servono un pranzo notturno. Musica e mormo-  
 rii di sottofondo. Tra i nobili, ritornati a Carignano,  
 siede al posto d'onore un alto ufficiale austriaco, co-  
 mandante la piazza. Con un canto (Pourcel) ritorna  
 la processione, preceduta da Orsola che tiene sulle  
 braccia l'abito grondante acqua della figlia suicida.  
 Non c'è più il prete con la croce e, a distanza, seguono  
 le contadine, poi i contadini con le fiaccole.  
 Giunta sotto il balcone, Orsola tende il vestito, come  
 una croce, verso i nobili. L'ufficiale austriaco si leva  
 in piedi, fissandola sconvolto, seguito dai suoi com-  
 mensali. (Buio).*

LE SIGNORINE SETTEMBRE  
PROVANO *IL GELINDO* (1991)

*Testo di Vincenzo Gamna e Aldo Longo*

*L'espedito metateatrale di rappresentare le prove di una recita natalizia permette a Gamna e Longo di unire due situazioni particolari: la rappresentazione di una memoria d'infanzia di Gamna (quella delle tote Valente, qui rinominate Settembre) e il recupero di un testo appartenente alla tradizione natalizia piemontese come *Il Gelindo*, pastore che, con l'occasione di vendere tome e seirassi, capita a Gerusalemme durante la nascita di Gesù.*

*Il tratteggio delle due protagoniste femminili passa attraverso l'attacco morboso alla statuetta di legno del Bambino, unico pezzo sopravvissuto di un presepe di sedici statuine a dimensione naturale, venduto per esigenze economiche. La statua del Bambino è oggetto delle mire del cugino Erasmo e dell'antiquario Domenico che, ancora nel finale, tenteranno di appropriarsene con uno stratagemma truffaldino.*

*Altrettanto importante è il recupero del *Gelindo*, effettuato attraverso la cernita dei materiali disponibili e derivanti da una tradizione perlopiù orale: un lavoro meticoloso, che iscrive di diritto la Cantoregi tra le compagnie teatrali più rappresentative di tutta la cultura popolare piemontese*

LA SPOLIAZIONE DELL'ALTARE (SCENA 1)

*Luigi, il sagrestano, spoglia l'altare per preparare l'ambiente per la rappresentazione del *Gelindo* in chiesa e spegne la lampada del Santissimo. Entrano Pasquina e*

*Bertilla, le sorelle Settembre; la prima ha un canestro che tiene con estrema cura, la seconda un manichino da cucire e della stoffa. In scena una vecchia macchina da cucire e un grammofono a tromba.*

IL TRASLOCO DEL BAMBINO (SCENA II)

PASQUINA: Ven, ven, Bertilla. pòsa tut sù. Bon-a seira, monsù Luis! Ma che brav... a l'è an facende per noj?

LUIS: E già, tòta Pasquina, se i l'hai da pronteje 'l pòst per la recita del Gelindò a bzògna bin ch'i fassa.

BERTILLA: Ma ch'as dèsgagia, per piasì, a momenti ai son sù j'ator per le preuve!

LUIS: *(Seccato, spostando il manichino abbandonato in mezzo alla scena)* E alora, tòta Bertilla, ch'a lassa nen sto stèrnaj ant j'ambrej dèsnò quajdun a s'antrapa e a va long e tirà col nas per tera.

PASQUINA: Òhmmi, per la carità. Ai va franch gnente a rompisse na gamba o an brass.

BERTILLA: Ai mancherija pròpi che prima ancora 'd comincé la recita e l'aveisso già da manca 'd na man dla Providensa per butè ansema dle gionture dèslò!

PASQUINA: Dla Providensa e n'avroma da manca an tute le manere, Bertilla, se i l'oma da portè a bon fin st'impegn ch'i l'oma piasse...

LUIS: E già... come se ambelessì, tra cesa e canònica, d'impegn ai na fuissa nen già bastansa... Ai mancava ancora 'l caprissi del teatro!

PASQUINA: Ma nò, ch'a disa nen parej, monsù Luis, èl nòstr a l'è nen an caprissi.

BERTILLA: *(Stizzita)* Costa peuj... An caprissi!

PASQUINA: A vèd, monsù Luis, per noi doe, mi e mia sorela, fè 'l Gelindò an cesa per Natal a l'è n'afè ch'an toira sù ndrinta da tant temp come... come, ahmmi,

diseilo ti Bertilla ch'am ven-o nen le paròle giuste an boca.

BERTILLA: Come an seugn ch'a l'ha da manca dè s-ciòde, d'amnà a fòra per fesse vita. Eccò... come adess ch'è 's vardoma ant èl muso un con l'autr e 's parloma. A l'ha capime, monsù Luis?

LUIS: Mi i capisso, tota Bertilla, i capisso sempre: costa a l'è la mia dèsgassia! Se i fuissa an pòch pì antreggh, che j'arriveissa nen vaire, chissà ij bei badò ch'i sarija nen piame! E anvece Luis a l'ha la testa fin-a, 'l cheur bon e... le spale larghe!

PASQUINA: *(Con candore)* E bin... a l'è fòrse na vergògna esse an bonòm...?

LUIS: Lassoma andè, tòta Pasquina... *(tra sè)* Luis ten-te! Sa... ch'am daga sto cavagnin ch'i lo ardrisso.

BERTILLA: Per la carità... ch'a lo tòca nen, monsù Luis.

LUIS: Come ch'a sarija? *(Fa per prendere il cesto, mentre Pasquina si ritrae)*

BERTILLA: Ma ch'ansista nen. A l'ha ancora nen capì che a peul nen andè in "mani profane"?

LUIS: *(Seccato)* E i soma: prima i capiva tut e adess pì gnente!

PASQUINA: A l'è pa per feje n'ofeisa, ch'as imagina' pròpi a chiel, ma a l'è che s'è j'èl Bambin.

BERTILLA: La statuëtta 'd Nosgnor... èl Bambin Gesù.

LUIS: E bin? Fòrse che i son nen degn èd tochelo, mi, èl Bambin del presepio? E alora pèrché lor a l'han ansistì tant pèrché i feissa la parte dl'angel ant la recita del Gelindo? – Luis fà l'angel! Luis fà l'angel –, e peuj varda sù che bela figura ch'am fan. Ma che angel e son mi, alora, Lucifero...???

PASQUINA: *(allarmata)* Ma nò, ma nò monsù Luis, ch'a senta...

LUIS: No no, domje an taj: s'è j'è j'ale e sèrchevne n'autr mej che mi. *(Getta le ali sul tavolo).*

PASQUINA: Ma ch'a fassa nen parej... ch'an daga nen sto dèspiasì.

BERTILLA: Si e l'oma da manca dè spieghesse, monsù Luis, con calma, da person-e èd deuit, senza fè 'd piassade e criè come d'ors...!!!

LUIS: Ah, i sarija mi ch'i fasso 'd piassade? Chila, tòta Bertilla, a l'ha la bela virtù 'd feme andè fòra dij feuj tute le vòlte ch'a parla.

PASQUINA: Eccò che adess is capima pì nen... Monsù Luis, ch'am fassa la grassia, ch'as pasia an momentin chè mi i diso le còse come ch'a stan e a vèdrà che pian pianin e i pioma 'l sò cavion. Sta masnà che i l'oma s'ant el cavagnin a l'è pressiosa an tute le manere...

BERTILLA: Òh, i lo chërdo bin! A fa part èd na colesion èd sèddes pèrsonagi del presepiò scolpì ant el bòsch a grandessa natural, adiritura del Setsent, ch'a pensa... del 1700.

PASQUINA: Purtròp, ch'a l'è mappi restane chiel, pòvra masnà, pèrché 'l rest e l'oma dovulo vende per paghè ij pòst ch'a l'ha vendune nòstr cusin, Erasmò el gablè, ant la soa tomba...

LUIS: Costa i la savija nen.

BERTILLA: Ai veul autr a savej tut...! A vèd, noi e l'oma nen la tomba 'd famija, e quand che nòstra sorela Scolastica a l'è mancà, che Nosgnor a l'abia an glòria, e l'oma comprà tre pòst ant la tomba d'Erasmò, un per chila e j'autri per noi quand ch'a sija ora.

PASQUINA: Ma 'l Bambin nò, i l'oma nen vendulo, bele che Erasmò a l'abia ansistù pèrché 'l presepio complet a l'ha n'autr pressi.

BERTILLA: Ai mancherija! A l'è 'l nostr cit, la nòstra bela masnà.

PASQUINA: La nòstra famija, tut lòn ch'i l'oma per nen sentisse sole. Car cit, tuti ij dì i cambioma le fasse e lo cunoma per felo andeurme.

BERTILLA: Mi i canto na nina-nana o i conto na stòria e chiel am varda, tut ciuto a scoteme.

LUIS: As ved che chila a na sa 'd cole pròpi bele.

PASQUINA: A l'è per chiel ch'e i l'oma pensà èd fè sta recita, pèrché a s'arlegra, pòvra masnà, adess ch'a l'è restà sol, e per felo torna nasse, pèrché la Natività a l'è 'l miracol pì bel ch'ai sija.

BERTILLA: Per chiel e nen per an caprissi, le sorele Settembre a fan 'l teatrò.

LUIS: Vaire còse a j'è ant el mond che se un a duvijssa anventeje a savrija manch da che banda ancaminè! Ch'a ven-o s'ant, tòte, adess Luis a l'ha capila. Ch'a buto s'ant 'l Bambin ant el tabernacol. An pòst pì bel a pudrija nen essie, s'ant gnun a lo toca. *(Pasquina depone il Bambino nel tabernacolo e Luis ne chiude la porticina).*

PASQUINA: Chiel a l'è n'angel. Luis...!

LUIS: Allora a l'è mei che i m'arpija j'ale *(Le prende dal tavolo ove le aveva deposte).*

BERTILLA: *(Guardando il dipinto di Erode)* Ah nò, eh...! Lòn a va franch nen! *(Si gira a sinistra).*

LUIS: Còsa ch'ai zanzija adess, tòta Bertilla?

BERTILLA: Cola pitura: Eròde, col ch'a l'ha ordinà "la strage degli innocenti" davzin al nòstr Bambin! Monsù Luis, ch'a lo cheurba!

LUIS: Cheurblo...? E come?

BERTILLA: Ch'ai tira na tenda... ch'aj daga na man 'd biaca, ma ch'a lo cheurba! Mi i veuj nen vèdde sta bruta ghigna s'ant davanti, ch'a sburdiss la nòstra masnà!

LUIS: Ch'a l'abia passiensà, tòta Bertilla, ma chila a l'ha pià an bailo. Cost a l'è nen Erode il Grande, col ch'a l'ha fait massè ij cit per fè meuire Nosgnor, ma sò fieul, Eròde Antipa.

BERTILLA: E bin, sto Eròde Antipa a j'era bin antipatic!

LUIS: An quant a lòn a bzògna dì ch'a j'era nen pròpi farin-a da fè l'òstia, dal moment ch'a l'ha faie tajè la testa al Battista.

BERTILLA: Che original gram! e cola masca gindra ch'a l'ha ansema, a jè smija un-a da fidè? Ma nò, ma nò... sentme bin Pasquina, se st'omo (*indica Luigi*) as na dà nen per inteis ëd fè lòn ch'a va fait per quatè sta pitura, a veul dì che androma diretament dal parco.

PASQUINA: Su su, Bertilla, monsù Luis a l'è person-a 'd cossienza e sta ans la fiducia che lòn ch'as peul fesse a lo farà. Adess dom-se da fè che 'l temp a passa.

BERTILLA: E già ch'a l'è vera; a st'ora j'ator a duvrijo già esse rivà.

PASQUINA: E bin, noi antant e comincioma, a l'è pa vera monsù Luis? Dame na man a buteje j'ale, Bertilla, antant ch'i lo ambardoma e a preuva 'l pròlògò prima c'a rivo j'autri. Ch'a parla pian e fòrt, im racomando...

LUIS: Pian e fòrt? E come i fasso?

BERTILLA: I vurija dì adasi e sostnù, i soma capisse? Lesta Pasquina, buta su la musica mentre chiel a munta an sël pulpit.

LUIS: Mi pòvrom che fastude... Ch'a speta, i son an pò ansarì.

BERTILLA: Che stòrie... Su, comincioma!

TUMULTO: ERODE, ERASMO E L'ANTIQUARIO (SCENA XXI, FINALE)

ERASMO: (*Irrompe, seguito da Domenico, l'antiquario*) E son torna mi.

PASQUINA: Erasmò...!

BERTILLA: Eròde...!!!

ERASMO: A j'è sù monsù Lorens, l'antiquari. Arangeve an pò vojautri: "ambasciator non porta pena"! (*Silenziosamente entrano gli attori con gli abiti di scena coperti dai cappotti e si fermano a guardare, coi volti tesi e preoccupati.*)

DOMENICO: (*Pomposo*) Care signorine Settembre, antant e m'arlegro dla bela ocasion ëd vèddle, perché i saj, "da fonte sicura e attendibile", che lor a son persone prudente, posà, giudissiose, an bon esempi per tuti noi quant'i soma. Ah nò, sù as trata nen ëd cole sivitole senza sust che tant ai fà ëd di bianch come neir e a ten-o 'l giudissi del mond ant l'istess cont ëd na cavagna rota!

BERTILLA: E andova ch'a veul rivè, monsù Lorens, ch'a në scusa?

DOMENICO: I son sagrinà... 'd pì ancora angossà ch'a sija staje an tra 'd noi an "qui pro quo", an malinteis doloros e imprevedibil, che però a l'ha nen certament podù compromètte cola amirassion, e dirija quasi devossion che mi i l'hai per lor, e , m'auguro, cola cita stima che lor a pudrijo avej per mi.

PASQUINA: Oh, monsù Lorens, a l'è amnune a ciamè scusa per l'eror ch'a l'ha fait nòst cusin Erasmò 'l gablè? Ma ch'as dèspensa, e soma pa gent ëd l'autr mond?

ERASMO: Eror...? Eror na nòna! A l'è amnuit a pisse la soa statuëtta 'd bòsche ch'i l'eve venduje.

BERTILLA: Cosa...? Soa?

PASQUINA: Ahmmi ch'am ven mal... (*Orazio la sorregge*).

DOMENICO: (*Sventolando un documento*) Carta canta...! Ecco qui, espresso in chiare lettere e debitamente sottoscritto dalla controparte: «Sedici statuette lignee del secolo decimottavo, di nobile fattura».

ORAZIO: Ch'am fassa an pòch vèdde sto papè, per piasì.

DOMENICO: Ch'a s'acòmoda. È tutto regolare a norma e termine di legge. A l'ha present la firma dle sorele Settembre, chiel? E bin, ch'a contròla, ch'ai fica 'l sò nas andrinta.

ORAZIO: (*Dopo un breve sguardo al documento*) Sì e soma pa a post, me car antiquari. A l'han coregiù ël numer: da quindes a l'han falo amnì sèddes. An bel ambreuj...

ch'a varda an pòch chila, maestra, che le coression a son sò pan.

CRISTINA: Non c'è il minimo dubbio, persin l'inchiostro è diverso.

DOMENICO: E bin, se le tòte Settembre an dan nen lòn ch'a ne speta con le bon-e, a veul dì che "useremo la forza"!

ORAZIO: *(Minaccioso)* Ai mancheria mappi cola!

CICOTA: E noi, chi soma?

RITANGELA: Ch'a s'azarda nen a aussè le man pèrché i lo dësbe-lo!!!

DOMENICO: I m'antendija dì "la forza pubblica, i pubblici poteri"! Tribunal, carabignè, esercit...!!!

LUIGI: Non credo che le convenga, signor antiquario, e lei lo sa benissimo. Con quel documento contraffatto andrebbe diritto e filato in galera.

DOMENICO: *(Cambiano tono)* I l'hai bele che capì, sì chi ch'a l'ha pì cognission ch'a la buta. "Rinuncio al mio buon diritto per amor di pace e liberalità d'animo". Ma voi, gablè, speteve nen èd ciapè cola bon-a man ch'i lavija prometuve se la gabola ch'l'eve anventà a rivava nen an pòrt, pèrché sì i l'oma fait naufragio. An presepio senza Bambin a va giù 'd pressi *(Via)*.

ERASMO: Ma monsù Domenico ch' aspeta... An moment, rasonoma...

BERTILLA: *(Sarcastica)* "Ambasciator non porta pena", neh Erasmo?

ERASMO: *(Furioso)* E bin, s'a l'è parej mi i buto fòra vòstra sorela Scolastica d'ant la tomba!

BERTILLA: Carta canta, me car cusin. Ij pòst ant la tomba i l'oma pagatie con lòn ch'a l'avija dane l'antiquari per lòn ch'i l'avijo venduje 'd bon giust. Ma a ti at bastava nen, it vurije dcò portene via 'l nòstr Bambin, pèrché it ses angord e senza cheur!

PASQUINA: Ma Bertilla... a l'è nòstr parent.

BERTILLA: *(Grida)* Ma va, fate pì nen vèdde gablè! Vergògnte, sansua! Spilòrc! Ambrujon...!

ERASMO: *(Si allontana brontolando cupamente)* Doi ansema contra 'd mi, canaja. Ah, ma an caschereve ant le man con quaica damigiana 'd vin senza bolètta...!!!

ORAZIO: *(Sedando il tumulto)* Ciuti, ciuto, basta parej. Natal a l'è la festa dla pas, a l'è pa vera? Da se 'd nò, che sens a l'avrija adess fè 'l Gelindò? *(Sipario)*.

*Le persone*

TUTTO UN PAESE  
IL RAPPORTO TRA LA CANTOREGI E CARIGNANO  
Intervista a Miranda Feraudo

*Lei è stata una delle organizzatrici di punta della prima Cantoregi. Come è nata la Sua collaborazione con la compagnia?*

Era l'inverno del 1976 quando è giunta "la grande chiamata": ho ricevuto una telefonata di Vincenzo Gamna, che mi chiedeva di aiutarlo a preparare uno spettacolo. Credo che il mio nome gliel'abbia suggerito qualcuno, forse pensando alle mie esperienze organizzative, maturate stando al fianco di mio padre, prima Assessore alle Manifestazioni del Comune di Carignano, poi Presidente del Comitato che organizzava il Carnevale e altre feste durante l'anno. Ho accettato subito, perché m'intrigava la scoperta della "macchina" teatrale: da sempre desideravo vedere cosa accadesse dietro le quinte di uno spettacolo.

*Cosa vuol dire esattamente "organizzatrice"?*

È sinonimo di *factotum*. Si trattava di spaziare dalla stesura dei progetti al reperimento dei finanziamenti, dall'accoglienza degli attori e degli ospiti ai rapporti con le istituzioni. Soprattutto, significava assecondare le richieste di Gamna, anche le più stravaganti e difficili da ottemperare.

*All'epoca della "chiamata" Lei era già un'appassionata di teatro?*

Sì, era una passione, quella per il teatro e per la musica, nata e alimentata in famiglia, grazie a mio nonno, che suonava il clarino nella banda

musicale, e a mio padre, attore della compagnia teatrale *Fric-Filo*. Suoi compagni di recitazione erano Domenico Poma (il papà di Gianfranco) e anche Giovanni Poma (il nonno), Matteo Simonino (esperti nelle farse dialettali) e ancora Pino Tamagnone e Lodovico Albera. Spesso mio padre mi recitava alcune battute degli spettacoli o mi raccontava aneddoti, che aprivano uno squarcio su quel mondo, facendo crescere la mia curiosità.

In più andavamo spesso a teatro, anche a Torino: ad esempio non ci perdevamo nessuna delle riviste di Macario e Wanda Osiris. A Carignano, invece, assistevo alle riviste di Gamna. Tra tutte, ricordo quella in cui i nostri concittadini andavano a Roma per l'Anno Santo e incontravano gli antichi romani. Ho ancora presente una scena in cui Beppe Vivalda (uno schiavo vestito da balilla) tagliava le unghie a Messalina (Domenica Torta), mentre Cesare Giacobina faceva Nerone.

Altra occasione importante è stato *Il Carro di Tespi*, a inizio anni Cinquanta, un gruppo teatrale che ha recitato ininterrottamente per più di venti giorni sotto l'ala del mercato (lo spazio veniva chiuso con dei teli e in platea venivano poste delle panchette), dove normalmente c'erano i burattini. Siamo andati a vedere tutte le esibizioni, anche le repliche che noi spettatori abituali avevamo richiesto come *bis*.

Lo spettacolo che mi è rimasto maggiormente impresso è stato *Il fornaretto di Venezia*. A un certo punto portavano fuori scena il protagonista e lo torturavano: da dietro le quinte giungevano urla strazianti e io tremavo per la sorte del povero fornaretto. Alla fine dello spettacolo però, quando gli attori venivano a ricevere gli applausi del pubblico, il giovane attore era sano, salvo e bello come prima. Io quel miracolo non me lo spiegavo. Chiedevo ai miei genitori cosa fosse successo tra la tortura e il finale, e provavo il desiderio di capire cosa accadesse oltre i fondali di scena. Nasce da lì la curiosità per la "macchina" teatrale, mistero che si è svelato solo dopo la "grande chiamata" di Vincenzo.

Con l'avvento della televisione, seguivamo le trasmissioni di teatro programmate il venerdì sera, soprattutto le commedie di Gilberto Govi. Una nota merita il locale in cui guardavamo la televisione: la Buona Fama, un ristorante-albergo in Piazza Liberazione, una vecchia sosta per il ristoro di chi faceva i mercati spostandosi tra Torino e Cuneo.

L'albergo era tenuto da Geppe e Severina Novajra, due personaggi che bene interpretavano quel "teatro del mondo" che era la nostra Carignano *d'antan*. La vita quotidiana era così pervasa di teatralità che io, fin da bambina, ho interiorizzato l'idea che tutto fosse teatro e, ancora oggi, leggo e interpreto la vita come se fosse un teatro, anche in momenti estremamente seri.

*Sappiamo, anche dalle testimonianze di Gamna, che Carignano è una sorta di prisma le cui facce riflettono sempre teatro. Sicuramente Lei avrà, in quel "pianeta-teatrale", anche recitato?*

Certamente: il mio "avviamento" alle scene è simile a quello di Vincenzo, poiché ho cominciato a recitare e a cantare all'asilo, durante i saggi organizzati da suor Giuseppina, che insegnava a Carignano ancora dopo la fine della Seconda guerra mondiale. In quei saggi ricordo, ad esempio, di aver interpretato un personaggio di nome Bebè, che si muoveva come una bambola dei *carillon* e cantava: «Io son Bebè / Bebè io son / E canto, rido, gioco e suon».

Alle scuole elementari, invece, accoglievamo, schierati su due file, la Castellana e il Siniscalco, cantando la canzone che ci avevano insegnato le maestre: «Quando la gente straniera / guarda la Castellana / sente cantar primavera / sente che il cuor si risana / e Carignano s'incanta / ed ognuno le canta / dicendo così: / lasciatela passare / la nostra Castellana / che da una settimana / fa tutti sospirare. / Apritele le porte, / sta scritto nel proclama / la bella Castellana / lasciatela passar».

La canzone l'aveva scritta Vincenzo, sull'aria de *La romanina*, nell'ambito del tentativo di storicizzazione del Carnevale avviato da lui e dal professor Giacomo Rodolfo.

*Cosa significa "storicizzazione"?*

Vincenzo e Giacomo Rodolfo, partendo da dati storici effettivi, avevano elaborato la leggenda della Castellana e del Siniscalco, che è alla base del Carnevale di Carignano. La leggenda dice che Facino Cane, il famoso Capitano di ventura, aveva chiuso nella torre tutti gli uomini e che una

giovane, Libera Rajnerj, li aveva liberati, guadagnandosi la nomina a Castellana di Carignano da parte di Bianca di Monferrato. Per darle un compagno all'altezza, infine, si era organizzata una Giostra del Saracino, il cui vincitore fu poi suo marito. La costruzione è fittizia, anche se è confermata la presenza a Carignano di Facino Cane e del Bayardo.

Il Carnevale era un'altra forma di rappresentazione teatrale. Sfilavano alcuni carri, allestiti soprattutto dalle società locali, con l'accompagnamento di canzoni originali composte per l'occasione.

*E le processioni e i riti religiosi?*

Ho vissuto anche quelli: mio nonno era il sacrestano della chiesa dei Battuti Neri, andava ad accendere e spegnere le candele e cantava gli inni. La sua bottega di calzolaio era una succursale della sacrestia, perché nel retro c'era una stufa a legna dalla quale veniva attinta la brace per il turibolo, cosicché casa nostra odorava sempre d'incenso. C'era, poi, una sequela ininterrotta di novene, tridui, funerali; i riti erano spesso accompagnati, talvolta al suono delle *cantarane*, dalla sfilata dei Battuti Neri e dei Battuti Bianchi, con i loro cappucci inquietanti.

C'erano poi le gare di catechismo, svolte nel Teatro Alfieri, alla presenza del pubblico. Erano una sorta di interrogatorio, condotto dal parroco, don Bordone (figura molto severa, che incuteva enorme rispetto), attorniato dagli altri sacerdoti della città, dalle suore con il copricapo bianco e dalle "delegat" (le catechiste di allora). Ci facevano salire sul palco per sottoporci a un fuoco di fila di domande: si doveva rispondere velocemente e, a seconda del risultato, si ottenevano dei premi.

*Anche secondo Lei la vita religiosa contribuiva a creare quel "Gran teatro della città", di cui ci ha parlato?*

Non solo il teatro era nelle chiese, ma le chiese stesse erano un teatro di immagini e suggestioni. Si pensi al Duomo o alla chiesa dei Battuti Neri, che hanno degli enormi dipinti, come *La Samaritana al pozzo* (nella parrocchia, entrando a sinistra). Nella chiesa dei Battuti Neri spiccavano, oltre alla grotta di Lourdes e alle molte statue di santi, anche

l'*Addolorata* del Plura (trafitta da sette spade) e la testa di San Giovanni decollato tenuta per i capelli da Salomè<sup>1</sup>.

*Come si è inserita la Cantoregi in questo contesto?*

Direi benissimo. In un certo senso il teatro in piazza raccoglieva l'eredità teatrale della città e la rilanciava, riuscendo a favorire l'incontro tra persone di diversa formazione culturale, classe sociale ed età. Questo è stato uno dei miracoli della Cantoregi: creare una prospettiva d'interesse convergente per giovani e anziani, due fasce d'età alle quali non sempre le istituzioni sanno offrire proposte convincenti, perché hanno interessi diversi e particolari.

Così gli spettacoli diventavano l'occasione per fare nuove amicizie o rincontrare i vecchi amici, nonché una fatica che tutti sentivano di fare per la comunità intera. E quasi tutto il paese è passato dalla Cantoregi, anche solo per una partecipazione occasionale.

In ogni caso gli autodrammi erano il paese. Durante le prove, svolte rigorosamente "a porte aperte", molti carignanese venivano in piazza, portandosi le sedie da casa. Si divertivano a vedere Vincenzo girare ansiosamente per la piazza, dare gli ordini registici, fare le sue sfuriate. E nessuno di loro mancava alla messinscena finale. Tutti davano il loro contributo, in spirito di collaborazione. Per *Proibito invecchiare*, ad esempio, ho ceduto casa mia ai sette esponenti del Teatro Povero di Monticchiello giunti per assistere allo spettacolo. Non solo: il sindaco di allora, Gian Prospero Cellini, ha concesso una somma di denaro per pagare il loro vitto e il padrone del Ristorante Emilio, il signor Bauducco, li ha ospitati a pranzo e a cena, pur sapendo che il pagamento dei pasti sarebbe avvenuto solo molti mesi dopo.

Per tacere della disponibilità di molti a concederci oggetti delle loro case, a cercarli per noi, ad affidarci con fiducia. Era una forma di rispetto, che noi ripagavamo custodendoli con grande attenzione, specialmente se passavano per le mani di Ginetto Genero, attrezzista,

<sup>1</sup> Per maggiori informazioni storiche e artistiche su Carlo Giuseppe Plura, sulle chiese di Carignano o sulle "macchine professionali" si rimanda alla bibliografia finale.

costumista e attore sublime, il secondo motore dei primi anni della Cantoregi, chiaramente dopo Vincenzo.

Anche i partecipanti attivi erano disposti a qualsiasi sacrificio per il teatro. Per ottenere l'agibilità dai Vigili del Fuoco ed effettuare la prima de *Il Carmagnola* nella città omonima, abbiamo dato la vernice ignifuga al palco solo quattro ore prima della messinscena. Sempre per lo stesso spettacolo, mancando i figuranti disposti a fare gli appestati, ho convocato mio marito e alcuni altri amici carissimi, che si sono sottoposti alle "torture" di Koji (li ha fatti spogliare, li ha riempiti di borotalco e ha disegnato loro enormi bubboni sul corpo), solo per amore di Carignano e del teatro.

Per la medesima ragione tutto il complesso degli attori e dei tecnici si spostava, senza defezioni, per le *tournées* "all'estero". Una tradizione avviata con *'Na scudela 'd fioca* al Parco Sempione e proseguita con *Il Carmagnola* al Parco Rignon, nell'ambito de *I punti verdi*, su invito dell'allora Assessore alla Cultura di Torino, Giorgio Balmas. Occasioni da ricordare, assieme alla partecipazione al Festival Internazionale di Asti con *Le man veuide* (poi replicato anche al Teatro Nuovo di Torino), perché facevano della Cantoregi l'unica compagnia amatoriale capace di affiancare i grandi professionisti nei cartelloni teatrali dei primi anni Ottanta.

Infine, vorrei sottolineare che gli autodrammi hanno contribuito a formare un gusto teatrale nel paese: ricordo che mia madre, che non aveva mai sentito parlare di *tableaux vivents*, era rimasta talmente affascinata che ogni anno mi domandava se ci fossero i *tableaux* nel nuovo spettacolo, cercando di carpire qualche preziosa anticipazione.

*Fino a quando ha collaborato con la Cantoregi?*

Fino a *L'erbo dla libertà*, salvo una fuoriuscita temporanea per *Carignan d'antan*, di cui non condividevo i contenuti estremamente politicizzati. Ma mi è mancata moltissimo la Cantoregi, in quell'occasione, tanto che ho chiesto a un amico carissimo di ospitare me e altri "transfughi" nella sua casa, che si affaccia su Piazza San Giovanni, per poter assistere, non senza una punta di malinconia, allo spettacolo.

Nel 1986, invece, mi sembrava che la parabola della Cantoregi si fosse interrotta. Ciò anche perché nella compagnia erano giunti parecchi attori di Pancalieri, alcuni anche bravissimi, ma che avevano scisso il gruppo in due tronconi, modificando il rapporto con il paese. Poi la Cantoregi è rinata, anche per merito di don Piero Stavarengo, e cosa sia oggi è evidente non solo agli appassionati di teatro.

*Quanto può ancora dare la Cantoregi a Carignano?*

Credo ancora moltissimo. D'altronde l'attività di Cantoregi è ancora ricordata e apprezzata, considerando che Vincenzo abita e frequenta Carignano e anche Koji è ormai uno di noi. I cittadini, vedendoli spesso, quando leggono di nuovi spettacoli realizzati in altri paesi, si domandano perché non si esibiscano anche a Carignano. E non c'è evento teatrale che non venga paragonato agli autodrammi degli anni Ottanta.

La Cantoregi ha contribuito a costituire una rete di relazioni, che ancora oggi persiste. Mi capita spesso di incontrare persone che non frequento direttamente, ma con le quali, anche senza salutarci, ci scambiamo un sorriso, memoria della nostra attività teatrale, di quel terreno d'esperienza comune che è ormai patrimonio di tutta la città<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Miranda Feraudo, docente di lettere presso la Scuola Media "B. Alfieri" di Carignano, è stata Assessore alla Cultura e all'Istruzione del Comune di Carignano a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta. Attualmente ricopre la carica di Vicesindaco del medesimo comune: la sua testimonianza unisce lo sguardo dell'appassionato di teatro, del politico e del cittadino. Questa intervista può essere confrontata con quella da lei rilasciata a Piero Bianucci, in coda alla trasmissione *'Na scudela 'd fioca, autodramma di una città*, realizzata dalla Rai nel 1980.

VISTI DA VICINO  
I PROTAGONISTI INCONTRATI DIETRO LE QUINTE

*Intervista a Orazio Ostino*

*Tra tante immagini suggestive e dense di memoria, ve n'è una emblematica del senso di partecipazione e di appartenenza – a un luogo piuttosto che ad un gruppo teatrale – che la Cantoregi ha saputo creare: è il quadro finale di 'Na scudela 'd fioca. Come in una fotografia matrimoniale – di quelle in cui appaiono tutti gli invitati – accanto alla famiglia Peiretti (gli interpreti dell'epopea) si accampano i nobili (i nemici) e tutti gli altri figuranti in un lungo abbraccio finale, capace di cancellare le differenze sociali rappresentate in scena e quelle tra attori, determinate dalla distribuzione delle parti; un abbraccio che si estende idealmente al pubblico, quasi a costituire un cerchio magico di memorie e di caldi affetti, senza i quali difficilmente, nell'arco di soli due anni, il gruppo carignanese sarebbe riuscito a raddoppiare il numero dei suoi attori, passando da un già sbalorditivo dato di cento unità alle duecento censite per gli spettacoli successivi; caldi affetti senza i quali difficilmente si sarebbe realizzata la vicenda trentennale della Cantoregi.*

*È questa anche l'ultima immagine in cui appare Geppe Vassarotto, uno degli attori principali nei primi spettacoli, scomparso alla vigilia della messinscena di Le man veuide. Molti episodi degli esordi intersecano quella figura seria e solenne: è Geppe a procurare l'incontro determinante tra Gamna e Longo; con Geppe esordiscono sulla scena molti degli attori che saranno, di lì a poco, il nerbo del gruppo.*

*Uno di questi è Orazio Ostino che, dopo l'esordio in Carignan d'antan, ha continuato a recitare con gli amici di avventura teatrale fino ad oggi. Un interprete che appare senza dubbio depositario privilegiato di memorie "a luci spente".*

*Come hai cominciato a recitare con Gamna?*

Vincenzo, che peraltro conoscevo da tempo immemorabile, aveva saputo che io, con l'amico Simone Chiattonne – un altro di coloro che avrebbero partecipato in seguito alle attività del gruppo –, amavo andare a cantare e, talvolta, anche recitare piccole scene comiche nelle feste. Allora mi ha avvicinato, chiedendomi se volessi interpretare una piccola parte in un suo spettacolo. Ho deciso di accettare per continuare a divertirmi con questa passione: da quel momento non ho più abbandonato la compagnia. Anche perché, fermo restando il piacere della recitazione, cioè la possibilità di misurarmi con ruoli che hanno segnato profondamente la mia esperienza di attore, Cantoreggi è riuscita a farmi elaborare un forte istinto di socializzazione: non tanto perché mi mancasse questa attitudine, quanto perché ha saputo creare l'occasione per estrinsecarla, risvegliandola anche in chi l'aveva perduta, o facendola nascere – penso ai più giovani – in chi la stava ancora cercando. Gli spettacoli, infatti, specie i primi, a Carignano segnavano indelebilmente la fine dell'estate, occupando parte di luglio e ininterrottamente lo spazio tra l'ultima settimana di agosto e San Remigio (26 settembre), il patrono della città. Solo quel sentimento così forte giustifica la partecipazione oceanica del pubblico (vorrei ricordare che ogni replica, tanto in piazza S. Giovanni, quanto in duomo, vedeva la media di circa mille spettatori a serata) e fa comprendere la forte motivazione degli attori, spesso oltre le cinquanta unità tra figuranti e recitanti – con punte addirittura di duecento –, che avevano l'obbligo tassativo di trovarsi per le prove alle nove di sera e finivano col pronunciare la prima battuta magari solo alle undici e mezzo, se c'era tempo.

*Quando hai esordito esattamente?*

In *Carignan d'antan*, 1978, insieme alla mitica figura di Geppe Vassarotto. Si recitava un estratto dal dramma *Satana*, una *pièce* che Gamna aveva visto all'oratorio quando era ragazzo. Uno dei protagonisti, il ladro che si pentiva prima di morire, era all'epoca lo stesso, giovanissimo, Geppe, qui a Carignano detto "del bersaglio", perché i suoi gestivano un tiro a segno in riva al Po, prima dell'esondazione del 1949. Io reci-

tavo la parte del diavolo e Gianfranco Villa faceva l'angelo. È una scena entrata nella memoria collettiva, perché Geppe indugiava a morire, compiacendosi della sua bravura attoriale, fino a che il suggeritore non gli intimava di concludere, sussurrandogli dalla buca: «*Geppe, meuir!*», cioè «*Muori!*». Ora, la riproposizione fu all'altezza dell'originale, perché Vassarotto aveva dato sfogo a tutto il suo talento, cosicché la scena, durata la prima sera sei minuti, alla terza replica ne contava almeno venti, tra memorie estemporanee e improvvisazioni di vario tipo. Senza dimenticare i costumi, anch'essi ispirati a quelli dell'oratorio: io e Geppe rigorosamente in calzamaglia e Villa con la tonaca bianca.

*La prima figura, tra quelle dei tuoi compagni d'avventura, che ti viene in mente è quella di Vassarotto?*

Sì, ma non saprei disgiungerla da quella di altri personaggi fondamentali, molti dei quali mancano perché... oggi recitano su un palcoscenico "celeste". Tra queste, che da recitanti o da figuranti hanno caratterizzato tutta la prima parte del teatro di piazza, vorrei ricordare almeno Tonio Ferrero, Piera Meinardi, Renzo Tonda, Lazzaro Nicola, Ginetto Genero, Umberto Moreschini, Filippo Lomello, Lina Gamna e Rita Costamagna (che nel *Gelindo*, una delle sue ultime apparizioni, recitava la parte del Re Mago Baldassarre) e spero di non averne dimenticato nessuno. Tra i viventi dovremmo sicuramente citare Johnny Ebianne, Elsa Abrate, Nuccio Cantamutto, Carlo Arduino, Dino Nicola, Rita Fagnani (la vera "Rita del telefono", proiettata dalla vita della Carignano d'anteguerra al palcoscenico di *Carignan d'antan*) e altri che magari dimentico; interpreti che Gamna aveva visto recitare all'oratorio o che avevano debuttato con lui nell'immediato dopoguerra e che si era impegnato a ricontattare personalmente<sup>1</sup>. Senza dimenticare, infine, don Piero

<sup>1</sup> Alcuni di questi attori sono stati intervistati da Piero Bianucci, nella trasmissione *Na scudela 'd fioca, autodramma di una città*, realizzata dalla Rai nel 1980. A nostro avviso, uno dei passaggi più significativi è la risposta che Lazzaro Nicola, con la pipa in bocca e il cappello di paglia, in una pausa del lavoro in cascina, dà alla domanda di Bianucci: «Allora, a lei piace il teatro?»: «Sì. Ma non guardarlo. Solo farlo». Una sintesi eloquente dello spirito degli attori della Cantoreggi.

Stavarengo, uno che per l'amore del teatro si è addirittura "denudato" in scena davanti alla parrocchia.

Certamente con Geppe ho avuto un rapporto particolare, quasi una sorta di legame del destino: non solo, infatti, ho esordito con lui, ma, in un *recital* di celebrazione del ventennale di Cantoregi, ho avuto l'onore di riproporre uno dei monologhi più toccanti dell'intera storia del gruppo, cioè quello di *'Na scudela 'd fioca* che finisce con: «*Mi, Geppe Pejret, d'utanta ani, prima vacrot...*». E mentre lo recitavo veniva proiettata la sua immagine nella versione originale. Un'emozione particolarissima.

*Che cosa ricordi dei tuoi compagni di recitazione, soprattutto di quelli più anziani?*

Così, ridendo, a tanti anni di distanza ricordo che, durante le prove, il vino era molto buono. E anche in scena: se si pensa che dietro ogni paracarro che limita il sagrato del duomo, cioè il palcoscenico, durante gli spettacoli era nascosto un bel bottiglione di vino, pronto a soccorrere gli assetati.

A parte le battute, che introducono però allo spirito scanzonato di quelle occasioni, bisogna partire da una premessa: per esigenze sceniche, derivanti dai contenuti dei copioni, gli attori erano divisi in due gruppi, uno dei quali rappresentava la nobiltà o i borghesi, l'altro la bassa plebe, della quale, non faccio per vantarmi, ho sempre fatto parte, incontrando il maggior numero delle figure caratteristiche di quel periodo.

I "nobili", vorrei precisare, avevano molte parti da recitare e spesso provavano separatamente da chi aveva ruoli collettivi, sebbene non disdegnassero di mischiarsi con gli umili, magari quando c'era un buon salame da mangiare. Inoltre, dovevano essere più concentrati e avevano meno tempo per le distrazioni goliardiche: attori come Ebianne o Cantamutto, o più tardi Dario Geroldi, avevano un'esperienza di teatro superiore alla nostra e vivevano il momento con grande impegno.

I "plebei", invece, erano soprattutto coloro che svolgevano le scene di massa, quindi non avevano incombenze specifiche, potevano anche farsi trascinare dal gruppo e accogliere persone meno appassionate, solo curiose di fare una breve comparsa. C'erano quindi componenti

di diversa estrazione sociale e di svariate età. Renzo Tonda o Lazzaro Nicola, ad esempio, potevano essere mio padre. Comunque si era realizzata una grande unità, derivata dalla consuetudine di organizzare e festeggiare insieme il Carnevale. Senza dimenticare che Carignano è sempre stato un paese assai socializzante, dove tutti si conoscevano e, alla fine, finivano per trascorrere almeno una festa insieme. Per chi era abituato a vivere quell'esperienza fare teatro era un piacere, prima che un impegno: come altri andavano al bar, loro andavano a recitare e cercavano di ricavarne la maggiore gratificazione possibile.

C'era uno spirito diverso, meno "impegnato", ispirato al concetto della festa: ecco allora che arrivava Teresio Bauducco con dei buoni salami, Renzo Tonda con dei bei pintoni di vino e così si ripassava insieme il copione (faccio notare che, vuoi per l'esiguità delle frasi da dire vuoi per l'efficacia di questo nuovo metodo sperimentale, non abbiamo mai sbagliato una battuta – anche se, colti da anarchia estemporanea durante le scene collettive, il nostro estro prendeva talora il sopravvento sulle indicazioni del copione). Per me era il segnale d'inizio del teatro: ritrovare la compagnia dell'anno prima e improvvisare insieme scherzi estemporanei o piccoli riti goliardici.

Certamente non mancavano le sfuriate o i rimproveri di Vincenzo, ma anche lui sapeva che molti dei partecipanti agli spettacoli, specie lo "zoccolo duro" degli anziani che ho citato prima, prendevano con allegria quel momento, nel vero spirito della festa di piazza, senza perdere serietà o dignità al momento della messinscena. E, d'altra parte, le sue sfuriate erano proprio l'altro segno di decollo dello spettacolo: finché non lo vedevamo arrabbiato gettare a terra il cappello o stendersi sul palco o fare una scenata, non avevamo ancora percepito il fischio d'inizio.

*Proviamo a parlare di uno degli attori citati: Renzo Tonda.*

Era uno che se l'avesse visto Antonio Ricci negli anni Ottanta l'avrebbe subito scritturato per *Drive In*, così come oggi avrebbe un ruolo di primo piano a *Zelig*. Bastava lasciarlo andare a ruota libera: un talento comico straordinario. Quando arrivava Carnevale e lui doveva partecipare ai carri, metteva fuori dalla sua officina il cartello con scritto «*Chiuso per*

*fe' rie!*», che in italiano vuol dire “vacanza”, ma in piemontese vuol dire “far ridere”.

Per Renzo Carnevale era una cosa sacra e lo spirito carnevalesco riusciva a trasportarlo benissimo nella Cantoregi. Ad esempio, quando abbiamo fatto *'Na scudela 'd fioca*, e come emigranti dovevamo partire per l'Argentina, salutando i parenti dal ponte della nave Sirio: in una delle rappresentazioni il Renzo, che aveva sete, era andato a rifocillarsi tra le quinte; una volta tornato, non vedendo il bastimento, chiede: «E il Sirio?», «*A l'è parti!*» gli rispondo e lui: «*Oh! L'hai perdu la nav!*», con la stessa disperazione di uno che è arrivato in ritardo all'ultimo treno. In un'altra occasione, durante *Le man veuide*, sparisce nei camerini prima della scena finale, quella in cui i poveri dell'ospizio sostituiscono nel presepio il Bambino nipote del marchese con un bimbo appartenente al loro gruppo. Io entro nel camerino per cambiarmi e rientrare subito in scena e me lo trovo seduto su una panca. A quel punto lo invito a muoversi: «*Anduma, Anduma Renzo!*», gli dico e lui, serafico, «*Eh! Sun vnu a beive 'na volta, perché da sì a Betlemme a l'è gnanca pi' 'na piola*». Questo era lo spirito da gaudente, comune anche ad altri protagonisti di quelle avventure: avere sempre una battuta pronta, anche per giustificare una marachella, ma detta con candore. Ed era un fuoco di fila di botta e risposta; così con Carlo Arduino o con Lazzaro Nicola, che aveva un'immagine imponente sul palco. Sono tutte figure che ricordo con affetto come, ad esempio, Ginetto Genero, che ha recitato anche parti importanti e con cui abbiamo partecipato allo spettacolo televisivo del 1981, *Le ali di Natale*, trasmesso la notte di Natale in prima serata su Raiuno.

Per me è stato un apprendistato importante, umano più che teatrale: credo che l'aver convissuto per alcuni periodi con queste persone sia servito a crearmi un carattere, a comprendere come si deve vivere il teatro con gli altri: a capire le esigenze di chi aveva sonno e voleva cominciare presto le prove, o di chi si lamentava troppo o non si lamentava mai; a imparare da loro, che avevano sofferto come tutti i nostri vecchi, come si ride della vita, sempre senza essere esagerati. Un'esperienza produttiva anche per i giovani: il teatro forse non ha mai salvato nessuno dalla perdizione, ma in questo caso ha permesso di vivere meglio la propria città e di godersela.

*Le donne prendevano più seriamente il loro impegno o facevano “comunella” come voi?*

No, e neppure tutti i maschi erano goliardi. Io mi riferisco soprattutto ad un gruppo “eletto” di fedelissimi, particolari come uomini e come attori. Le donne si comportavano più seriamente ma, d'altronde, le “grandi figure” femminili si contano sulle dita di una mano. Provo ad elencarle: oltre Piera Meinardi, a cui penso sempre con immensa tenerezza, Elsa Abrate, Rita Fagnani, Ritangela Margaria, mia sorella Carla, Giuliana Moschini, Manuela Zulian (che continua ancora oggi e che faceva il mio servo quando interpretavo Gelindo – con cui è rimasta la tradizione natalizia di regalarle un panettoncino, proporzionato alla sua altezza) o, in tempi più recenti, Alessandra Lappano.

Comunque, può darsi che facessero “comunella” tra loro: certo avevano particolari esigenze, non ultima quella del cambio dei costumi. E poi non bisogna dimenticare che spesso provavamo in spazi separati, soprattutto quando c'era disponibilità di aiutanti, come l'infaticabile Koji o, come in qualche occasione, Girolamo Angione, un regista del Teatro Nuovo.

*E don Piero Stavarengo?*

Io, come credo molti della Cantoregi, lo ricordo con particolare affetto. Prima di lui è bene non trascurare l'impegno di don Dolza, il parroco precedente, che per primo ci aveva aperto le porte della chiesa. Ne *Le ali di Natale* siamo addirittura usciti con un carro dalla porta principale del duomo.

Don Piero invece, essendo un “uomo di teatro”, perché aveva recitato in altre occasioni, si poteva definire un frutto già maturo. Il momento culminante della sua carriera è stato appunto ne *L'Erbo d'la libertà*, quando in una scena si toglieva la tonaca bagnata, rimanendo a torso nudo. Ma il suo impegno nella Cantoregi non si limita solo alla recitazione: ci ha permesso di fare di tutto e di più nella chiesa, certamente senza mancare di rispetto, ma nei nostri spettacoli abbiamo ballato, cantato, acceso fuochi artificiali sul sagrato. «Casa di Gesù maestro»,

la parte annessa alla canonica, quando c'erano gli spettacoli era, si può dire, nostra: la usavamo per provare e per cambiarci mentre, prima di lui, usufruivamo dei locali sotto l'ex Biblioteca, all'epoca affittati dal Comune ai partiti carignanesi (e non solo). Certo, ne *L'erbo* usava il confessionale come camerino: non dimentichiamoci però che, pur essendo un allegro compagno, era sempre un uomo serio e consapevole del suo ruolo istituzionale, e vestirsi e svestirsi con noi non era proprio la soluzione ideale per un parroco.

Infine, il rilancio della Cantoregi negli anni Novanta è segnato dalla sua passione. Io ripenso con emozione alle due sere de *La Vija 'd Natal*, con la chiesa stipata fino a tremila spettatori e gli esclusi, che facevano la coda al gelo per vederci.

*Ti ricordi qualche episodio particolare durante gli spettacoli, battute dimenticate, gaffe, momenti di panico?*

Ciascuno era impegnato a dare il massimo nel campo in cui era delegato: non solo i registi o gli attori ma anche i tecnici audio come Gian (Gianfranco) Poma alla *consolle* e Guido Tempia, oppure Eraldo Sommacal, che ha composto anche musiche originali per gli spettacoli, o chi si occupava delle macchine sceniche, costruzioni artigianali, assemblate e dipinte spesso a mano, non senza una punta di genio. Un esempio può essere proprio la nave Sirio di *Le man veuide* dipinta da Nelio (Cornelio) Pecchio, praticamente una sagoma in legno trainata da un "muletto" che l'agganciava e la trascinava per il sagrato, mentre alcuni ragazzi agitavano intorno strisce pitturate di azzurro per simulare le onde, il tutto quasi a figurare un *ex-voto* dipinto.

Nessuno ha mai mancato il proprio obiettivo e credo che, a parte alcune repliche meno brillanti del solito, generalmente ce la siamo sempre cavata dignitosamente, anche se sono capitate anche a noi le nostre disavventure.

Rispetto alle battute non rammento episodi particolari: noi cercavamo e cerchiamo sempre di aiutarci, in caso di piccole dimenticanze. Nei primi spettacoli abbiamo addirittura avuto un suggeritore: Tonino Bosco. Aveva un gabbiotto davanti al palco, nel quale in teoria s'infilava

per suggerire; peccato che la sua precipua attività, quando non sapevi la parte, era battere con la matita sul gabbiotto e dirti: «Sbagliato! Sbagliato!» e non darti mai la battuta che attendevi. Poi, per un paio di anni, il suo ruolo è stato ricoperto da Franca Longo, la moglie di Aldo, che suggeriva a cielo aperto, quasi seduta in prima fila tra il pubblico.

Il vero problema, semmai, era ricordarsi le entrate in scena. Ad esempio ne *Il Carmagnola* c'era una scena in cui recitavamo io, Nuccio Cantamutto e Mario Doglione (*Dolly* per gli amici). Avevamo un pezzo "a rimbalzo": io entro in scena con Nuccio e manca Doglione; ci palleggiamo le battute per un po', a un certo punto finalmente arriva *Dolly* e, tra le battute, gli chiedo il perché del ritardo. Lui, candidamente, risponde; «Con *pardon!* Dovevo andare in bagno!».

In un'altra occasione siamo entrati in scena con quasi un minuto di ritardo, perché nella pausa tra i due atti ci siamo attardati con i musicisti a cantare e a suonare nei camerini della "plebe" e, se non ci avessero chiamati, forse saremmo ancora là a cantare. Era, tra l'altro, una replica de *Le man veuide* al Teatro Nuovo di Torino, un'esperienza per certi versi paradossale: a un quarto d'ora dall'inizio il teatro era completamente vuoto (una situazione inquietante, per noi che in piazza eravamo abituati a confrontarci con un pubblico di almeno duemila spettatori per replica). Finalmente entra una madama "stile Crocetta", con il cappellino e la veletta, accompagnata da due maschere per farsi indicare il posto nella platea vuota. Negli ultimi minuti, fortunatamente, è arrivato anche qualche altro spettatore, ma si perdeva nel rosso delle poltroncine, essendo quello un teatro immenso.

*Riuscivate a stare seri anche durante le processioni?*

Assolutamente sì, anche se, specie tra noi plebei, girava una battuta classica, una sorta di scommessa ironica: «*Alura: ai sarà 'na prucezzium; aj sarà quai candele; certo un funerab*», perché qualche morto scapperà di sicuro. L'anno che abbiamo fatto *Il Carmagnola*, ambientato durante la peste, i morti li davamo via per poco, a carrettate; nella stessa occasione abbiamo addirittura ripristinato il culto di sant'Isidoro, un santo miracoloso per propiziare la pioggia. In una delle classiche sfilate

processionali cantavamo: «*Sant'Isidor, daj caveji gris, fa ca pieuva fa' ca pieuva 'n sel pais!*». Però si restava seri: anche perché era un momento teatrale molto sentito, al quale partecipavano anche le signore più anziane con i costumi delle confraternite bianchi o gialli. Così sempre, anche negli spettacoli di epoca più tarda, come ad esempio *La Malora*, che richiamo con particolare affetto, per avervi recitato la prima parte “seria” della mia carriera.

*Lo stesso spirito fraternizzante si è mantenuto anche nelle ultime esperienze?*

Per *Nebbia* erano diversi quasi tutti gli attori, i tecnici, i comprimari e i figuranti, sia per ricambio generazionale, sia perché la “base umana” proveniva tutta da Carmagnola, specialmente da Borgo Salsasio, ma anche lì si è creato un *feeling* particolare. Molti già si conoscevano, c'erano degli immigrati – l'integrazione era il tema dello spettacolo –, e si era ricreato un po' il clima dei tempi d'oro a Carignano. Con queste persone abbiamo stretto legami d'affetto abbastanza in fretta e, ancora oggi, se incontro Giacomo Ciulla o Guido Corona, ci fermiamo sempre a ricordare lo spettacolo e i suoi episodi, come il freddo e la pioggia che abbiamo patito in pieno luglio al parco delle Serre di Grugliasco (salvo quelli come me che, dovendo simulare l'uscita dalla messa della mezzanotte di Natale, avevano il cappotto e temevano invece di “schiattare” per il caldo). Lo stesso discorso vale anche per le ultime esperienze a Racconigi. Con i degenti dell'ex ospedale psichiatrico abbiamo vissuto un'esperienza unica, speciale. Quelli del vecchio gruppo (io, Dino Nicola, Manuela Zulian, Nicola Stante) abbiamo trovato subito un'accoglienza calorosissima, che ha dato un senso completo, dico almeno per me, a tutta la fatica spesa in questi trent'anni di teatro.

*Cosa succedeva alla fine di ogni spettacolo?*

Recitare era talvolta un impegno gravoso, soprattutto per chi aveva il brutto vizio di “lavorare”. Le ultime prove erano faticosissime, duravano spesso fino a tardi e, pertanto, alla fine eravamo quasi sollevati e

felici di poter tornare alle nostre vite normali. Ma con un piccolo vuoto di nostalgia nel cuore e il senso di aver consumato un'altra bellissima avventura.

Il cosiddetto quarto atto, quello dei festeggiamenti finali, ad ogni modo è sempre andato benissimo perché si sa che “tutti i salmi finiscono in gloria”. Dato l'alto numero di persone coinvolte non era facile organizzare un momento collettivo, ma una merendina col classico pane e salame e con un bicchiere di vino non mancava mai, anzi costituiva spesso un fondamentale rituale a posteriori.

Alcune volte approfittavamo del fatto che accanto alla piazza ci fosse (c'è ancora, sebbene rimodernata) la piola dei Tre scalini, per celebrare il nostro rito finale e continuare a esibirci in numeri d'arte varia, soprattutto quando c'erano i musicanti come Simone Chiattonne con la chitarra, Ielmo (Guglielmo) Petitti e il suo trombone, Nino Ballari e la tromba, con i quali improvvisavamo spesso un “concertino”.

Infine c'era Vincenzo, al quale chiedevamo sempre: «*Cume suma andait, Vincenzo?*», per ricevere sempre la stessa risposta: «*Orendo!*», con un'erre sola, che costituiva il suo personalissimo modo per dire che era abbastanza soddisfatto e, purtroppo o per fortuna, il segno ineluttabile del «calate il sipario!».

ALLA RICERCA DI NUOVI TERRITORI DI SENSO  
PRESENTE E FUTURO DELLA CANTOREGI

*Intervista a Marco Pautasso*

*Quando hai iniziato a collaborare con la Cantoregi?*

Il mio primo approccio risale, come per molti carignanese, ai grandi spettacoli della fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Ho esordito come comparsa in *'Na scudela 'd fioca*, poi ho continuato a partecipare sempre con piccoli ruoli ed è in quelle occasioni che ho iniziato ad elaborare il mio amore per il teatro.

Nel Novanta, invece, sono stato coinvolto da Vincenzo Gamna nella ricostruzione della Cooperativa Progetto Cantoregi. Vincenzo, oramai in pensione dalla Rai, voleva riprendere a fare teatro con continuità. Era sostenuto idealmente dall'allora parroco, don Piero Stavarengo, ma aveva bisogno di trovare un nucleo di persone disponibili ed entusiaste: per questo decise di appoggiarsi ai giovani, facendo leva sulle loro motivazioni, sulla curiosità e sull'entusiasmo.

Così, assieme a Vincenzo e a don Piero, io, Franco Prone, Stefania Cappellari, le mie cugine Paola e Roberta, mia zia Cecilia e altri appassionati di teatro, abbiamo iniziato a pensare a piccole cose, con cui rianimare la vita culturale del paese. Io ho cominciato come aiuto-regista, per spostarmi progressivamente all'ideazione e al coordinamento degli spettacoli. Abbiamo cominciato con *La Vijà 'd Natal*, un esordio da sei-settemila spettatori nel periodo tra Natale e l'Epifania; abbiamo proseguito a Pasqua con *Ufficio delle tenebre*, che ricordo come uno degli spettacoli più toccanti e riusciti di quel periodo, proseguendo fino a *La Malora* e a *Le signorine Settembre provano il Gelindo*.

Poi il gruppo si è scremato e, nel 1994, prima e durante la messinscena di *Vivere*, ci siamo ritrovati a dover riconsiderare la natura stessa della Cooperativa, che aveva oramai assunto costi di gestione insostenibili. Abbiamo scelto di trasformarci in associazione, mantenendo significativamente la dizione di Progetto Cantoregi; intorno a noi superstiti si sono coagulate alcune nuove presenze: Giuliana d'Alberto, Silvia Fiandino, Eleonora Gillio. Altri, invece, si sono persi per strada.

Il 1994 è il *terminus a quo*: un momento di svolta molto difficile, economicamente drammatico, ma fondamentale per il definitivo assestamento, se si considera che la Cantoregi, tre ricostituzioni tra il 1977 e il 1990, da allora non ha più mutato statuto giuridico.

*Quali sono le conseguenze di questa “quarta fondazione”?*

Un primo esito è l'abbandono di Carignano. Se prima Carignano era la sede naturale del nostro agire creativo, da quella data non lo è più, o almeno non lo è più esclusivamente: tant'è che nella nostra cara città di origine, da allora, ci siamo esibiti poche volte ancora.

Voglio precisare che non si tratta di un abbandono polemico, anche se l'attenzione dei residenti e delle istituzioni si era affievolita col passare degli anni, bensì l'affiorare di un'impostazione nuova, basata sulla considerazione che il nostro *ubi consistam* non fosse l'averne un luogo – un paese – dove fare teatro, ma il doverne ricercare ogni volta uno nuovo. E, una volta lì, applicare il metodo dell'autodramma: sentire le persone del posto, le storie che l'attraversano e ripresentarle con i medesimi attori della vita (almeno per la maggior parte). Così, ad esempio, è nato *Nebbia* a Carmagnola.

*È l'unica novità?*

No, ve ne sono almeno due altrettanto importanti: l'impegno sociale e il professionismo.

La vocazione all'impegno è evidente già negli spettacoli di Gamna e Longo, ad esempio nella trilogia sul Settecento che non è mai stata completata. Tuttavia, almeno per me, solo dopo il 1994 viene impostato

un discorso sociale di denuncia continua: ciò ha portato Cantoregi a frequentare direttamente i luoghi dove si grida la richiesta di attenzione, nei quali il coinvolgimento diretto è già un'azione sociale esplicita, dalle comunità di sostegno all'*handicap* agli ospizi, dall'ex ospedale psichiatrico al carcere.

Anche i laboratori scolastici hanno voluto toccare temi scottanti: l'AIDS nel *De peste* o il dramma di Auschwitz, raccontato attraverso *L'Istruttoria* di Weiss, nel laboratorio svolto al “Baldessano” di Carmagnola.

Certamente non muoviamo più i numeri dei grandi *kolossal* d'esordio, ma il farsi conoscere e apprezzare all'interno di comunità chiuse, conquistare la fiducia delle persone, valorizzarne le storie e le peculiarità individuali e, infine, investirle di un ruolo teatrale, rappresenta una fatica paragonabile al muovere enormi masse in scena. Paragonabile è anche la soddisfazione del successo, che per noi non dipende dagli spettacoli, quanto piuttosto dalla saldatura profonda di un gruppo, che, attraverso il teatro, si riconosce tale e si autorappresenta.

Credo che sia proprio questo lo specifico di Cantoregi: mettere assieme, attorno ad un problema che si prova a raccontare teatralmente, più persone possibili. Dalle esperienze più disparate, dalle provenienze più eterogenee, però sempre assieme. Questa progettualità non credo abbia molti eguali: spero che nel tempo si riconosca la nostra peculiarità, questa straordinarietà.

*E il professionismo?*

La crisi di *Vivere* fu determinata proprio dalla voglia di molti di noi di realizzare un salto di qualità: si voleva cercare un segno espressivo nuovo e forte, che si mostrasse non solo attraverso l'aggregazione, ma anche con la padronanza di una tecnica (sonora, illuminotecnica, ecc...) moderna.

La vera e propria scelta di diventare professionisti e professionali risale di fatto al 2001, quando abbiamo iniziato a versare i contributi ENPALS.

Per noi, però, professionismo significa anche la capacità di crescere elementi che si dedicano al teatro o all'arte in maniera professionale. Dalle nostre fila sono emerse Silvia Nebiolo o Cristina Da Rold, due tra le più interessanti giovani costumiste, una del cinema, l'altra del teatro

italiano. Con noi hanno recitato Maijlinda Agaj, oggi all'ultimo anno della scuola di recitazione del Teatro Stabile di Torino, o Fabio Ferrero, promettente videomaker.

Molti dei nostri giovani attori, infine, come Valentina Chiangone, Igor Piumetti, Chiara Bodda, Andrea Gregorio, hanno fondato la compagnia del *Pelobate*, che si dedica all'animazione teatrale, soprattutto nelle scuole.

*Il professionismo vi ha migliorati?*

Penso di sì, perché ci ha obbligato a scelte più difficili e a un impegno maggiore. Oggi, nella nostra attività, dobbiamo elaborare progetti validi, intercettare finanziamenti adeguati, proporci costantemente a un pubblico nuovo, conquistandolo non solo con la passione ma con la qualità. Abbiamo interlocutori diversi, primo tra tutti la Regione Piemonte, con i quali confrontarci relativamente alle scelte artistiche o ai vincoli economici. Tutto ciò ci ha permesso di migliorare, e credo si avverta il cambiamento. Non credo che il passato, con quell'aura di amatorialità che ci caratterizzava, fosse negativo, però i tempi sono cambiati e oggi, per la Cantoregi, come per tutte le compagnie, è necessario dimostrarsi professionali, sapersi confrontare con il diverso panorama di pubblico e di istituzioni.

*Mi sembra che il ruolo di Koji Miyazaki sia stato fondamentale nel passaggio verso il professionismo?*

Assolutamente. Koji in realtà è stato presente nella storia della Cantoregi sin dall'inizio, con un preciso ruolo di settore: le scene, le luci e i costumi.

Dal 1994 la sua presenza è diventata imprescindibile, poiché in pratica, eccezione fatta per *Vivere*, per il successivo *Il giorno di San Giacomo*, e per pochi altri allestimenti in cui si è utilizzato ancora il dialetto (come per *Storia di Papà* o *Contacc*), è diventato il regista della Cantoregi, mentre Vincenzo si è progressivamente dedicato al coordinamento generale delle operazioni teatrali e all'elaborazione dei testi.

Il cambio di regista, avvenuto dopo *Nebbia*, porta una maggiore agilità nella costruzione degli spazi, e al ricorso frequente alla coreografia per i movimenti; le scene divengono stilizzate e rigorose, mentre le luci e l'audio concorrono attivamente alla costruzione dello spettacolo.

Per capire meglio l'evoluzione del nostro gruppo, forse è meglio soffermarci sulla figura di Koji. Laureato in *design* in Giappone, decide di viaggiare in Europa e non torna più a casa. In Italia si dedica allo spettacolo: ha lavorato in teatro e in televisione; ha vinto una borsa di studio in Rai, ha girato *videoclip* musicali, video promozionali e pubblicitari, video istituzionali (per Fiat, Fiat Avio e Recchi), video di sfilate su commissione di stilisti come Armani, Ferrè, Prada, Valentino e Versace e, ultimamente, per la Rai, il ritratto di Giancarlo Menotti, il creatore del Festival di Spoleto.

Diventa chiaro, quindi, che l'avvento di Koji è fondamentale per la definizione di un metodo operativo professionale. Da un punto di vista scenotecnico sono state sperimentate tutte le più recenti innovazioni: nel 1994 per l'audio usavamo le bobine, poi siamo passati al DAT, al CD e, infine, oggi gestiamo tutto con il computer. Grazie alle sue conoscenze abbiamo potuto collaborare con esperti di qualità eccezionale: un esempio per tutti è Gilberto Richiero, voluto esplicitamente per rafforzare e specializzare la colonna sonora e i supporti audio. Per la cronaca, il suo primo intervento risale a *Nebbia*, e ricordo ancora la costruzione della colonna sonora a casa sua, durata notti intere.

*Torniamo agli spettacoli: tu hai sempre parlato di spettacoli-cesura, che segnano le tappe della vostra vita artistica. Vogliamo ripercorrerli brevemente?*

Sì, gli spettacoli-cesura, per me, sono quelli che individuano dei punti di svolta.

Il primo è *Nebbia*, 1995, a Carmagnola, una realtà nuova in cui dovevamo cercare di farci apprezzare. Ci siamo riusciti, grazie a uomini e donne straordinari, che si sono gettati in quest'avventura con passione sincera, coagulando attorno a noi un numero incredibile di persone. Un lavoro lunghissimo e serrato: ricordo prove innumerevoli fatte in capan-

noni, stalle, durate mesi, che sono sfociate in uno spettacolo memorabile. Per me *Nebbia* è la *summa* di Cantoregi, perché contiene tutto il nostro mondo: la memoria, l'impegno, la massa e, infine, come ho già detto, ci sono poi le sperimentazioni sonore. Un vero e proprio circo. Parte da qui la nuova avventura della Cantoregi, rilanciata l'anno dopo, sempre a Carmagnola, con *Una Finestra sui cortili*. Cinque piccoli spettacoli, uno a settimana, realizzati con una squadra non nutritissima, dedicati alla città: è il primo nucleo di ciò che, col tempo, si declinerà come una delle caratteristiche dell'agire creativo di Cantoregi, cioè pensare a un luogo e provare a interpretarlo, con la sua poesia e le sue suggestioni. È, ad esempio, quanto accade ancora oggi, *mutatis mutandis*, con gli allestimenti nel castello di Racconigi. Si parte dal forte rispetto del luogo, della locazione, e si procede cercando di rendere protagonista e soggetto delle nostre intuizioni espressive e artistiche quel luogo.

Poi ci sono gli spettacoli con i ragazzi, che ci schiudono un mondo di entusiasmi e nuove energie creative. Prima il *De Peste*, a Carignano, costruito con parsimonia economica, ma con estrema disponibilità d'animo degli insegnanti; poi, a Carmagnola, la bellissima esperienza de *L'Istruttoria* con il liceo Baldessano. Si avvia da qui l'attività laboratoriale stabile di Cantoregi, che c'impegna per alcuni anni: oggi, invece, non curiamo più i laboratori, che sono affidati ad altri soggetti – ad esempio Grazia Isoardi – con cui lavoriamo in simbiosi e per i quali realizziamo saggi finali, che sono poi i nostri spettacoli degli ultimi anni.

Altro passo decisivo per la nostra storia è *Voci Erranti*. Nasce per iniziativa di Grazia Isoardi che, dopo averci visto ne *L'Istruttoria* e in altri spettacoli, ci contatta, ritenendoci interlocutori validi per realizzare una sua grande idea: raccontare, cosa mai fatta, la realtà manicomiale di Racconigi. Lì, infatti, lei aveva cominciato a fare attività con gli utenti del Dipartimento di Salute Mentale, ancora residenti nell'ex Ospedale Psichiatrico. Così, un bellissimo giorno di novembre, approdiamo in quel luogo pieno di fascino e di storie e diamo inizio al progetto di *Voci Erranti*, che coinvolge subito anche Alessandro Vallarino, il nostro referente all'interno della struttura.

Dal successo di quell'esperienza è nata poi *Voci Erranti*, associazione che vede insieme Alessandro Vallarino, Grazia Isoardi, Bruno Crippa, Koji e

Vincenzo, la cui finalità è impegnarsi in attività (anche non teatrali) all'interno degli spazi dell'ex O. P., diffondendo la memoria di quel luogo, che l'Asl le ha concesso all'associazione in comodato d'uso per molti anni.

Altro momento di svolta è il carcere, quasi un'evoluzione naturale del nostro lavoro, sempre dovuta a Grazia, che, allargando l'ambito di intervento dei suoi laboratori, riesce a lavorare in carcere e comprende che quella può essere un'altra occasione per raccontare delle storie significative. *La soglia* è il primo di una serie di spettacoli che racconta la realtà carceraria e che vede coinvolti materialmente solo pochi di noi (Koji, Grazia e Fabio Ferrero *in primis*), poiché non tutti possono essere ammessi nella casa di reclusione.

Altro spettacolo fondamentale, infine, è *De Senectute*. Realizzato a conclusione di un laboratorio con gli anziani di Racconigi, alle porte del trentennale di fondazione della Cantoregi, torna sul tema dello spettacolo d'esordio, gli anziani: sembra la chiusura di un ciclo, ma in realtà è un rilancio stimolante, per chi come noi vuole ancora dare voce alle realtà di chiusura, di costrizione, di diversità, di differenza.

### *Il presente?*

Oltre agli spettacoli credo che meriti una parola la nostra rassegna *La fabbrica delle idee*.

La rassegna (verificato che le persone superavano le barriere mentali costruite dall'idea di manicomio e, varcata la soglia, restavano affascinate dallo spazio) nasce dall'esigenza di confrontarsi con altre realtà teatrali contemporanee, che fanno dell'impegno un loro obiettivo.

Abbiamo cominciato con *budget* ridottissimi, ma siamo riusciti ad affermarci progressivamente, fino a ottenere anche finanziamenti interessanti: quest'anno, il bando della Compagnia di San Paolo ci vede per la seconda volta al terzo posto, dopo il Festival delle Colline e la rassegna di Borgo Verezzi. Abbiamo ospitato nomi come Moni Ovadia, Ascanio Celestini, Giovanna Marini, il Teatro del Lemming, Kinkaleri, Virgilio Sieni, Emma Dante, quest'anno il Teatro della Valdoca, molti premi Ubu, vale a dire alcune tra le massime espressioni del teatro contemporaneo.

Una parola sull'intitolazione. «La fabbrica delle idee» era il modo in cui i raccontesi soprannominavano quello spazio, quasi a marcare la differenza tra chi produceva beni materiali e chi invece, a loro dire, produceva solo idee. Noi abbiamo voluto rovesciare quella definizione dispregiativa in un epiteto costruttivo: perché vogliamo che quest'occasione sia la vetrina di chi vuole portare in scena delle idee. È la nostra piccola utopia, che stiamo costruendo con eccellenti risultati, anche di pubblico.

### *Il futuro?*

Il futuro è il presente, perché non credo che il nostro metodo cambierà di molto: abbiamo scritto nel destino l'essere un *work in progress*. La natura di Cantoregi è sempre stata quella di non avere uno spazio fisico: ciò potrebbe apparire un limite, ma è stata una fortuna, perché ci ha dato movimento, vita. Qualche volta abbiamo anche fatto falsi movimenti; nella maggior parte dei casi, però, a ogni spettacolo è corrisposto un passo in avanti, la ricerca di un nuovo territorio. Ecco il futuro: continueremo a cercare nuovi territori di senso. Non so dire quali, ma arriveranno, come sono arrivati: il disagio psichico, i detenuti, il castello di Racconigi.

Ciò che spero è che molti giovani entrino a rimpinguare la squadra: abbiamo bisogno dei loro stimoli, dell'entusiasmo e dell'idealismo che portano con sé.

Oggi noi operiamo a Racconigi e a Saluzzo, dove ci è stata assegnata la Residenza Multidisciplinare per tre anni: qui vorremmo approfondire il rapporto con una città che già ci apprezza e che noi apprezziamo molto, dando corpo alla possibilità di ampliare il nostro bacino d'utenza, diventando punto di riferimento in tutta la provincia di Cuneo. Anche sotto il profilo della formazione teatrale, cosa che ci permetterebbe di intercettare quei giovani di cui parlavo prima.

### *Il progetto De senectute?*

Dopo la rassegna è l'impegno più vicino. Una vera e propria scommessa, che ci riporta a contatto con la città di Torino. Siamo grati al Teatro Stabile, non sempre attentissimo alle realtà periferiche, che

ha avuto il coraggio di chiamarci, affidandoci l'esordio della stagione 2006-2007.

In più, siamo inseriti nel programma per le celebrazioni dei dieci anni del *De Senectute* di Bobbio, che comprende un approfondimento accademico e un concerto, ispirato alla profonda passione del maestro per la musica. Per noi è l'occasione di un riconoscimento intellettuale, oltre che teatrale, per il coraggio di questa elaborazione scenica, il cui merito va ascritto principalmente alla volontà di Vincenzo Gamna.

### *Una consacrazione?*

Mai. Cantoregi non è una compagnia di giro. Il nostro discorso culturale ci ha portato a fare sempre scelte il cui obiettivo non è mai stato la popolarità, il successo di cassetta. Può invece essere lo spunto per aprire prospettive diverse di confronto e d'azione. D'altronde la nostra ricerca, anche ansiogena, dei territori di senso ci porta a non essere mai soddisfatti appieno: siamo irrequieti, sempre alla ricerca di idee e spazi inesplorati.

*Le immagini*

























*Interpreti e repertorio*

## TUTTI I NOMI DI CANTOREGI

*Elenco alfabetico dei partecipanti agli spettacoli di Cantoregi nei primi trenta anni di storia<sup>1</sup>.*

Massimo Abate	Elena Aimò
Christine Abelonis	Carlo Alasia
Fiorella Abelonis	Dino Alasia
Yannick Abelonis	Ilaria Alasia
Elsa Abrate	Alessandro Albanese
Franca Abrate	Fulvio Albano
Milena Abrate	Luisa Albarello
Luciano Acacio	Andrea Albera
Denis Accardo	Esterina Albera Rubino
Dario Adello	Franca Albera
Serena Adragna	Alessandra Albericci
Majlinda Agaj	Giorgio Albertino
Elda Aghemo	Giovanna Alberto
Federica Aghemo	Marianna Albesano
Laura Aghemo	Edmonda Aldini
Lucia Aghemo	Domenico Alessio
Rita Aghemo	Luca Alesso
Agostino Agrillo	Matteo Alesso
Cristina Agrillo	Vittoria Alesso
Roberto Aimetta	Alessandra Alforno

<sup>1</sup> I nomi sono stati reperiti attraverso i programmi di sala disponibili, pertanto ci scusiamo per eventuali omissioni e dimenticanze o per eventuali errori di trascrizione. Un contributo fondamentale per il completamento di questo elenco è stato fornito da Miranda Feraudo.

Gianni Alforno  
Luigi Alforno  
Davide Allasia  
Federica Allasia  
Rodolfo Allasia  
Ettore Allemani  
Riccardo Allione  
Maddalena Alloatti  
Silvia Alloatti  
Piero Allocco  
Roberto Allocco  
Carlo Aloia  
Giuseppe Ambrogio  
Maddalena Ambrogio Tribaudino  
Antonio Andreone  
Luciano Andreone  
Luca Angiola  
Girolamo Angione  
Andreina Annone  
Stefano Annone  
Cristiana Antoniotti  
Alessandro Appendino  
Erika Appendino  
Lucetta Appendino  
Mino Appendino  
Sergio Appendino  
Susanna Appendino  
Alessandro Aramini  
Alessandra Arduino  
Carlo Arduino  
Costanza Arduino  
Maddalena Arduino  
Rosalia Arduino  
Flavia Arena  
Ivano Arena  
Marcello Armillotta  
Carlo Artero  
Grazia Aurora  
  
Marilena Bagnasco  
Paola Bailone

Berte Bakary  
Ezio Baldini  
Bruno Ballari  
Eugenio Ballari  
Alessandro Ballario  
Giancarlo Ballario  
Giovanna Ballario  
Luciana Ballatore  
Hassen Balloumi  
Wabil Baloumi  
Monica Bande  
Patrizia Bande  
Maria Luisa Banfi  
Luca Baravalle  
Maria Cristina Barberis  
Claudio Barbero  
Giorgia Barbero  
Massimo Barbieri  
Ivano Barra  
Ruggero Barresi  
Maurizio Bartolini  
Tiziano Bassoli  
Mario Basso  
Gabriele Bastianel  
Guerrino Bastianel  
Alessandra Battisti  
Mariuccia Battisti Marchisio  
Gianni Battù  
Adriano Baudo  
Gino Baudrin  
Matilde Bauducco  
Romano Bauducco  
Silvia Bauducco  
Stefania Bauducco  
Teresio Bauducco  
Luca Beccaria  
Stefano Beccaria  
Gianluigi Becchio  
Lucia Becchio  
Khalid Benhaddi  
Igor Bellaroba

Ivan Bellaroba  
Valeria Bellis  
Alessandra Bellon  
Mario Belmondo  
Marita Beltramo  
Lorenzo Beltrando  
Silvano Beltrando  
Viviana Benedetto  
Giovanni Benente  
Massimiliano Benevello  
Lina Benso  
Rina Bergandi  
Giulio Bergese  
Luisella Bergia  
Mino Bergia  
Elisa Bernardi  
Giuseppe Bernocco  
Pio Bertalmia  
Luigi Bertello  
Paola Bertello  
Pierluigi Bertello  
Giulia Bertero  
Enrico Bertero  
Luigi Bertero  
Luigia Bertero  
Rosella Bertero  
Cecilia Bertinetti  
Enza Bertinetti  
Marco Bertola  
Tiziana Bertone  
Marco Berutto  
Cristina Bianco  
Luisa Biasibetti  
Sara Biò  
Gianfranco Biolato  
Dario Bisio  
Fabio Biz  
Igor Blua  
Simona Boarin  
Chiara Bodda  
Luciana Bodda

Michelangelo Bodrero  
Stefania Boglio  
Tommaso Boglio  
Flavia Boglione  
Marco Bognanni  
Massimo Bolognesi  
Maurizio Bolognesi  
Roberto Bolognesi  
Vally Bolognesi  
Paolo Bommino  
Bruno Bonansea  
Loretta Bonansea  
Isabella Bonapace  
Giovanni Bonavia  
Mario Bonessa  
Giuseppe Bonetto  
Francesca Bongiorno  
Michela Bongiorno  
Valentina Bongiovanni  
Giacomo Bonino  
Margherita Bonino  
Alessia Bono  
Lucia Bono  
Mariolina Bono  
Margherita Bonocore  
Omar Bordone  
Marco Borello  
Maurizio Borin  
Riccardo Borri  
Carla Borromeini  
Antonio Bosco  
Dino Bosco  
Renata Bosco  
Serena Bosco  
Tonino Bosco  
Agnese Bosio  
Bartolomeo Bosio  
Domenico Bosio  
Lucia Bosio  
Liliana Bosso  
Monica Bottaro

Ezio Bottero  
Giacomo Bottino  
Ilaria Bozzer  
Emanuela Braccesco  
Piero Bracco  
Sandra Bracesco  
Bado Brakima  
Fabrizio Branchini  
Franco Brignone  
Michela Brignone  
Silvia Brizio  
Giovanni Brossa  
Mario Brugnoli  
Anna Brugo  
Silvio Brunatti  
Stefano Brunatti  
Monica Brunetti  
Cinzia Brunetto  
Roberto Brunetto  
Gina Bruno  
Oscar Bruno  
Andrea Brusa  
Anna Brusa  
Claudio Brusa  
Daniela Brusa  
Giuseppe Brusa  
Lorenzo Brusa  
Bernardo Buffa  
Carla Burzio  
Rinuccia Burzio  
Lubjan Bushi  
Ezio Busso  
Gianni Busso  
Maddalena Busso  
Piero Busso  
  
Flavio Caggiula  
Elena Calandri  
Antonio Caliendo  
Chiara Callegari  
Francesca Callegari

Elia Calligaris  
Daniela Calò  
Rinaldo Calosso  
Alida Calvo  
Claudio Camia  
Daniele Camisassa  
Barbara Camusso  
Edith Canalis  
Luisa Canarozzo  
Rosmeri Canavese  
Mario Canavesio  
Paolo Canavesio  
Walter Canavesio  
Marco Cane  
Piero Canelli  
Francesco Cantamutto  
Nuccio Cantamutto  
Francesca Capellino  
Antonella Capello  
Esterina Capello  
Luciana Capello  
Paola Capello  
Stefania Capello  
Michele Capezzer  
Christian Capizzi  
Chiara Cappellari  
Elena Cappellari  
Enzo Cappellari  
Marilena Cappellari  
Nadia Cappellari  
Stefania Cappellari  
Virginio Cappellari  
Simona Carapella  
Alessandra Carbonero  
Corrado Carbonin  
Carla Carena  
Francesco Carena  
Letizia Carena  
Luigi Carena  
Marco Carena  
Renato Carena

Stefano Carena  
Tommaso Carena  
Renato Carle  
Roberto Carpinello  
Serena Casale  
Silvia Casale  
Anna Maria Cascio  
Cristina Casoli  
Paolo Castagno  
Federica Castangia  
Sergio Castelluzzo  
Andrea Catalano  
Giorgio Cattaneo  
Giovanna Cattel  
Fabio Cauda  
Stefano Cauda  
Alice Cavaglià  
Carlotta Cavaglià  
Domenico Cavaglià  
Mariuccia Cavaglià  
Pietro Cavaglià  
Davide Cavagnero  
Rosanna Cavallera  
Bobo Cavallero  
Giuseppe Cavallero  
Paolo Cavallero  
Chiara Cavallo  
Maria Cavallo  
Paolo Cavallo  
Silvia Cavallo  
Mario Cavazza  
Barbara Cavigliasso  
Maria Cavigliasso  
Stefano Cayre  
Nadia Celeghini  
Alexandra Cellini  
Gian Prospero Cellini  
Fabrizio Cerutti  
Michelina Cesa Chialva  
Mourad Chaouli  
Claudio Chiangone

Valentina Chiangone  
Ilario Chionetti  
Anna Ciaramello  
Elio Chiaramello  
Mauro Chiattone  
Simone Chiattone  
Federico Chiavazza  
Francesca Chiavazza  
Giorgio Chiavazza  
Luisa Chiavazza  
Beppe Chiosso  
Valerio Chiovarelli  
Michele Ciccone  
Iacopo Ciravegna  
Luca Circhirillo  
Eva Cischino  
Alfonso Ciulla  
Giacomo Ciulla  
Maria Teresa Civra  
Andrea Coletti  
Alberto Collo  
Daniele Colombero  
Alessandro Colombo  
Gianmaria Colombo  
Vittorio Corallo  
Anita Cordasco  
Cristina Cordasco  
Ezio Cordero  
Giuseppe Cornaglia  
Emanuela Cornaglia  
Guido Corona  
Rosetta Corona  
Rosanna Correggia  
Cesare Cortassa  
Giorgio Cortassa  
Laura Cortassa  
Michele Cortassa  
Simone Cortassa  
Alessia Costa  
Daniela Costa  
Andrea Costamagna

Rita Costamagna  
Fausto Costero  
Franca Cravero Morisini  
Enrico Crema  
Riccardo Crema  
Domenico Cremonino  
Marina Crespo  
Bruno Crippa  
Vincenzo Crisopulli  
Raf Cristiano  
Paolo Crivellari  
Bruno Crivello  
Pier Vincenzo Curletto  
Guido Curtarello  
Andreina Curti  
Manuela Cuzzolin  
  
Giuliana D'Alberto  
Ilde D'Alberto  
Giovanni Dalmazzo  
Germano Dalseno  
Zita Dalseno  
Giulia Daniele  
Giuliano Daniele  
Marco D'Aquino  
Cristina Da Rold  
Adriano De Andreis  
Lorenzo Debonis  
Anna Defina  
Marco Degioanni  
Corrado Degiorgi  
Alessandro De Guida  
Danilo Delfino  
Fabrizia Dellavalle  
Luca Dellavalle  
Sara Delmonte  
Giorgio Delorenzi  
Marco Delorenzi  
Francesco De Lorenzo  
Duilio Del Prete  
Roberto Del Santo

Mariangela Demagistri  
Elena Demaria  
Fulvia Demosso  
Lucia Demosso  
Silvio Depetris  
Alessandro De Salvo  
Anna Destefanis  
Roberta Di Noia  
Giuseppe Di Salvo  
Mario Doglione  
Maria Luisa Dolce  
Antonella Dominici  
Silvana Dominici  
Elisabetta Donat Cattin  
Teresio Donato  
Eleonora Dossetto  
Guglielmo Dotta  
Michelangelo Dotta  
  
Gionni Ebianne  
Noredine El Akhdar  
Abdellatif El Baroudi  
Angela Elia  
Chiara Elia  
Elisabetta Elia  
Fratelli Elia  
Nella Elia  
Patrizia Elia  
Giorgio Emanuel  
  
Massimo Fabaro  
Margherita Fagnani  
Silvana Fagnani  
Antonio Fais  
Alberto Falco  
Riccardo Falda  
Davide Fallo  
Rahim Fanidi  
Federica Fassetta  
Maria Fatta  
Bianca Fauda

Giovanni Fauda  
Giuseppe Fava  
Gemma Fazion  
Carlo Fea  
Maria Fedele  
Roberto Federici  
Sara Fera  
Miranda Feraudo  
Fiorenza Ferrara  
Anna Ferraro  
Bruno Maria Ferraro  
Andrea Ferrato  
Cinzia Ferrato  
Michela Ferrando  
Michele Feraudo  
Stefano Feraudo  
Antonio Ferrero  
Fabio Ferrero  
Lucia Ferrero  
Paolo Ferrero  
Antonio Ferrigno  
Costanza Ferroglio  
Luca Fiandino  
Roberto Fiandino  
Silvia Fiandino  
Donato Filograna  
Andrea Finiguerra  
Maria Rosa Flesia  
Franca Foco  
Antonio Fois  
Cristina Folin  
Marco Fraire  
Vilma Fraire  
Pino Francavilla  
Fulvio Fragola  
Vilma Fraire  
Daniele Francese  
Stefania Franco  
Roberto Frandi  
Stefano Frea  
Gianni Freguglia

Giorgio Frigato  
Paolo Frossati  
Luca Fumagalli  
Caterina Fumero  
Giuseppe Fumero  
  
Anita Gabrielli  
Emanuela Gagliostro  
Federica Gagliostro  
Elena Gaja  
Carla Galbiano  
Andrea Galeasso  
Paolina Galeasso  
Luca Galizia  
Loredana Gallarato  
Ileana Galli  
Davide Gallian  
Carla Galliano  
Dorino Gallo  
Franca Gallo  
Manuela Gallo  
Andrea Gamba  
Bruna Gambino  
Franco Gambino  
Patrizia Gambino  
Serena Gambino  
Maria Teresa Gamna  
Marianna Gamna  
Orsolina Gamna  
Vincenzo Gamna  
Andrea Gandiglio  
Beppe Gandiglio  
Giuseppe Gandiglio  
Luca Gandiglio  
Olga Gandiglio  
Filippo Gandino  
Lorenza Garbarino  
Gian Mario Garello  
Alberto Garetto  
Caterina Gargano  
Elena Garino

Diego Garnero  
Massimo Garozzi  
Milena Gastaldi  
Gabriella Gavinelli  
Federica Gay  
Walter Gazzano  
Daniela Gazzera  
Giuseppe Gazzera  
Giuseppe Gelsomino  
Gino Genero  
Giovanna Genero  
Lionello Genero  
Luigi Genero  
Lucia Genero  
Adele Gerbola  
Fabrizio Germania  
Dario Geroldi  
Marco Gherardi  
Romero Eraldo Ghietti  
Giovanna Ghignone  
Giovanna Ghione  
Samuele Ghione  
Marco Ghirardo  
Marilena Ghirardo  
Romeo Ghirardi  
Eleonora Giannini  
Cesare Giacobina  
Fabiola Gianmarco  
Giovanna Gianoglio  
Stefania Gilardo  
Lorenza Gili  
Lorenzo Gili  
Margherita Gili  
Marilena Gili  
Liviana Gigli  
Piero Gilardi  
Eleonora Gillio  
Pier Aldo Gioannini  
Roberto Giobergia  
Marisa Gioelli  
Silvia Gioelli

Manuela Giordano  
Stefano Giordano  
Giuseppe Giordanengo  
Filippo Giordano  
Roberta Giraud  
Alessandro Girauo  
Antonio Girauo  
Margherita Girauo  
Silvia Girauo  
Domenico Adriano Girelli Giraudi  
Roberto Girometti  
Elena Giuganino  
Marco Giuganino  
Davide Giuggia  
Italo Giuliani  
Paola Giusiano  
Emilia Gliozzi  
Alessia Golzio  
Fabiana Golzio  
Sabina Gonella  
Antonietta Gramaglia  
Giusi Granato  
Alessandro Grande  
Francesca Grande  
Lucia Grande  
Fabrizio Granero  
Samuela Grasso  
Fabrizio Granero  
Saverio Graziolino  
Alessandra Grechi  
Andrea Gregorio  
Vittorio Griffone  
Claudio Groppo  
Sara Groppo  
Serena Groppo  
Sergio Groppo  
Francesca Grosso  
Mauro Grosso  
Eugenio Guglielminetti  
Elena Guidotti  
Vittorio Gullino

Sadik Harchaoui  
Mohamed Haddar  
Abdelkarim Hamdi  
Nuoreddine Hamdi  
Liqu Hu

Mabrouk Ichi Bin  
Luigi Ierardi  
Angela Inglese  
Beppe Inglese  
Grazia Isoardi  
Ilir Isufi

Mohamed Jbilou  
Martin Joaquin  
Elena Juvenal  
Giorgia Juvenal  
Lorenzo Juvenal

Perparin Kapollari  
Karim Kamal  
Simon Kariuki  
Bathe Kebe  
Vladimiro Klaus  
Klodian Kucaj

Rachid Laklai  
Alfredo Lanfredi  
Alessandra Lappano  
Nunzia La Stella  
Davide La Torre  
Barbara Lazzarin  
Gianmaria Leone  
Fabrizio Lero  
Allison Lewis  
Matteo Liccione  
Antonello Ligia  
Luca Lingua  
Roberto Lingua  
Carmela Lo Guzzo  
Riccardo Lombardo

Filippo Lomello  
Aldo Longo  
Franca Longo  
Igor Longo  
Michele Longo  
Ubertino Longo  
Ramon Loor  
Nicola Lorenzato  
Romina Lovera  
Valeria Lucca  
Vanessa Lucca  
Nadia Luciano  
Marina Luison

Vittoria Macario  
Valeria Magnoni  
Lorella Malerba  
Andrea Mammolenti  
Barbara Mana  
Giacomo Mana  
Ornella Mana  
Michelangelo Manassero  
Maria Mancino  
Fedele Mandarano  
Rita Manescotto  
Agostino Manna  
Alessandro Mantelli  
Ivana Marenchino  
Augusto Marengo  
Gianluca Margaria  
Renato Margaria  
Roberta Margaria  
Ritangela Margaria  
Valeriano Margaria  
Eliana Marocco  
Fabio Marocco  
Maria Marocco  
Vincenzo Marocco  
Aldina Martina  
Riccardo Martinelli  
Elisa Martini

Marcello Martini  
Paolo Martini I  
vana Marra  
Ferruccio Maruffi  
Khemais Marzouchi  
Corinne Masotti  
Fratelli Massucco  
Anna Maria Matarrese  
Laura Matteodo  
Claudia Mattio  
Fabrizia Mattio  
Giovanni Mattio  
Enrico Maurino  
Gustavo Mazzi  
Gianluca Mazzon  
Giovanna Mazzon  
Silvana Medail  
Chiara Meinardi  
Piera Meinardi  
Daniele Mela  
Sara Mela  
Antonella Meleddu  
Rosetta Meleddu  
Mara Melifiori  
Mauro Melis  
Davide Menini  
Michela Mercacci  
Susanna Mercol  
Federico Merula  
Julian Meshkurti  
Elena Messa  
Marianna Messina  
Paolo Miccio  
Cristina Micheletti  
Simona Migliore  
Isa Migliore  
Renza Migliore  
Koji Mijazaki  
Mauro Milanello  
Luana Milano  
Fabrizio Milla

Eric Minetto  
Gaetano Miraglia  
Carla Mistro  
Silvia Modena  
Luisa Molinari  
Andrea Mollo  
Giorgio Monasterolo  
Mario Monasterolo  
Franco Monge  
Mario Monge  
Simone Monge  
Margj Mordenti  
Giovanni Moretti  
Simona Moretto  
Massimo Moriondo  
Tiziana Moriondo  
Alberto Morra  
Flavio Morra  
Valentina Morra  
Nella Moscati  
Laura Moscato  
Giuliana Moschini  
Piera Mosso  
Ezio Mosso  
Massimo Mozzone  
Marco Mucaria  
Vittorio Muò  
  
Gabriele Naddeo  
Massimo Nebiolo  
Silvia Nebiolo  
Roberta Negri  
Anna Negro  
Maria Grazia Negro  
Odilia Negro  
Esterina Neirone  
Lorenzo Neri  
Carmelina Nicola  
Claudia Nicola  
Dino Nicola  
Enrica Nicola

Enrico Nicola  
Laura Nicola  
Lazzaro Nicola  
Lorella Nicola  
Maria Teresa Nicola  
Michele Nicola  
Nadia Nicola  
Silvana Nicola  
Marianna Nicolò  
Stefano Nieto  
Emanuele Nota  
Ada Novajra  
Carlo Novarino  
Laura Novi  
  
Lucia Occhino  
Maurizio Oddenino  
Rosanna Oddenino  
Osvaldo Oddolo  
Paola Oddono  
Anna Oggero  
Bruno Oglietti  
Giorgio Oitana  
Cristina Oliosi  
Anita Olivero  
Anna Maria Olivero  
Enrico Olivero  
Graziella Olivero  
Letizia Olivero  
Silvia Olivero  
Caterina Marcella Operto  
Simona Operto  
Stefania Operto Oppedisano  
Luciano Oppedisano  
Chiara Oriti Niosi  
Anna Osella  
Domenico Osella  
Emilia Osella  
Francesco Osella  
Giulia Osella  
Carla Ostino

Orazio Ostino  
Hamed Ould  
Said Ouzahra  
  
Fabiano Pagliaro  
Samanta Pagliaro  
Manlio Pagliero  
Mattia Pagliero  
Susanna Paisio  
Piero Palazzolo  
Mario Palmieri  
Nunzia Palmieri  
Davide Paludetto  
Alessandra Palumbo  
Giovanni Battista Panero  
Laura Panero  
Nadia Panero  
Tonino Papa  
Pablo Pappaghè  
Davide Parise  
Lorenza Parise  
Enrica Parise  
Marco Parise  
Mario Parisio  
Hernando Parra  
Maria Teresa Partiti  
Laura Paruccia  
Michela Paschetto  
Nadia Paschetto  
Barbara Pasero  
Giulio Pasquali  
Costanzo Pasquetti  
Erika Passerini  
Angelo Patuano  
Albina Pautasso  
Alessandra Pautasso  
Cecilia Pautasso  
Elisa Pautasso  
Franca Pautasso  
Guido Pautasso  
Marco Pautasso

Marina Pautasso  
Paola Pautasso  
Raffaele Pautasso  
Roberta Pautasso  
Roberto Pautasso  
Renato Pautasso Cornelio  
Pecchio Davide Pederzani  
Giovanni Peiretti  
Imelda Peiretti  
Letizia Peliti  
Graziano Pellegrino  
Massimo Pellegrino  
Filippa Pellicone  
Marina Pepino  
Alvaro Pereira  
Miriam Pereira  
Sueli Pereira  
Carla Perotti  
Gianluca Petrillo  
Giuseppe Petruzza  
Dafne Petruzzella  
Elio Pettiti  
Andrea Pezzi  
Pierbartolo Piacenza  
Francesca Piana  
Antonio Piasco  
Cesare Picca  
Umberto Piccini  
Giorgia Piccirillo  
Fabiana Picco  
Lorenza Pietrobon  
Davide Pignatta  
Giancarlo Piola  
Giulia Piovano  
Olga Piovano  
Paolo Piovano  
Renzo Piovano  
Gianluca Piovosi  
Lello Piraino  
Pasquale Pirrotta  
Alberto Piumetti

Igor Piumetti  
Gianni Pizzini  
Giorgio Pochettino  
Emiliano Poddi  
Demetrio Polimeni  
Domenico Polimeni  
Alberto Poma  
Gianfranco Poma  
Teresa Pomo  
Marco Pontoni  
Andrea Ponzio  
Carla Ponzio  
Franca Ponzio  
M. Ponzio  
Severino Presello  
Francesca Priora  
Ugo Priora  
Anna Prochet  
Luca Pron  
Franco Prone  
Giorgio Proserpio  
Monica Proserpio  
  
Manuela Quagliotti  
Daunda Quattarho  
  
Alice Racca  
Massimo Racca  
Maria Giovanna Radici  
Davide Rainero  
Carlo Ramello  
Paolo Ramello  
Carlotta Rattalino  
Elisabetta Rattalino  
Lavinia Ravera  
Anna Raveri Cristaudo  
Umberto Raveri  
Domenico Ravizza  
Efrem Ravizza  
Maurizia Rebola  
Riccardo Rebola

Beppe Reale  
Lucia Reto  
Romano Reviglio  
Francesco Ricca  
Massimo Ricca  
Teresina Ricca  
Ester Richiero  
Francesco Richiero  
Gilberto Richiero  
Rosa Riga  
Cristina Rivarossa  
Vittorio Riviera  
Youssef Road  
Roberta Rodondi  
Valentina Rodondi  
Elsa Rolle  
Roberta Rolle  
Pasquale Romagnano  
Giorgio Romano  
Luca Romano  
Elisabetta Roncali  
Daniela Rosas  
Chiara Rosenthal  
Mario Rossetti  
Alessandro Rosso  
Franco Rotondo  
Arben Rrapi  
Alessandra Rubinetto  
Andrea Rubinetto  
Mauro Rubinetto  
Paolo Rubinetto  
Maria Ruccella  
Natalina Ruffino  
Giuseppina Rulle  
Maria Rosa Ruocco  
Michele Ruocco  
Gianluca Russo  
  
Paolo Sabbatini  
Giovanni Sacco  
Michele Salituro

Carla Salvagno  
Simona Samaia  
Sonia Samaia  
Stefania Samaia  
Demetrio Sammarco  
Diego Sandri  
Barbara Sandrone  
Giorgio Sandrone  
Davide Sannazzaro  
Mauro Sansoldo  
Manuela Santagata  
Marina Sapino  
Vittorio Sara  
Daniele Sardo  
Dario Sardo  
Mariangela Sardo  
Valeria Sardo  
Domenica Sartore  
Enzo Saturni  
Sergio Scarafia  
Grazia Scarca  
Giovanni Schenardi  
Renata Schiff  
Giuseppe Sclerandi  
Luana Scuttari  
Carola Seminato  
Laura Senestro  
Elisa Settimo  
Michele Sgarra  
Francesco Sgrò  
Harben Shala  
Shkelzen Sherri  
Anna Sibona  
Nicola Sibona  
Giovanni Signori  
Anna Simonetti  
Paolo Smeriglio  
Cristiana Soci  
Lea Sodano  
Claudia Sommacal  
Eraldo Sommacal

Lilliana Sommacal  
Luigi Sona Piera Sola  
Stefania Sola  
Giuseppe Sorasio  
Liborio Sottile  
Elisa Spada  
Sara Sparagna  
Anna Sperone  
Nicola Stante  
Giuseppe Stavarengo  
Piero Stavarengo  
Marina Stra  
Salvatore Stramandinoli  
Calogero Strazzeri  
Carmela Strazzeri  
Concetta Strazzeri  
Igor Strumia  
Eva Szendi  
  
Karem Taberna  
Piero Taberna  
Hicham Tabit  
Simona Taborelli  
Gianfranco Tamagnone  
Pino Tamagnone  
Guido Tamietti  
Michele Tancredi  
Antonio Tavella  
Barbara Taverna  
Gabriele Taverna  
Martina Tebano  
Pino Tebano  
Guido Tempia  
Alberto Tessari  
Maria Teresa Tilocca  
Daniela Tomatis  
Guglielmo Tomatis  
Lorenzo Tomatis  
Paola Tomatis  
Silvia Tomatis  
Chiara Tonda Turo

Lorenzo Tonda Turo  
Massimiliano Tonda Turo  
Nadia Tonda Turo  
Pier Carla Tonda Turo  
Gino Torassa Anna Torazza  
Domenica Torta Enrico  
Torto Gianluca Torto  
Alberto Tosa  
Agnese Tosco  
Federico Tosco  
Mariella Toselli  
Monica Tosello  
Simonetta Trenaghi  
Francesco Tripodi  
Dino Trivero  
Giuseppe Trivigno  
Maurizio Trombetta  
Paola Trotta  
Francesco Trucco  
Paolo Trucco  
Zita Trulla  
Adriana Tuninetti  
Enrico Tuninetti  
Anna Maria Turello  
  
Alda Uberti  
  
Emilio Vachet  
Dimitri Valenzano  
Vincenzo Valenzano  
Marco Valerio  
Alessandro Vallarino  
Franca Vallero  
Luigina Vallero  
Marisa Vanzetti  
Francesco Varano  
Giuseppe Varetto  
Angelo Varrone  
Bruna Varrone  
Eugenio Vattaneo  
Geppe Vassarotto

Walter Vaudagna  
Mario Vetrice  
Raffaele Ventrice  
Paolo Vergnano  
Claudio Verra  
Arnaldo Verrecchia  
Emanuela Verrecchia  
Gianna Verzilli  
Chiara Vighetto  
Silvana Vigliocco  
Franco Villa  
Gian Franco Villa  
Roberto Villa  
Simone Villa  
Tommaso Villa  
Silvia Villosio  
Andrea Vineis  
Maggiorino Viola  
Claudio Viotto  
Gabriella Viotto  
Rinaldo Viotto  
Claudia Virano

Domenica Virano  
Maria Teresa Virano  
Aldo Vivalda  
Giuseppe Vivalda  
Mariangela Vottero  
Stefania Vottero  
  
Nina Waiblinger  
  
Carmen Zaccagnino  
Patrizia Zampedri  
Antonio Zanda  
Carlotta Zaniboni  
Claudia Zappino  
Luigi Zappino  
Nella Zappino  
Sergio Zappino  
Domenico Zingarelli  
Piergiorgio Zuanon  
Manuela Zulian  
Michela Zuliani  
Roberta Zuliani.

## CRONOLOGIA DEGLI SPETTACOLI E DEI PRINCIPALI ALLESTIMENTI

### GLI SPETTACOLI

<i>1977</i>	<i>PROIBITO INVECCHIARE</i>
PRIMA	Carignano, Piazza S. Giovanni, 3 settembre 1977
TESTO	Tratto dall'originale <i>Vietato invecchiare</i> andato in scena a Monticchiello nel 1976. Rielaborazione di Vincenzo Gamna
REGIA	Vincenzo Gamna
INTERPRETI	Geppe Vassarotto (l'anziano Luigi). Complessivamente cento attori in scena
<i>1978</i>	<i>LA PASSIONE E LA SINDONE DI GESÙ SECONDO I BAMBINI DI CARIGNANO</i>
PRIMA	Carignano, Piazza S. Giovanni, 27 agosto 1978
TESTO	Vincenzo Gamna
REGIA	Vincenzo Gamna e Koji Miyazaki
SCENE E COSTUMI	Koji Miyazaki
INTERPRETI	I bambini di Carignano
<i>1978</i>	<i>CARIGNAN D'ANTAN</i>
PRIMA	Carignano, Piazza S. Giovanni, 8 settembre 1978
TESTO	Vincenzo Gamna
REGIA	Vincenzo Gamna
MUSICHE	Carlo Artero
COSTUMI	Koji Miyazaki
SCENOGRAFIA	Cornelio Pecchio

INTERPRETI Rita Fagnani (la madre), Silvana Fagnani (la figlia), Geppe Vassarotto (*barba* Felice, “Geppe del bersaglio”), Nuccio Cantamutto e oltre duecento persone tra attori e figuranti

1979 *'NA SCUDELA 'D FIOCA*

PRIMA Carignano, Piazza S. Giovanni, 7 settembre 1979. Una nuova edizione dello spettacolo è stata effettuata Carignano settembre 1980, per consentire le riprese di *'Na scudela 'd fioca, autodramma di una città*, realizzata dalla Rai nel 1980, a cura di Piero Bianucci

TESTO Vincenzo Gamna

REGIA Vincenzo Gamna

MUSICHE Carlo Artero

COSTUMI Koji Miyazaki

SCENOGRAFIA Cornelio Pecchio

INTERPRETI Lazzaro Nicola (Lazzaro Pejretti), Rita Fagnani (la signora Pejretti), Geppe Vassarotto (Geppe Pejretti) Piera Meinardi (la vedova Audiberti) e circa duecento attori di Carignano e dei comuni limitrofi

1981 *LE MAN VEUIDE*  
*IL SETTECENTO DEI CONTADINI*

PRIMA Carignano, Piazza S. Giovanni, 11 settembre 1981

TESTO Vincenzo Gamna e Aldo Longo

REGIA Vincenzo Gamna

MUSICHE Carlo Artero, Domenico Ravizza, Eraldo Sommacal

COSTUMI Lionello Genero

SCENOGRAFIA Koji Miyazaki

COREOGRAFIE Carla Galliano

INTERPRETI Piera Meinardi (la portinaia), Nuccio Cantamutto (Vit-  
tone), Orazio Ostino, Filippo Lomello e centoventi attori carignanesi

1983 *IL CARMAGNOLA*  
*TRAGEDIA POVERA, DI COMICI E CONTADINI*

PRIMA Carmagnola, Piazza S. Agostino, 18 giugno 1983

TESTO Vincenzo Gamna e Aldo Longo

REGIA Vincenzo Gamna

MUSICHE Carlo Artero

COSTUMI Luigi Genero

SCENOGRAFIA Costanzo Pasquetti

COREOGRAFIE Carla Galliano

INTERPRETI Oltre cento attori di Carignano, Carmagnola, La Loggia, Orbassano, Osasio, Pancalieri, Salsasio, Villastellone, Virle. Con la voce di Edmonda Aldini

1984 *LA BELLA PRIMAVERA*

PRIMA Carignano, Piazza S. Giovanni, 14 settembre 1984

TESTO Aldo Longo, testimonianze di ex partigiani

REGIA Vincenzo Gamna.

1986 *L'ERBO DLA LIBERTÀ*  
*IL SETTECENTO DEI CONTADINI*

PRIMA Pancalieri, 13 luglio 1986

TESTO Vincenzo Gamna e Aldo Longo

REGIA Vincenzo Gamna

MUSICHE Gianfranco Poma, Eraldo Sommacal, Guido Tempia. Canti eseguiti dalla corale di Virle

COSTUMI Luigi Genero

SCENOGRAFIA Costanzo Pasquetti

COREOGRAFIE Carla Galliano, Giorgio Frigato

INTERPRETI Oltre cento attori Carignano, Carmagnola, La Loggia, Orbassano, Osasio, Pancalieri, Salsasio, Villastellone, Virle

1988 *DON BOSCO*

PRIMA Asti (Festival Teatrale), Cortile del Palazzo del Collegio, 19 luglio 1988

TESTO Vincenzo Gamna e Aldo Longo

REGIA Vincenzo Gamna

MUSICHE Raf Cristiano e Vittorio Muò

COSTUMI Eugenio Guglielminetti

SCENOGRAFIA Eugenio Guglielminetti

COREOGRAFIE Carla Perotti

INTERPRETI Duilio Del Prete (Don Bosco anziano), Bruno Maria Ferraro (Don Bosco giovane), Dario Geroldi (Matteo), Dino Nicola (Sberla)

1990 *LA VIJÀ ED NATAL*  
 PRIMA Carignano, Duomo, 24 dicembre 1990  
 TESTO Vincenzo Gamna e Aldo Longo  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 MUSICHE Eraldo Sommacal  
 COSTUMI Cristina Da Rold e Silvia Nebiolo  
 SCENOGRAFIA Carlo Arduino  
 COREOGRAFIE Maria Grazia Negro  
 INTERPRETI Rita Fagnani, Rita Costamagna, Piera Meinardi, Elsa Abrate, Carla Ostino, Orazio Ostino, Lazzaro Nicola, Lorenzo Tonda Turo, Carlo Arduino, Paola Bertello, Renato Pautasso, Miriam Pereira

1991 *UFFICIO DELLE TENEBRE*  
 PRIMA Carignano, Piazza S. Giovanni, 29 marzo 1991  
 TESTO Aldo Longo e Vincenzo Gamna  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 MUSICHE Eraldo Sommacal  
 COSTUMI Cristina Da Rold e Silvia Nebiolo  
 SCENOGRAFIA Carlo Arduino e Giuseppe Reale  
 COREOGRAFIE Maria Grazia Negro  
 INTERPRETI Mariangela Sardo, Elsa Abrate, Rita Fagnani (le Madri), Nuccio Cantamutto, Stefania Cappellari, Franca Pautasso (lettori)

1991 *LA MALORA*  
 PRIMA Carignano, Piazza S. Giovanni, 13 Settembre 1991  
 TESTO Vincenzo Gamna e Eugenio Vattaneo, da *La malora* di Beppe Fenoglio  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 MUSICHE Riccardo Allione e Eraldo Sommacal  
 COSTUMI Cristina Da Rold e Silvia Nebiolo, Luciana Bodda e Giuliana D'Alberto  
 SCENOGRAFIA Carlo Arduino  
 COREOGRAFIE Maria Grazia Negro  
 INTERPRETI Rita Fagnani (Fede), Alessandro Albanese (Agostino), Orazio Ostino (Giovanni Braidà), Elsa Abrate (Melina Braidà), Dino Nicola (Tobia Rabino)

1991 *LE SIGNORINE SETTEMBRE  
 PROVANO IL GELINDO'*  
 PRIMA Carignano, Chiesa della Misericordia, 22 dicembre 1991  
 TESTO Vincenzo Gamna e Aldo Longo  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 COREOGRAFIE Maria grazia Negro  
 COSTUMI Luciana Bodda, Giuliana D'Alberto  
 INTERPRETI Elsa Abrate, Carla Ostino (le sorelle Pasquina e Bertilla Settembre), Orazio Ostino (Gelindo), Dino Nicola (il sacrestano), Gianni Ebianne (Erasmus), Nuccio Cantamutto (l'antiquario)

1992 *COME UN'ULTIMA CENA*  
 PRIMA Carignano, Piazza S. Giovanni, marzo 1992  
 TESTO Lettura di Testimonianze  
 REGIA Vincenzo Gamna.

1992 *IL FREDDO SILENZIO*  
 PRIMA Carignano, Chiesa della Misericordia, 26 dicembre 1992  
 TESTO Vincenzo Gamna, Marco Pautasso ed Eugenio Vattaneo, dal *Decalogo* di Krzysztof Kieslowski  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 MUSICHE scelte a cura di Marco Pautasso  
 COSTUMI Luciana Bodda, Giuliana D'Alberto  
 SCENOGRAFIA Koji Miyazaki  
 COREOGRAFIE Maria Grazia Negro  
 INTERPRETI Dario Geroldi (il padre), Andrea Pezzi (Paolo), Rita Fagnani (la nonna)

1993 *MANDATUM (IN COENA DOMINI)*  
 PRIMA Carignano, ex Lanificio Bona, 9 aprile 1993  
 TESTO Elaborazione di Vincenzo Gamna e Marco Pautasso, basata su testimonianze vere, rese da persone di Carignano  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 MUSICHE Scelte a cura di Vincenzo Gamna e Marco Pautasso  
 COSTUMI Luciana Bodda e Giuliana D'Alberto  
 INTERPRETI Attori di Carignano (gli autori delle memorie), Dario Geroldi (lettore)

1993 *CAMMINARE INSIEME*  
 PRIMA Carignano, Piazza S. Giovanni, 18 settembre 1993. Spettacolo dedicato al 25° anno di ordinazione sacerdotale di Don Piero Stavarengo  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 INTERPRETI Corale Carignanese, C.R.I., Gruppo Musica, Polisportiva, Società Ciclistica, Vigili Del Fuoco e la gente di Carignano

1994 *VIVERE!*  
*UNA FAMIGLIA NEL '43*  
 PRIMA Carignano, Chiesa della Misericordia, 15 aprile 1994  
 TESTO Vincenzo Gamna, Marco Pautasso e Eugenio Vattaneo  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 MUSICHE Scelte a cura di Marco Pautasso  
 COSTUMI Luciana Bodda  
 SCENOGRAFIA Koji Miyazaki  
 INTERPRETI Dario Geroldi (Italo), Margherita Gili (Ida), Giuliana Moschini (Jole Giarelli), Maria Rita Flesia (Orsola Calosso), Alessandra Lappano (Serena), Andrea Pezzi (Lorenzo), Alessandro Albanese (Davide Lattes), Giovanni Moretti (voce narante)

1994 *IL GIORNO DI SAN GIACOMO*  
 PRIMA Carmagnola, Cortile dell'oratorio "Don Bosco", Borgo Salsasio, 27 maggio 1994  
 TESTO drammatizzazione storica ideata e realizzata dal Laboratorio Teatrale del Liceo "Baldessano", con la collaborazione della gente di Salsasio e dell'Associazione "Progetto Cantoregi"  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 INTERPRETI Novanta attori tra studenti del Liceo "Baldessano" e abitanti di Borgo Salsasio

1994 *LE NOSTRE MANI*  
*UN PASSO VERSO L'INTEGRAZIONE*  
 PRIMA Nichelino, Castello Occelli, 15 luglio 1994  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 INTERPRETI Quindici ragazzi coinvolti nel Progetto Area Handicap Ussl 33, nell'ambito dell'iniziativa "Teatro e altro"

1995 *NEBBIA*  
*AUTODRAMMA DI EMIGRANTI*  
 PRIMA Carmagnola (Borgo Salsasio), Oratorio di San Francesco, 30 giugno 1995  
 TESTO Vincenzo Gamna, Marco Pautasso, Eugenio Vattaneo, da un'idea di Angela Inglese  
 REGIA Vincenzo Gamna e Koji Miyazaki  
 MUSICHE Fulvio Albano e Gilberto Richiero  
 COSTUMI Giuliana D'Alberto  
 LUCI Dario Sardo  
 INTERPRETI Centotrenta attori, soprattutto provenienti dai quartieri Salsasio e San Francesco di Carmagnola, tra cui Giacomo Ciulla (padre famiglia del sud), Maria Ruccella (madre famiglia del sud), Orazio Ostino (padre famiglia del nord), Nicola Stante (Don Andrea)

1996 *UNA FINESTRA SUI CORTILI*  
 Proposta teatrale in cinque episodi di Vincenzo Gamna, Marco Pautasso, Eugenio Vattaneo, introdotti da cinque dialoghi intitolati *Ij Matarassè* scritti da Aldo Longo  
 1) *NIDIFICATE, APES...*  
 PRIMA Carmagnola, Ex-monastero Sant'Agostino, 31 maggio 1996  
 TESTO Igor Longo  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 AMBIENTE Koji Miyazaki  
 COSTUMI Giuliana D'Alberto  
 INTERPRETI Nuccio Cantamutto (frate Crisostomo), Adriano De Andreis (padre Bernardo), Dario Geroldi (frate Goffredo), Orazio Ostino (frate Bonaventura), Nicola Stante (frate Gerolamo), Claudio Camia (frate Ademaro)

2) *IL CIELO PARATO A LUTTO*  
 PRIMA Carmagnola, Casa Cavassa, 7 giugno 1996  
 TESTO Mario Monge  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 AMBIENTE Koji Miyazaki  
 COSTUMI Luciana Bodda, Giuliana D'Alberto

INTERPRETI Alida Calvo (Costanza), Alessandra Lappano (Bianca),  
Andrea Pezzi (Zan), Manuela Zulian (Celina), Lorenzo  
Beltrando (Scrivano), Franco Gambino (Cronachista)

3) *ANGELO BELL'ANGELO*

PRIMA Carmagnola, ex-Ospizio Cavalli, 14 giugno 1996

TESTO Eugenio Vattaneo

REGIA Vincenzo Gamna

AMBIENTE Koji Miyazaki

COSTUMI Luciana Bodda, Giuliana D'Alberto

INTERPRETI Elsa Abrate (Lucia), Antonietta Gramaglia (suor Virginia),  
Alessandra Lappano (psicologa)

4) *LE DUE MADRI*

PRIMA Carmagnola, Mulino Moneta (Collo), 21 giugno 1996

TESTO Vincenzo Gamna, Aldo Longo, Marco Pautasso, Eugenio  
Vattaneo

REGIA Vincenzo Gamna

AMBIENTE Koji Miyazaki

COSTUMI Luciana Bodda, Giuliana D'Alberto

INTERPRETI M. Giraudi (Margherita), Carla Ostino (Itala), Giuliana  
Moschini (la maestra), Elsa Abrate (la partigiana), Teresio  
Donato (il pensionato)

5) *ARPA D'AMORE*

PRIMA Carmagnola, ex-Casa Carità, Casa Lionne, 28 giu-  
gno 1996

TESTO Eugenio Vattaneo con la collaborazione di Dario Airasca

REGIA Vincenzo Gamna

AMBIENTE Koji Miyazaki

COSTUMI Luciana Bodda, Giuliana D'Alberto

INTERPRETI Dario Geroldi (il conte Lionne), Igor Piumetti (il nipote),  
Lavinia Ravera (Giulia), Alessandro Albanese (il conte  
giovane), Giacomo Ciulla (il sindacalista), Nunzia La Stella  
(la moglie)

1996 *DE PESTE.*

*QUAE FUIT IN ANNO 1630*

PRIMA Carignano, Liceo Scientifico, 18 settembre 1996. Un'edizio-  
ne dello spettacolo è andata in scena nel 1998 (con esordio

il 6 novembre), presso la Sala d'arte (Caserma Musso) di  
Saluzzo, al termine del laboratorio teatrale tenuto dalla  
Cantoreggi presso l'I.T.C. "Denina" di Saluzzo.

TESTO

proposta degli studenti del Liceo di Carignano con la  
collaborazione di Gamna e Pautasso da *I promessi sposi* di  
Alessandro Manzoni

REGIA

Vincenzo Gamna

INTERPRETI

Quarantaquattro attori in scena tra studenti, genitori e  
docenti della scuola

1997 *IT 174517*

PRIMA

Carmagnola (Borgo Salsasio), Area Vergnano, 14 giugno  
1997. Una nuova edizione dello spettacolo dal titolo *Quel  
viaggio* è andata in scena nel 1999 a Torino presso le Of-  
ficine Grandi Riparazioni delle Ferrovie dello Stato, con  
esordio il 14 settembre

TESTO

libera riduzione da "L'Istruttoria" di Peter Weiss ad opera  
degli studenti del Liceo classico "Baldessano"

REGIA

Vincenzo Gamna e Koji Miyazaki

COSTUMI

Giuliana D'Alberto

INTERPRETI

Dario Geroldi (il giudice), Franco Gambino (il rabbino),  
Letizia Carena (la bambina), Stefano Frea (il medico del  
lager), Ezio Baldini- Maurizio Borin (i nazisti), allievi e  
allieve del Liceo classico "Baldessano" di Carmagnola

1997 *STORIE DI MEZZANOTTE*

PRIMA

Carignano. Cortile di palazzo Cavalchini Garofoli, 20  
settembre 1997

TESTO

Vincenzo Gamna, Aldo Longo, Marco Pautasso

REGIA

Vincenzo Gamna

COSTUMI

Luciana Bodda, Giuliana D'Alberto

INTERPRETI

Silvana Medail (Proibito invecchiare), Margherita e Silvana  
Fagnani (Carignan d'antan), Orazio Ostino ('Na scudela d'  
fioca), Dino Nicola e Elio Petitti (Le man Veuide), Nuccio  
Cantamutto (Il Carmagnola), Elsa Abrate (L'Erbo dla liber-  
rà), Dino Nicola (La Malora), Maria Rosa Flesia e Orazio  
Ostino (Le signorine Settembre provano il Gelindo), Carla  
Ostino, Giuliana Moschini e Dario Geroldi (narratori)

1998 *GOCCE D'ACQUA*  
 PRIMA Torino, Centro internazionale antica abbazia, 15 gennaio 1998  
 AUTORE Pier Francesco Poggi  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 MUSICHE Scelte a cura di Marco Pautasso  
 SCENOGRAFIE Koji Miyazaki  
 COSTUMI Giuliana D'Alberto  
 LUCI Dario Sardo  
 SUONO Gianfranco Poma  
 INTERPRETI Dario Geroldi (Garcia), Antonello Ligia (Max)

1998 *IL SEGNO*  
*MISTERO DRAMMATICO SULLA SINDONE*  
 PRIMA Torino, Cortile del Seminario Metropolitano, 11 giugno 1998  
 TESTO Giacomo Bottino, Vincenzo Gamna, Aldo Longo, Koji Miyazaki, Marco Pautasso, da una cronaca del XVI secolo. Consulenza di don Lorenzo Savarino  
 REGIA Vincenzo Gamna e Koji Miyazaki  
 MUSICHE Gilberto Richiero  
 COSTUMI Giuliana D'Alberto  
 INTERPRETI Elsa Abrate (la badessa deposta), Alessandra Lappano (la badessa), Susanna Paisio (la novizia del dubbio), Riccardo Lombardo (il capitano), Chiara Rosenthal (la novizia del "deserto"), Daniela Calò (voce della novizia del "deserto")

2000 *VOCI ERRANTI*  
 PRIMA Racconigi, Parco dell'ex ospedale psichiatrico, 15 giugno 2000  
 TESTO Vincenzo Gamna, Grazia Isoardi, Koji Miyazaki, Marco Pautasso, con la collaborazione di Alessandro Vallarino, tratto da *Graffiti della follia* di Ennio De Concini e da vario materiale documentario presente negli archivi dell'ex ospedale psichiatrico di Racconigi  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero

COSTUMI Giuliana D'Alberto  
 INTERPRETI Trenta attori, alcuni dei quali partecipanti ad un laboratorio teatrale tenutosi con alcuni ex ospiti della struttura ospedaliera, diretto da Grazia Isoardi

2001 *STORIA DI PAPÀ*  
 PRIMA Savigliano, Teatro Milanollo, 3 aprile 2001  
 TESTO Adattamento teatrale di Vincenzo Gamna, Koji Miyazaki e Marco Pautasso da *I Sansossì* di Augusto Monti. Adattamento in lingua piemontese di Antonio Tavella  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 COSTUMI Luciana Bodda, Rinuccia Burzio  
 INTERPRETI Diciassette attori con Dario Geroldi e Susanna Paisio narratori e accompagnamento musicale del gruppo Mishkalè

2002 *BARIÛM*  
*STUPEFACENTE*  
 PRIMA Racconigi, Parco dell'ex ospedale psichiatrico, 7 giugno 2002  
 PROGETTO Vincenzo Gamna, Grazia Isoardi, Koji Miyazaki, Marco Pautasso  
 TESTI Giorgio Cattaneo  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero e Davide La Torre  
 COSTUMI Luciana Bodda, Rinuccia Burzio  
 INTERPRETI Sessantaquattro attori in scena, alcuni dei quali partecipanti a un laboratorio teatrale tenutosi con alcuni ex ospiti della struttura ospedaliera

2003 *LE ACQUE HANNO VOLTI*  
 PRIMA Racconigi, Castello Reale - piazzale nord, 27 maggio 2003  
 PROGETTO Vincenzo Gamna, Koji Miyazaki e Marco Pautasso  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki

ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 COSTUMI Luciana Bodda, Rinuccia Burzio  
 INTERPRETI Dario Geroldi (narratore), oltre quaranta attori a interpretare i “volti” dell’acqua, la confraternita del Gonfalone e della Misericordia di Villafalletto, la Banda Musicale di Villafalletto

*2003 BELLA GENTE*  
 PRIMA Racconigi, parco dell’ex ospedale psichiatrico, 19 giugno 2003  
 TESTO Davide Cavagnero  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 INTERPRETI Attori del Dipartimento di Salute Mentale dell’Asl 17 e del laboratorio teatrale Voci Erranti di Grazia Isoardi

*2003 LA SOGLIA*  
 PRIMA Saluzzo, Casa di Reclusione “La Felicina”, 25 giugno 2003  
 TESTO Grazia Isoardi e Fabio Ferrero, con la partecipazione degli attori della Casa di Reclusione  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE Koji Miyazaki  
 INTERPRETI Attori della Casa di Reclusione “La Felicina”, partecipanti al laboratorio teatrale condotto da Grazia Isoardi.

*2004 CONTACC!*  
*IL NOVECENTO DI UN PAESE (PRIMO ATTO 1900-1920)*  
 PRIMA Torino, Teatro Alfa, 2004  
 PROGETTO Vincenzo Gamna, Koji Miyazaki e Marco Pautasso  
 TESTO Giovanni Bonavia (adattamento in lingua piemontese di Vittorio Gullino)  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 COSTUMI Luciana Bodda, Rinuccia Burzio  
 INTERPRETI Simone Cortassa (Chiaffredo), Dario Geroldi (Camillo), Orazio Ostino (Vilàn), Pierbartolo Piacenza, Igor Piumetti

*2004 IL SOLE NASCOSTO*  
 PRIMA Carmagnola, Piazza S. Agostino, 17 aprile 2004  
 PROGETTO Vincenzo Gamna e Marco Pautasso  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 INTERPRETI Dario Geroldi

*2004 IL LUOGO DEI CIGNI*  
 PRIMA Saluzzo, Casa di Reclusione “La Felicina”, 3 giugno 2004  
 TESTO Fabio Ferrero  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE Koji Miyazaki  
 INTERPRETI Attori della Casa di Reclusione partecipanti al laboratorio teatrale condotto da Grazia Isoardi

*2004 UCCIDERE NON UCCIDERE*  
 PRIMA Racconigi, Parco ex ospedale psichiatrico, 21 giugno 2004  
 PROGETTO Fabio Ferrero e Koji Miyazaki  
 TESTO Fabio Ferrero. Il testo trae spunto da un laboratorio di scrittura creativa, condotto da Eric Minetto e Alberto De Magistris della Scuola Holden di Torino  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE Koji Miyazaki  
 INTERPRETI Attori del dipartimento di salute mentale dell’Asl 17

*2005 DE SENECTUTE*  
 PRIMA Racconigi, Parco ex ospedale psichiatrico, 24 giugno 2005  
 TESTO Vincenzo Gamna e Marco Pautasso, liberamente tratto da *De senectute* di Norberto Bobbio  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 COSTUMI Luciana Bodda e Rinuccia Burzio  
 INTERPRETI Giovanni Moretti e gli attori dei laboratori teatrali “Centro incontro anziani” e “Voci Erranti”, diretti da Grazia Isoardi

2005 *FA' CHE SIA SETA*  
 PRIMA Racconigi, Chiesa di San Giovanni Decollato, 13 giugno 2005  
 TESTO Eric Minetto e Emiliano Poddi, da uno scritto di Mario Monasterolo  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 COSTUMI Luciana Bodda, Rinuccia Burzio.  
 INTERPRETI Alessandra Lappano, Majlinda Agaj, Anita Cordasco

2005 *AMEN*  
 PRIMA Saluzzo, Cortile della Casa di reclusione "La Felicina", 6 luglio 2005  
 TESTO Grazia Isoardi  
 REGIA Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 INTERPRETI Attori della Casa di Reclusione "La Felicina", partecipanti al laboratorio teatrale condotto da Grazia Isoardi

2005 *INVOCAZIONI*  
 PRIMA Torino, Cortile del Maglio, nell'ambito di domande a Dio, Torino Spiritualità, 20 settembre 2005  
 TESTO Elaborazione di Marco Pautasso, da testi di poeti italiani del Novecento  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki

2006 *OMNES COLORES*  
 PRIMA Racconigi, Parco ex ospedale psichiatrico, 2 giugno 2006  
 TESTO Tratto dai racconti di Marina Pepino  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 VIDEO Fabio Ferrero  
 COSTUMI Luciana Bodda e Rinuccia Burzio  
 INTERPRETI gli attori del laboratorio integrato Dsm - Asl 17, diretti da Grazia Isoardi

2006 *LIVIDI*  
 PRIMA Saluzzo, Cortile della Casa di reclusione "La Felicina", 4 luglio 2006  
 TESTO Fabio Ferrero e Grazia Isoardi  
 REGIA Koji Miyazaki  
 INTERPRETI Attori della Casa di Reclusione "La Felicina", partecipanti al laboratorio teatrale condotto da Grazia Isoardi

#### ALLESTIMENTI

1997 *FECONDAZIONE DELL'ACQUA*  
 LUOGO Carmagnola, Chiesa di S. Rocco, 19 aprile 1997  
 IDEAZIONE G. Cortassa e Koji Miyazaki  
 MUSICHE Gilberto Richiero

2001 *PRESEPI NAPOLETANI IN UNA CASA DI RE*  
 LUOGO Racconigi, Castello Reale

2002 *PASSIO DELLA RESISTENZA*  
 LUOGO Racconigi, 30 aprile 2002  
 COMPOSIZIONE Koji Miyazaki  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 MUSICHE E SUONO Gilberto Richiero

2002 *BALLADE DU TEMPS JADIS*  
 LUOGO In occasione del convegno sulle "Residenze reali europee"  
 IDEAZIONE Vincenzo Gamna e Marco Pautasso.

2002 *Voilà la France*  
 LUOGO Domenica 29 settembre 2002, in occasione di una mostra d'arte francese  
 IDEAZIONE Vincenzo Gamna e Koji Miyazaki.

2002 *ALTRE VOCI ALTRE STANZE*  
*L'INVERNO A RACCONIGI TRA REALE E FANTASTICO*  
 LUOGO Racconigi, Castello Reale, dicembre 2002 - febbraio 2003

TESTO Vincenzo Gamna e Marco Pautasso  
 REGIA Koji Miyazaki  
 AMBIENTE E LUCI Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero

2003 *DA LE ALTE TORRI*  
 LUOGO Carignano, in occasione dell'inaugurazione del carnevale

2003 *PASSIO DELLA RESISTENZA*  
*ORATORIO LAICO A PIÙ VOCI*  
 LUOGO Vigone, 2003

2003 *LE DIMORE INTERIORI*  
 LUOGO Racconigi, appartamenti di corte del Castello Reale  
 CURA Mirella Macera con Lucia Calzone e Progetto Cantoregi  
 ALLESTIMENTO Vincenzo Gamna, Koji Miyazaki e Marco Pautasso  
 REGIA Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero

2004 *IN FRA LE TORRI DI MADAMA BIANCA*  
 LUOGO Carignano, in occasione dell'inaugurazione del carnevale

2004 *SAUDADE*  
*CANTO DELLE LONTANANZE*  
 LUOGO Racconigi, Castello Reale  
 CURA Mirella Macera con Lucia Calzone e Progetto Cantoregi  
 ALLESTIMENTO Vincenzo Gamna, Koji Miyazaki e Marco Pautasso  
 REGIA Koji Miyazaki  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero  
 VOCI NARRANTI Roberto accorsero, Dario Geroldi e Alessandra Lappano

2004 *I CAPPELLANI DEL RE*  
*PRESENZA DEL SACRO IN CASTELLO*  
 LUOGO Racconigi, Castello Reale  
 CURA Mirella Macera con Lucia Calzone e Progetto Cantoregi  
 REGIA Vincenzo Gamna  
 ELAB. SONORE Gilberto Richiero

2005 *I FRATELLI RODA, COMPOSITORI DI GIARDINI*  
 LUOGO Racconigi, sotterranei delle Serre de Le Margarie del Castello Reale

2005 *RACCONIGI, IL PALAZZO,*  
*IL GIARDINO D'INVERNO*  
 LUOGO Racconigi, Le Margarie del Castello Reale

#### DIREZIONI ARTISTICHE

2004 *CARMAGNOLA*  
*CITTÀ D'ARTE A PORTE APERTE*

## BIBLIOGRAFIA

I riferimenti bibliografici sono generalmente presenti nelle note a piè di pagina. Riteniamo tuttavia utile ricordare alcuni testi che citano direttamente la Cantoregi, ovvero:

DANTE CAPPELLETTI, *Teatro in piazza*, Bulzoni, Roma 1980.

ENNIO DE CONCINI, *Graffiti della follia* (con il testo teatrale *Voci Erranti*), a cura di M. Pautasso e A. Vallarino, Aragno, Racconigi 2003.

LIDIA GEDDA, ALESSANDRO VALLARINO, *Follia a teatro o teatri della salute?* (Dispense per il corso di *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*). Università degli studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, a.a. 2004-2005, ed. Boston, Torino 2004.

SALVATORE GERACE, *Le man veuide. Un esperimento di teatro popolare a Carignano*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro, presso l'Università degli studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1993-1994.

Segnaliamo infine, in ordine cronologico, opere relative alla storia, all'architettura e alle arti figurative di Carignano, alla storia del Piemonte o di alcune istituzioni della Regione paragonabili a quelle carignanese (ad esempio, i testi relativi agli ospizi di Carità). Tra i titoli citati molti sono serviti da spunto (diretto e indiretto) per gli spettacoli della Cantoregi.

Alcuni di essi, i più recenti, sono anche disponibili nel catalogo delle pubblicazioni del Museo civico di Carignano "Giacomo Rodolfo". La consultazione può essere effettuata via internet, al sito del Comune di Carignano [www.comune.carignano.to.it/museo/pubblicazioni.asp](http://www.comune.carignano.to.it/museo/pubblicazioni.asp)

- CESARE GIACOMO SCHINA, *Vita del servo di Dio Giuseppe Sebastiano Frichieri cittadino di Carignano, morto l'anno 1772. Con l'aggiunta in fine di una breve narrazione della vita del servo di Dio D. Matteo Piovano, sacerdote del Clero di Carignano, morto nell'anno medesimo, scritta dal prete D. Cesare Giacomo Schina, rettore dell'ospedale degli infermi della stessa città nell'anno 1787*, Torino s. d.
- JOSEPH-JÉRÔME DE LALANDE, *Voyage d'un française en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Genève 1790.
- Stabilimento della Congregazione primaria e generalissima nella città di Torino per gli Ospizi e Congregazioni di Carità*, Torino 1814.
- CASIMIRO ZALLI, *Dizionario piemontese italiano, latino e francese compilato dal sac. Casimiro Zalli di Chieri*, Carmagnola 1830.
- CARLO ILARIONE PETITTI DI RORETO, *Del lavoro dei fanciulli nelle manifatture*, Accademia delle Scienze di Torino, Torino 1841.
- A. VERONA, *Città subalpine. Carignano*, in "Il Conte di Cavour" del 14 novembre 1876.
- Inchiesta sul lavoro industriale delle donne e dei fanciulli*, Archivio Storico Comunale, Carignano 1876.
- G. CLARETTA, *Un ballo di nobili datosi a Carignano nel carnevale del 1524. Schizzo storico dei costumi piemontesi del secolo XVI*, Firenze 1880.
- GIACOMO RODOLFO, *Il combattimento al ponte sul Po il 6 agosto 1630 e la pestilenza e la carestia nel 1630 e 1631 a Carignano*, Tip. Scolastica, Carmagnola 1909.
- GIACOMO RODOLFO, *L'assedio di Carignano e la battaglia di Ceresole nel 1544*, in "Il Movimento" (Gazzetta settimanale di Carmagnola e Carignano), n. 25 e seg., Carmagnola 1909.
- GIACOMO RODOLFO, *Notizie storiche e archeologiche sulle antichità scoperte nel territorio di Carignano dal 1905 al 1909*, Tip. Benso, Carmagnola 1910.
- AA.VV., *Carignano ai suoi figli morti per la patria*, Carignano, 1922.
- GIACOMO RODOLFO, *La Chiesa di Santa Maria delle Grazie detta volgarmente di Sant'Agostino in Carignano*, Tip. Anfossi, Torino 1932.
- GIACOMO RODOLFO, *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*, Tip. Anfossi, Torino 1933.
- Don Bosco a Carignano, numero unico a ricordo dei festeggiamenti in onore del nuovo Santo*, 11-14 ottobre 1934, Carignano 1934.
- GIACOMO RODOLFO, *L'Architettura barocca in Carignano*, in *Atti e Memorie del II Congresso della Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Asti 1933", Torino 1937.
- V. DAINOTTI, *Roghi a Carignano: contributo alla storia della dissidenza religiosa in Piemonte (1493)*, in "Bollettino della Società Storica Subalpina", Torino 1939.
- GIACOMO RODOLFO, *La strada romana da Pollenzo a Torino*, Torino, 1942.
- P. VALETTI, *Pubblicazione commemorativa del bicentenario della fondazione dell'Ospizio di Carità di Carignano*, Carignano 1949.
- M. PASSANTI, *Ospedali nel Sei e Settecento in Piemonte*, in "Atti e rassegna tecnica degli ingegneri e degli Architetti in Torino", nuova serie, anno V, n. 4, Torino 1951.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Memorie storiche della chiesa della Madonna SS.ma del Suffragio e della Misericordia in Carignano*, Torino 1952.
- GIACOMO RODOLFO, *Una spada del secolo XIV rinvenuta a Carignano nell'alveo del Po*, Tip. Silvestrelli e Cappelletto, Torino 1957.
- GUIDO QUAZZA, *L'industria laniera e cotoniera in Piemonte dal 1831 al 1861*, Museo Nazionale del Risorgimento, Torino 1961.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Carignano. La parrocchia*, Alzani, Pinerolo 1964.
- VALERIO CASTRONOVO, *L'industria laniera in Piemonte nel secolo XIX*, Ilte, Torino 1964.
- MICHELE RUGGIERO, *Storia del piemonte*, Piemonte in bancherella, Torino 1970.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Carignano. I luoghi pii*, Alzani, Pinerolo 1971.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: Il castello di Carignano*, in "Carignano" (notiziario di vita parrocchiale), Carignano 1973.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: prime azioni di guerra*, "Carignano" (notiziario di vita parrocchiale), Carignano 1973.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: gli statuti di Carignano*, in "Carignano" (notiziario di vita parrocchiale), Carignano 1973.
- AA.VV., *Arte e vita Religiosa a Carignano*, Pinerolo 1973, catalogo espositivo della mostra organizzata a cura della Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura, del museo civico "G. Rodolfo" di Carignano e della Soprintendenza alle Gallerie per il Piemonte.
- Comitato trentennale resistenza. Relazione sui fatti di Pilonè Virle*, Città di Carignano, Carignano 1974.
- MICHELE RUGGIERO, *La rivolta dei contadini piemontesi. 1796-1802*, Piemonte in bancarella, Torino 1974.

- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: Carignano ha titolo di città*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano 1974.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: conferma del titolo di Città*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1974.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: il bilancio finanziario della comunità*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1974.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: il palazzo della comunità*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1974.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: il principe di Carignano*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1974.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: la comunità e la scuola*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1975.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: croce e delizia del fiume Po*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1975.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: la cura dei malati e dei poveri*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1975.
- P. VALLETTI, *Pubblicazione commemorativa del bicentenario della fondazione dell'ospizio di Carignano: l'assistenza agli anziani e malati nel passato*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1975.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: le vie della città (I)*, “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1976.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: le vie della città (II)*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1976.
- GIOVANNI BATTISTA LUSSO, *Appunti per una storia civile di Carignano: le vie della città (III)*, in “Carignano” (notiziario di vita parrocchiale), Carignano, 1976.

Il sito internet dell'Associazione Progetto Cantoregi, ove è possibile approfondire la storia del gruppo (anche attraverso un interessante apparato di immagini) o reperire notizie sulle iniziative organizzate, è: [www.progettocantoregi.it/index.htm](http://www.progettocantoregi.it/index.htm).

## INDICE

### LA MEMORIA

Tra istinto e vocazione. L'apprendistato teatrale di Vincenzo Gamna 11

### LA STORIA

Il Collettivo Teatrale Carignanese (1977-1980)

*La prima ispirazione* 31  
*Proibito invecchiare* 33  
*Carignan d'antan* 34  
*'Na scudela 'd fioca* 37

La Cooperativa Progetto Cantoregi (1981-1988)

*Le man veuide* 41  
*Il Carmagnola* 44  
*L'erbo dlla libertà* 47  
*Don Bosco* 49

Dal rito alla sperimentazione (1990-1994)

*La terza fondazione* 53  
*La malora* 54  
*Le signorine Settembre provano il Gelindo* 56  
*Il freddo silenzio* 57

L'ultima Cantoregi (1994-2006)

*Quarta fondazione* 59  
*Sole e nebbia* 61  
*Finestre e cortili* 63  
*Le scuole del teatro* 64  
*Frenesie di fine secolo* 67  
*L'alba radiosa del nuovo millennio* 68  
*La fabbrica delle idee* 71  
*Fatiche recenti* 73

## LE PAROLE

Le parole della cantoregi	79
Breve antologia di testi da: <i>'Na scudela 'd fioca</i>	83
<i>Le man veuide</i>	85
<i>Il Carmagnola. Tragedia povera, di comici e contadini</i>	89
<i>Lerbo dlla libertà</i>	101
<i>Le signorine Settembre provano Il Gelindo</i>	105

## LE PERSONE

Tutto un paese. Il rapporto tra la Cantoregi e Carignano <i>Intervista a Miranda Feraudo</i>	117
Visti da vicino. I protagonisti incontrati dietro le quinte <i>Intervista a Orazio Ostino</i>	125
Alla ricerca di nuovi territori di senso. Presente e futuro della cantoregi <i>Intervista a Marco Pautasso</i>	137

## LE IMMAGINI

147

## INTERPRETI E REPERTORIO

Tutti i nomi di Cantoregi	175
Gli spettacoli	191
Bibliografia	209

## EDIZIONI SEB 27

### LINEA TEATRALE

1. GIOVANNI MORETTI  
*Attori e baracche*  
*Il Fornaretto nel sistema teatrale*
2. SANDRO GINDRO  
*Teatro*  
*Opere per attori, solisti e burattini*
3. ALFONSO CIPOLLA, GIOVANNI MORETTI  
*Gianduja*  
*Una ricerca in corso*
4. ALFONSO CIPOLLA, GIOVANNI MORETTI  
*Commedianti figurati e attori pupazzani*  
*Testimonianze di moralisti e memorialisti, viaggiatori e cronisti per una storia del teatro con le marionette e con i burattini in Italia*
5. MARIO SGOTTO  
*La fabbrica delle meraviglie*  
*Teatro e spettacolo nell'Ottocento a Vercelli*
6. AA. VV.  
*Genoveffa di Brabante*  
*Dalla tradizione popolare a Erik Satie*  
a cura di Alfonso Cipolla
7. AA. VV.  
*I fili ritrovati*  
*Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*  
Atti del Convegno, Cividale del Friuli, 6 giugno 2003
8. AA. VV.  
*Imagerie, teatrini e sortilegi*  
*La tradizione italiana ed europea*  
a cura di Alfonso Cipolla
9. SALVATORE GERACE, ERIKA MONFORTE  
*In cerca di un paese*  
*I trent'anni del Progetto Cantoregi*

Da L'ATALANTE (volumi curati dall'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare)

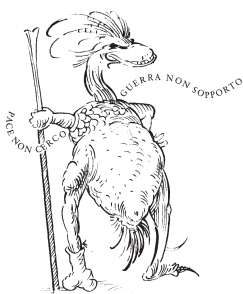
3. AA. VV.  
*Il Sole della Fiumana*  
*Volpedo racconta il Quarto Stato*  
a cura di Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, Luca Valentino
5. AA. VV.  
*I fili della memoria*  
*Percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*  
a cura di Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti

PER CONSULTARE L'INTERO CATALOGO EDITORIALE VISITATE IL SITO: [www.seb27.it](http://www.seb27.it)

Stampato in Torino  
nel settembre 2006

presso

Stampatre – Torino



---

SEB 27 S.N.C.  
via Goito, 17 – Torino