Zeitschrift: Bollettino della Società storica locarnese

Herausgeber: Società storica locarnese

Band: 15 (2012)

Artikel: Scuola teatro Dimitri : un polo artistico internazionale in un contesto periferico: quali interazioni? (1975-1984)

Autor: Pescioli, Giulia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1034189

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Scuola Teatro Dimitri.

Un polo artistico internazionale in un contesto periferico: quali interazioni? (1975-1984)

GIULIA PESCIOLI

A Verscio una scuola di teatro unica in Europa

La Scuola Teatro Dimitri, unica nel suo genere in Europa, fu inaugurata a Verscio nel 1975. Era stata voluta e creata da Dimitri, che a quell'epoca godeva già di fama a livello internazionale, da sua moglie Gunda, che ne fu poi la prima direttrice, e dal mimo praghese Richard Weber, incontrato da Dimitri per la prima volta nel 1962.

La caratteristica della scuola è insegnare il teatro di movimento e non-verbale: propone un tipo di teatro in cui la parola ha meno rilevanza poiché è integrata all'azione corporea. Il piano di studi iniziale aveva come obiettivo quello di permettere agli allievi di sviluppare l'espressione corporale, la conoscenza e l'agilità di ogni parte del corpo e di essere educati al movimento[1]. I corsi proposti rispecchiavano questa idea. Malgrado alcuni cambiamenti rispetto all'iniziale piano di studi, la struttura di base dei corsi è rimasta pressoché invariata nel tempo e comprende alcune materie principali (acrobazia, danza, improvvisazione e pantomima), cui si sono aggiunte successivamente ritmo e voce e la possibilità di seguire degli stages.

Il motivo che spinse i tre fondatori a lanciarsi nel progetto può essere ricondotto in particolar modo alla mancanza di una scuola di teatro che proponesse una formazione nell'ambito del teatro di movimento. Negli anni Settanta in Svizzera c'erano alcune possibilità di formazione per gli aspiranti attori[2], tuttavia unicamente l'*Ecole supérieure d'Art dramatique*, fondata nel 1971 a Ginevra, offriva un programma che comprendeva anche le nuove tecniche del teatro d'avanguardia. Non c'erano però scuole che propones-

1 Documentazione Dimitri per il dipartimento dell'interno, originali, fascicolo.

2 Quattro scuole pubbliche (Zurigo, Berna, Losanna e Ginevra), di cui le prime tre proponevano una formazione teatrale tradizionale; le scuole e l'insegnamento teatrale privati, che erano prevalentemente delle strutture a scopo commerciale in cui gli allievi erano accettati senza esame, dove spesso un solo maestro insegnava tutte le discipline, dove non c'era un controllo regolare sul lavoro effettuato, i candidati senza talento erano spesso accettati per il solo tornaconto economico dell'istituto e praticamente nessuno di loro aveva serie prospettive professionali; la formazione continua in una Compagnia teatrale, formazione praticata principalmente in Svizzera romanda. (G. CLOTTU, *Eléments pour une politique culturelle en Suisse, Rapport de la Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse*, Bern 1975, pp. 53-54).

sero una formazione specifica nell'ambito del teatro di movimento. All'estero esisteva invece la scuola Lecoq, scuola parigina di teatro di movimento, fondata nel 1956, in cui si insegnano tuttora numerose materie legate al teatro di movimento, tra cui l'espressione corporale, la commedia dell'arte, la pantomima bianca, l'improvvisazione[3].

Tuttavia i tre fondatori della Scuola Dimitri elaborarono un piano di studi originale per le forme di insegnamento, per la durata dei corsi e soprattutto per il numero degli allievi per classe (che a Verscio non superano la ventina mentre e Parigi sono una sessantina).

La proposta colmava una lacuna e ciò fu confermato dal successo immediato ottenuto dalla scuola: già dall'inizio si ebbero più di cento iscrizioni annue e gli aspiranti attori provenivano da diverse nazioni (ad esempio, nel 1975, si iscrissero 62 stranieri su un totale di 187)[4]. La scuola voleva però lavorare con un numero limitato di studenti, ragion per cui, di norma, dopo un periodo di prova di tre mesi, rimanevano a Verscio una quindicina di allievi.

I corsi proposti erano fin dall'inizio molto esigenti e solo gli allievi più dotati e più motivati portavano a termine gli studi. Ma, una volta terminata la formazione, le possibilità di trovare un impiego nel ramo dello spettacolo non mancavano.

Appunti sullo sviluppo del teatro internazionale

Benché si trattasse di una proposta innovativa la scuola di Verscio aveva dei legami con il contesto culturale e teatrale del mondo occidentale di quel periodo, in cui il teatro di movimento stava assumendo un ruolo sempre più rilevante. Infatti tutto il Novecento è stato caratterizzato da trasformazioni nel modo di fare teatro, ciò che ne ha garantito l'innovazione. La centralità del corpo può essere in effetti considerata il *fil-rouge* che lega numerose esperienze artistico-teatrali lungo il corso del secolo. Il secondo dopoguerra, dal canto suo, è stato caratterizzato dalla nascita di nuovi gruppi e laboratori teatrali avanguardisti. Tra queste esperienze è da citare il *Living Theatre*[5] che costituisce il fenomeno più importante e innovativo nel pano-

3 J. Lecoq, *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, Milano 2006[4] (2000[1]), pp. 22-23.

4 Documentazione Dimitri per il dipartimento dell'interno, originali, fascicolo, scuola, p.4.

5 *Living Theatre*: gruppo teatrale americano fondato a New York nel 1948. Si tratta del più importante ed influente gruppo teatrale fra quelli che aprirono al teatro nuove vie, opponendosi radicalmente a Broadway e ai suoi sistemi politico, economico e culturale. Legato alla tradizione anarchico-pacifista della sinistra americana e ai movimenti artistici d'avanguardia dell'immediato dopoguerra, nel 1964 si trasferì in Europa e vi rimase fino al 1968. In questi quattro anni il gruppo portò a maturazione la sua posizione ideologica: «Vita, rivoluzione e teatro» – avrebbe detto Beck – «sono tre parole che significano una sola cosa: un no categorico alla società attuale». http://www.myword.it/spettacolo/dictionary/1971 (8 maggio 2012).

rama teatrale statunitense tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta e che si basava sull'improvvisazione, sulla fisicità e sul coinvolgimento degli spettatori nell'azione scenica. Il *Living Theatre* diede origine al nuovo teatro, che si è diffuso in America e poi in altri paesi. In seguito a questa proposta negli Stati Uniti nacquero numerosi gruppi di ricerca e sperimentazione[6].

Per quanto concerne l'Europa, vanno invece considerate le esperienze di Grotowski[7] e Barba[8], che misero in evidenza lo stato di sviluppo generale del teatro nel secondo dopoguerra scegliendo di distanziarsi dalla scena ufficiale. Entrambi promossero l'allenamento quotidiano degli attori sulla base di esercizi tecnici e creativi (detti *training*). In particolar modo per i membri della Compagnia di Barba, la figura dell'attore che si allena fisicamente venne a sovrapporsi con l'immagine del gruppo, divenendo l'emblema riassuntivo e simbolico del loro modo di fare teatro[9]. Gli esercizi fisici a cui si sottoponevano si ispiravano alla pantomima, al balletto, alla ginnastica, allo sport, alla ritmica e allo yoga.

Vediamo dunque che negli anni che precedettero l'apertura della Scuola Teatro Dimitri l'avanguardia teatrale proponeva un teatro che si presentava come atto sociale, collettivo e autonomo. L'attenzione si era spostata verso il teatro di movimento, il teatro non-verbale e la mescolanza dei generi su palcoscenico. La scuola di Verscio, dunque, pur possedendo delle caratteristiche proprie, si iscrisse in un contesto teatrale in evoluzione nel quale il corpo e il movimento e, in generale, il lavoro sull'attore, avevano assunto un ruolo sempre più rilevante, nella scia di esperienze che si erano sviluppate nel primo Novecento. Considerando questo contesto risulta evidente che si potrebbero studiare numerose tematiche in correlazione alla nascita della Scuola Teatro Dimitri. Nelle pagine seguenti mi concentrerò su uno di questi aspetti: le relazioni che questa scuola, avanguardista e internazionale, instaurò con il territorio in cui si era insediata.

6 Ad esempio, l'Open Theatre, la San Francisco Mime Troupe, il Teatro Campesino e il Bread and Puppet Theatre. Si trattava, in questo caso, di gruppi che ebbero almeno una fase politicamente impegnata. Non va infatti dimenticato il contesto culturale e politico degli anni Sessanta in cui nacquero e si svilupparono. M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano 1987, p. 123.

7 Jerzy Grotowski (1933-1999), regista polacco, è stato uno dei grandi riformatori del teatro europeo. Per primo affrontò in modo sistematico il problema della formazione dell'attore e della ricerca degli strumenti idonei a tal fine. Gli attori del *Teatr Laboratorium*, compagnia da lui fondata, giunsero rapidamente alla pratica di un allenamento quotidiano sulla base di esercizi tecnici e creativi (*training*). Inoltre Grotowski sconvolse tutte le regole del teatro distruggendo lo spazio dello spettacolo, utilizzando materiali poveri, mescolando attori e spettatori. (M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro...*, pp. 96-97).

8 Eugenio Barba, allievo di Grotowski e fondatore dell'*Odin Teatret*, assieme al maestro è una delle figure più importanti del teatro contemporaneo.

9 M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro...*, pp. 196-197.

Il contesto economico e culturale ticinese

Per poter analizzare le interazioni tra la scuola e il territorio vanno brevemente considerati alcuni aspetti della realtà ticinese dell'epoca. Infatti la discussione sul sostegno da dare o meno alla scuola, in certi momenti, sembrò coinvolgere questioni economiche molto più ampie:

> E così il deficit Dimitri è diventato il problema più importante dell'economia ticinese. Dimenticati i licenziamenti, le difficoltà delle aziende che devono assicurare il posto di lavoro, combattere la concorrenza, pagare le tasse, creando magari dei deficit che nessun ente né cantonale né federale interverrà a colmare [...][10].

In quel periodo il cantone viveva una fase straordinaria, che si inserisce nella storia economica europea che va dalla fine degli anni Quaranta agli anni Settanta[11]. Nel Ticino lo sviluppo economico fu particolarmente forte negli anni Sessanta e toccò tutti i settori: agricoltura, industria, turismo, banche. Durante gli anni Settanta la fase di crescita economica si arrestò: la crisi internazionale colpì anche il cantone.

Questo sviluppo influenzò e modificò notevolmente il territorio poiché la crescita impetuosa e l'esodo rurale crearono una rottura definitiva dell'antico equilibrio[12]. Ne conseguirono delle incertezze dovute allo scarto tra il mondo rurale e quello moderno, che accentuarono la ricerca dell'identità: si continuò così a cercare di legittimare il posto del cantone all'interno della Confederazione, sottolineando l'importanza etnica e linguistica della regione. Il tema dell'identità, che aveva già assunto un ruolo importante nelle discussioni culturali del periodo ante-guerra, continuò a mantenere un ruolo di primo piano. Dopo la Seconda guerra mondiale proseguì inoltre il dibattito a proposito dell'«invasione svizzero-tedesca»[13], già molto acceso durante gli anni Venti, ma affievolitosi in seguito, durante gli anni Trenta,

10 *Per i sussidi a Dimitri necessaria la trasparenza*, in «Giornale del Popolo», 23.1.1979, p. 7.

11 S. Toppi, *La crescita economica (1945-1975): la scommessa industriale*, in R. Ceschi, *Storia del Cantone Ticino. Il Novecento*, Bellinzona 2000, p. 601.

12 T. Carloni, *La grande trasformazione del territorio*, in R. Ceschi, *Storia del Cantone Ticino. Il Novecento...*, pp. 679-680.

13 S. Gilardoni, *Gli intellettuali ticinesi e la modernizzazione, elementi per una storia della vita culturale nel Cantone Ticino degli anni Cinquanta, Rapporto finale concernente la ricerca condotta negli anni 1993/94 e 1994/95*, p. 197.

per influenza dell'Elvetismo[14]. Furono l'invadenza turistica, la dipendenza economica e la deturpazione del paesaggio che alimentarono il discorso sulla minaccia dell'«intedeschimento» del cantone[15]: la paura della «germanizzazione» spaventava, irritava e sdegnava[16].

La Scuola Teatro Dimitri venne dunque aperta in un periodo in cui dapprima lo sviluppo economico e poi la crisi avevano generato un ripiegamento dei ticinesi verso la ricerca di una cultura con connotazione tradizionale e identitaria. Oltre a ciò la scuola si trovava in un cantone dove era assente una forte tradizione teatrale e dove le poche esperienze professionistiche proposte in questo settore erano anch'esse legate al discorso sull'identità. In effetti, lo sviluppo del teatro professionistico durante gli anni Trenta, promosso in particolar modo dalla Radio della Svizzera italiana, fu legato a questa dinamica. Durante quel periodo si volle infatti sottolineare un sentimento di appartenenza a una realtà singolare, quella italiana all'interno della Confederazione[17], e il teatro ne fu un importante mezzo di diffusione.

Nel secondo dopoguerra la produzione radiofonica fu una presenza costante. Ad essa si aggiunse la televisione. Entrambe fecero ripetuti tentativi di produzione teatrale sul palcoscenico, volendo assumere il ruolo di produttori istituzionali[18]. Le compagnie teatrali fondate nello stesso periodo (il Teatro Prisma e il Teatro La Cittadella) ebbero invece breve durata e Alberto Canetta[19], nel 1970, riferendosi al mancato sostegno ricevuto dal

14 Durate gli anni Venti videro la loro piena manifestazione numerosi dibattiti, che spesso avevano origini antecedenti, correlati tra loro poiché il punto focale della discussione ruotava attorno alla minaccia di tedeschizzazione del cantone e al sentimento che la lingua italiana fosse ritenuta inferiore rispetto alle altre lingue nazionali. Le tematiche trattate concernevano la questione universitaria, le rivendicazioni ticinesi a carattere linguistico-culturale (richiesta di eguaglianza di trattamento della lingua italiana con le altre lingue nazionali, soppressione delle scuole in lingua tedesca, sussidio scolastico), disparati dibattiti sul problema di tedeschizzazione del cantone e la legge sulle insegne (che prescriveva l'uso dell'italiano in tutte le scritte pubbliche su tutto il territorio cantonale). Questi dibattiti si affievolirono durante gli anni Trenta, con il progressivo avvicinamento all'Elvetismo, anche perché, con la minaccia fascista alle porte, la Confederazione favorì il rafforzamento dell'italianità del cantone e la consolidazione dei rapporti tra il Ticino e lo Stato federale. Le manifestazioni culturali promosse in quegli anni furono volte a rafforzare la posizione del cantone all'interno della Confederazione, sottolineando l'importanza della convivenza di più culture ed evidenziando l'identità linguistica della Svizzera italiana.

15 S. Bianconi et al., *Il Ticino regione aperta, problemi e significati sotto il profilo dell'identità regionale e nazionale*, Locarno 1990, p. 20.

16 Ibidem, p. 135.

17 P. Lepori, *Il teatro nella Svizzera italiana, la generazione dei "fondatori" (1932-1987)*, Bellinzona 2008, p. 23.

18 P. Lepori, *Sommersi o salvati. Si può fare una "Storia del teatro della Svizzera italiana?"*, in «Blocnotes» n.45, Bellinzona 2002, p. 12.

19 Alberto Canetta (1924-1987): importante figura dello sviluppo teatrale del secondo dopoguerra che a più riprese tentò di costituire una compagnia teatrale professionistica.

Teatro La Cittadella, fece notare come il teatro, anche se apprezzato dalla stampa e dal pubblico, dall'autorità pubblica fosse sempre ancora recepito come un'attività culturale che non era degna di promozione[20].

Durante gli anni Settanta la scena ticinese si sviluppò maggiormente e cominciò ad aprirsi all'avanguardia teatrale grazie a iniziative insediate nel cantone (Dimitri e il Panzinis Zircus[21]) e grazie all'arrivo di «ospiti teatranti» (Poletti[22] e Castrillo[23])[24]. Questi gruppi, aperti a forme teatrali d'avanguardia, subirono una marginalizzazione istituzionale[25]: benché spesso queste compagnie fossero conosciute a livello nazionale e internazionale, stentavano a farsi riconoscere a livello cantonale e inizialmente non ricevettero alcuna sovvenzione pubblica, come d'altronde era successo ad altre compagnie teatrali.

Sulla scorta di queste premesse possiamo analizzare i rapporti tra un polo artistico internazionale e il suo contesto periferico. Quali interazioni e relazioni si crearono tra la Scuola Teatro Dimitri la comunità di Verscio? È interessante considerare la questione sotto tre aspetti:le interazioni con la popolazione, quelle con l'autorità cantonale e quelle con la scena teatrale.

L'accoglienza degli abitanti di Verscio

Come accolsero la scuola gli abitanti di Verscio e la popolazione cantonale? Il giudizio restò immutato nel corso del tempo? Quali furono i principali problemi riscontrati?

20 P. LEPORI, *Il teatro nella Svizzera italiana...*, p. 134.

21 Compagnia indipendente, teatro di prosa, per l'infanzia e di marionette, creata nel 1975 come «Cooperativa di animazione culturale» Teatro Panzinis Zircus. Il nome è stato cambiato nel 1987 in Teatro Pan. P. LEPORI, *Teatro Pan, Lugano TI*, in Dizionario teatrale svizzero, Zürich 2005, vol. 3, p. 1819.

22 Michel Poletti (Losanna, 1943) è un marionettista. La prima creazione con la moglie, Michèle Poletti (Limoges, 1941; Ascona, 1994), risale al 1965 a Losanna (Alice nel paese delle meraviglie). Nel 1969 i coniugi si insediarono a Lugano, dove nacque il Teatro Antonin Artaud. Inizialmente, non avendo una sala, in Ticino si esibirono nei posti più disparati. Al contempo compirono numerose tournées. Il loro repertorio attinge alla tradizione e all'avanguardia, con spunti letterari, teatrali e favolistici e diverse tecniche espressive, con l'intento di riscattare il genere delle marionette da una destinazione puramente infantile. M. CAMPONOVO, *Poletti, Michel*, in Dizionario teatrale svizzero, Zürich 2005, vol. 2, pp. 1421-1422.

23 Cristina Castrillo (Cordoba, Argentina, 1951), dopo aver preso la via dell'esilio giunse in Svizzera e si esibì a Lugano nel 1980, dove fondò, lo stesso anno, il Teatro delle Radici. S. FALLER, *Castrillo, Cristina*, in Dizionario teatrale svizzero, Zürich 2005, vol. 1, p. 357.

24 P. LEPORI, *Sommersi o salvati...* p. 9.

25 Ibidem, p. 12.

Come visto in precedenza, in Ticino mancava un'abitudine generale al teatro e negli anni Settanta non vi erano molte compagnie teatrali. Dimitri, con la sua iniziativa, fu certamente d'esempio e da lì a qualche tempo nacquero diverse compagnie, ma, fino a quel momento, l'offerta teatrale non era particolarmente ampia[26]. Di fronte alla novità, nel cantone come a Verscio, vi furono due reazioni opposte. Alcuni guardarono con entusiasmo a questa nuova proposta e videro nella scuola un importante progetto culturale[27], altri furono scettici e mantennero «un'opinione un po' folkloristica» della struttura[28]. L'impressione era che «[...] il '68 aveva lasciato ancora certe tracce [...]»[29].

La scuola riuscì comunque a integrarsi nella vita culturale del cantone collaborando con altre manifestazioni, proponendo in diverse località gli spettacoli della Compagnia Teatro Dimitri, composta da ex allievi, e, con la collaborazione del Teatro Dimitri, alcune rappresentazioni degli studenti.

Per esempio vi furono allievi della scuola che presero parte alla trasmissione televisiva del primo agosto del 1976: emissione che si svolse al Castello di Montebello e che fu trasmessa a livello nazionale, ciò che permise di far conoscere la scuola a livello svizzero ad un solo anno dalla sua apertura:

> [...] Protagonisti di questi due momenti [uno di riflessione, uno ricreativo] sono gli allievi della Scuola del teatro Dimitri di Verscio. Una quindicina di giovani che frequentano il primo anno di questa scuola [...]. Per la riflessione, verranno mimati alcuni momenti salienti della storia del nostro Paese [...]. Sempre gli allievi di Verscio saranno i protagonisti dei giochi ispirati alle feste del medioevo [...][30].

Gli studenti della Scuola Teatro Dimitri presero parte anche a manifestazioni di portata regionale. È il caso, per esempio, delle feste di Intragna, cui parteciparono alcuni allievi durante la prima edizione del 1978, ma anche negli anni successivi[31]. La Compagnia Teatro Dimitri, nata nel 1978, fu un altro vettore di integrazione della Scuola nel ter-

26 Ibidem.

27 *Dimitri apre nella sua casa di Verscio una Scuola di Teatro unica in Europa*, in «Corriere del Ticino», 15.5.1975, p. 13.

28 Intervista con Lorenzo Manetti, 3 marzo 2011, Verscio.

29 Intervista con Miguel Angel Cienfuegos, 28 febbraio 2011, Locarno.

30 *Aria di medioevo al castello di Montebello fra i preparativi della trasmissione TV*, in «Corriere del Ticino», 31.7.1976, p. 9.

31 *Gli artisti delle Centovalli riuniti giovedì ad Intragna*, in «Gazzetta ticinese», 28.6.1978, p. 6; *Folla strabocchevole a Intragna per magnifico spettacolo in piazza*, in «Giornale del Popolo», 1.7.1978, p. 6; *Festa d'Intragna*, in «Gazzetta Ticinese», 6.7.1979, p. 6; *Musica e spettacolo da sabato alla quinta Festa di Intragna*, in «Corriere del Ticino», 22.6.1982, p. 11; *Und wieder: "Festa d'Intragna"*, in «Die Südschweiz», 22.6.1982, p. 5.

ritorio. Sin dalla sua costituzione propose numerosi spettacoli sia a Verscio, presso il Teatro Dimitri, che in altri luoghi del cantone e la stampa ne seguì attentamente le varie produzioni. Possiamo perciò constatare che le relazioni della scuola coll'ambiente circostante, a livello artistico, furono positive poiché venne riconosciuta la validità della sua offerta.

Ci furono tuttavia anche delle critiche. Alcune, come vedremo in seguito, legate ai problemi finanziari, altre relative all'atteggiamento, allo stile, al modo di essere degli allievi. Benché nel corso del tempo le critiche su questo punto siano diminuite, c'era comunque ancora chi, dopo quattro anni dall'apertura, riteneva che questa comunità scolastica mal si adattava alla realtà di Verscio: ad esempio, nel 1979, il Sindaco di Minusio disse che si trattava di «una collezione di scapigliati che andrebbe bene a Parigi o Ascona ma non certo a Verscio»[32].

Anche le relazioni con la popolazione di Verscio non furono subito facili. Veder arrivare in paese i giovani studenti ebbe inizialmente un certo impatto sugli abitanti, ben testimoniato dalle seguenti citazioni:

> «[...] la gente del paese aveva paura che venissero i drogati, i capelloni [...]»[33].
> «C'era chi era scettico su queste cose [...]»[34].
> «[...] Si, un po' di scetticismo e però diciamo non era grave [...]»[35].
> «[...] la popolazione in principio era un po' scettica quando è venuto. Però [...] era una cosa nuova. Non ci credevano che cos'era, che cosa faceva esattamente [...]»[36].
> «[...] il '68 aveva lasciato ancora certe tracce [...] la moda artigianale, le cose venute dall'Africa o sud americane, era molto ricorrente nella gioventù allora. E dunque anche già questo era un impatto, di vedere una gioventù che vestiva diversamente, che si comportava diversamente [...]»[37].

Questo scetticismo era dovuto in larga misura al cambiamento culturale avvenuto in quegli anni: in effetti, tra il 1950 e il 1970, l'importanza numerica dei giovani, lo sviluppo economico, il progresso dell'educazione e la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa avevano favorito il formarsi di una controcultura e della contestazione giovanile che culminò nel '68,

32 *Prospettati ieri a Bellinzona centomila franchi per Dimitri*, in «Giornale del Popolo», 1.2.1979, p. 9.

33 Intervista con Gunda Dimitri, 16 febbraio 2011, Cadanza.

34 Intervista con Paola Mariotta, 1 marzo 2011, Verscio.

35 Intervista con Dimitri, 16 febbraio 2011, Cadanza.

36 Intervista con Marco Mariotta, 6 aprile 2011, Verscio.

37 Intervista con Miguel Angel Cienfuegos, 28 febbraio 2011, Locarno.

dando origine a un movimento transnazionale[38]. Questo movimento, oltre ad aver dato avvio a numerose rivendicazioni, trasformò i costumi, sviluppò una nuova cultura e diffuse delle nuove mode.

L'inserimento di una cultura giovanile globale e di una proposta avanguardista come quella della Scuola Teatro Dimitri in un contesto locale, ovvero in una regione periferica dove i valori tradizionali, legati al mondo rurale e alla civiltà contadina, erano rimasti più radicati, fece inevitabilmente sì che la popolazione inizialmente fosse scettica nei confronti dell'iniziativa.

Una delle principali paure era che gli studenti fossero dei drogati; ma questo timore si dissolse relativamente in fretta, dal momento che la prestanza fisica chiesta per riuscire in alcune delle discipline scolastiche non permetteva ad eventuali studenti dediti all'uso di droghe di mantenere il ritmo. Nondimeno lo scetticismo generale nei confronti della scuola e degli allievi non si dissolse così velocemente perché la sua presenza nel paese aveva provocato un altro problema, quello degli alloggi[39]. Le possibilità di alloggio per gli studenti erano ridotte, dal momento che Verscio è un paese di modeste dimensioni, dove non c'era l'abitudine di affittare ad estranei, e che proprio in quegli anni doveva far fronte ad un forte incremento demografico:

> Loro [la popolazione] non sapevano, avevano tanti luoghi vuoti e non volevano affittarli, perché [...] non si faceva nei tempi. Nei tempi dico, ma trenta, quarant'anni fa, non si affittava a gente che non si conosceva. E poi col tempo hanno anche affittato [...][40].

Col tempo anche queste difficoltà vennero superate: gli studenti riuscirono a trovare camere dove alloggiare e spesso si tramandano questi alloggi fino ad oggi. Certo, viste le dimensioni ridotte di Verscio, non tutti gli studenti trovarono una sistemazione in paese, però abitavano nella regione. Fondamentalmente la questione può dunque essere ritenuta un problema iniziale e vedendo come fu superato è possibile osservare che lo scetticismo della popolazione col tempo si ridusse sia a Verscio sia nelle Terre di

38 La contestazione propriamente studentesca, relativa al ritardo del sistema universitario, nacque in America, a Berkley, ma non fu l'unica: sia la lotta contro la guerra nel Vietnam sia il movimento per i diritti civili rivestirono una grande importanza all'interno di questa ondata contestataria. La lotta contro la guerra in particolare, oltre ad aver permesso la diffusione della contestazione a livello mondiale, fu molto importante nel contesto di formazione della nuova sinistra. La protesta giovanile si estese in seguito ad altri aspetti della vita sociale, quali la critica del capitalismo, la critica delle industrie, la critica dei media, la rivendicazione della libertà di espressione, la critica dello Stato, le rivendicazioni femministe, la lotta contro la corsa agli armamenti, il movimento per la protezione dell'ambiente.

39 Intervista con Jean-Martin Roy, 1 marzo 2011, Verscio.

40 Intervista con Gunda Dimitri, 16 febbraio 2011, Cadanza.

Pedemonte e nelle Centovalli in generale. Se così non fosse stato, il problema dell'alloggio degli studenti sarebbe rimasto impresso maggiormente nei ricordi dei testimoni. Un po' di diffidenza tuttavia rimase: incomprensioni ci furono anche negli anni seguenti e alcuni continuarono a giudicare gli studenti «tout court» degli hippies[41].

Un altro iniziale motivo d'incomprensione va poi ricercato nel disinteresse verso le proposte della scuola: la popolazione in realtà non capì quali erano i suoi obiettivi. Ciò dipese anche dal fatto che in Ticino mancava una ampia tradizione teatrale:

> Ma non era soltanto un aspetto esteriore, penso che c'era allora in Ticino una mancanza di abitudine della gente verso il teatro. Chiaro da li a poco nasceranno molte compagnie teatrali ma fino a quel momento sono poche in realtà le compagnie teatrali che esistevano [...][42].

Questi problemi iniziali con una popolazione «forse rimasta troppo legata a vecchie tradizioni»[43], portarono Dimitri e i suoi collaboratori a valutare un eventuale trasferimento della scuola ad Ascona o a Losone. L'opzione fu studiata per diverso tempo e non era ancora stata scartata all'inizio del secondo anno scolastico[44]. Tuttavia poi venne presto abbandonata:

> Malgrado le voci discordanti, che hanno caratterizzato la fine del 1976 e che preannunciavano il trasferimento del Complesso teatrale Dimitri in quel di Losone, voci nate da certi dissidi sorti tra la direzione della Scuola di teatro e le autorità locali, commissione bellezze naturali, ecc., il teatro Dimitri annuncia l'imminente inizio della nuova stagione artistico-teatrale '77[45].

Negli anni seguenti non vi furono altri screzi particolari e, benché si trattasse di una proposta singolare, la popolazione riconobbe la serietà del lavoro svolto alla scuola:

> Io non ho sentito degli screzi. Ho fatto la scuola dall'79 all'82. In quei tempi là, no, non si sentiva. È chiaro che era un po' un mondo alternativo inserito in un paesino, però era anche un po' il periodo dove c'erano tante alternative un po' dappertutto, anche nelle valli, [...] per cui [...] era presente questo modo di essere, di vivere[46].

41 *Dimitri, il clown "incompreso" si trasferirà a Losone*, in «Il Dovere», 15.7.1976, p. 7.

42 Ibidem.

43 Ibidem.

44 *Aperta anche la Scuola Dimitri*, in «Gazzetta ticinese», 22.9.1976, p. 5.

45 *Nuova stagione al Teatro Dimitri*, in «Gazzetta ticinese», 9.3.1977, p. 5.

46 Intervista con Lorenzo Manetti, 3 marzo 2011, Verscio.

Complessivamente dunque sia nel Ticino che a Verscio venne riconosciuta la validità della formazione scolastica offerta e questo anche grazie al fatto che la scuola stessa si era impegnata a dimostrare la propria validità aprendo al pubblico le rappresentazioni dei saggi finali.

Infatti a livello cantonale, quando furono mosse delle critiche, si trattò di casi specifici: nel complesso la struttura riuscì a costruire relazioni positive col territorio. E anche a Verscio col tempo la scuola e gli allievi vennero accettati dalla popolazione e si integrarono nel contesto comunale. Se in anni successivi ci furono delle incomprensioni, si trattò di episodi isolati e non più di un atteggiamento generale di chiusura.

Le difficoltà finanziarie

Quando fu aperta la scuola furono allacciate anche relazioni con l'autorità cantonale. Queste riguardavano principalmente problemi finanziari. In effetti, i primi anni della Scuola Teatro Dimitri furono caratterizzati da continui problemi economici, perché mancava un sostegno finanziario stabile. Nelle discussioni avviate nel 1975 si osserva che uno degli ostacoli era l'iniziale disinteresse delle autorità, perché pensavano che la scuola non fosse integrata nel territorio[47]. Questo atteggiamento fu superato solo a partire dal 1979.

Il cantone, durante i primi anni, non manifestò in effetti un grande interesse per l'attività promossa da Dimitri. Questa situazione può essere spiegata in diversi modi. In primo luogo, trattandosi di un'esperienza nuova, ci si chiedeva se avesse delle reali possibilità di durare. In secondo luogo la scuola venne aperta in un periodo di crisi economica, che non favorì l'intervento statale nel sostegno alla cultura. La crisi rese poi manifesta una chiusura e un ripiegamento verso un passato che la modernizzazione del paese stava trasformando. Come detto sopra, negli anni Settanta erano favorite piuttosto le iniziative culturali volte a sottolineare l'identità ticinese e a far rivivere il passato in modo artificioso[48], mentre la proposta di Dimitri si inseriva nelle più vaste correnti del rinnovo teatrale nel mondo occidentale, discostandosi completamente dalle iniziative cantonali. Ed infine, si deve considerare che la scuola venne aperta in una zona soggetta all'«invadenza turistica» e, benché Dimitri non creda che le sue origini svizzero tedesche abbiano influenzato la decisione delle autorità[49], si può presumere che queste ebbero quantomeno un ruolo nel momento in cui decise di avviare la sua esperienza.

47 La supposta mancanza di integrazione era attribuita al carattere della scuola, che proponeva una formazione che non presupponeva legami con il territorio, trattandosi di una scuola di teatro di movimento e di stampo internazionale.

48 S. Bianconi et al., *Il Ticino regione aperta...*, p. 147.

49 Intervista con Dimitri, 16 febbraio 2011, Cadanza.

Di conseguenza Dimitri dovette sostenere privatamente la scuola perché i contributi che riceveva erano insufficienti per coprire il deficit e peraltro non erano costanti. Per diversi anni la scuola non poté contare su sussidi regolari: il disavanzo non fece che aumentare e, all'inizio del 1979, la situazione era piuttosto drammatica: «Dimitri conferma: "se nessuno mi dà aiuto, dovrò emigrare"!»[50].

Una svolta fu raggiunta nel 1979-1980, dopo che Dimitri ebbe inoltrato una richiesta di sussidiamento al Dipartimento dell'Interno sottolineando la necessità di trovare i crediti e i sussidi necessari, perché in quel momento non era più in grado di far fronte con mezzi privati ai problemi finanziari della struttura. Nel documento Dimitri e sua moglie decisero di evidenziare che fra le opzioni che erano costretti a considerare vi era anche quella di un eventuale trasferimento altrove, in particolare a Zurigo[51]; la città era disposta a mettere a loro disposizione i locali e i sussidi necessari[52]. Nel medesimo documento si sottolineava anche la volontà di rimanere in Ticino, ma a patto che si fossero trovati i mezzi finanziari per risolvere i problemi della scuola. L'idea di annunciare questo possibile trasferimento (opzione resa nota dapprima alla stampa e poi alle autorità cantonali) ebbe esplicitamente lo scopo di smuovere le acque[53]. Poco tempo dopo fu inoltrata al Dipartimento dell'Interno una completa documentazione sulla scuola, che portò a una rivalutazione della situazione. Ed infatti Dimitri decise di rimanere nel Cantone Ticino[54], perché ricevette promesse d'aiuto da più parti: si mossero la Confederazione, il cantone, ma anche gli enti turistici e i comuni. La minaccia sortì dunque l'effetto sperato e, malgrado lo scarso interesse delle autorità per l'attività teatrale, l'atteggiamento del cantone nei confronti della scuola migliorò[55].

L'intervento dello Stato a favore della Scuola Teatro Dimitri divenne un «problema degno della massima attenzione: da esaminare sotto vari aspetti»[56] e le trattative intercorse con le autorità furono svolte con «l'intenzione precisa di portare aiuto concreto a questo istituto di cui si riconosce perfettamente l'alto valore artistico e pedagogico»[57]. Alla fine di gennaio si svolse

50 *Dimitri conferma: "se nessuno mi dà aiuto, dovrò emigrare!"*, in «Corriere del Ticino», 12.12.1978, p.13.

51 Documentazione Dimitri per il dipartimento dell'interno, originali, fascicolo, pp. 1-2.

52 Documentazione Dimitri per il dipartimento dell'interno, originali, fascicolo, documento 1: lettera del Sindaco di Zurigo.

53 Intervista con Dimitri, 16 febbraio 2011, Cadanza.

54 *Il teatro Dimitri e la scuola potranno rimanere nel Cantone*, in «Corriere del Ticino», 11.1.1979, p. 11; *Dimitri: uno spettacolo per ringraziare*, in «Libera Stampa», 14.2.1979, p. 2.

55 *Il teatro Dimitri e la scuola potranno rimanere nel Cantone*, in «Corriere del Ticino», 11.1.1979, p. 11.

56 *Il "caso Dimitri" è attentamente seguito dal Consiglio di Stato* , in «Il Dovere», 17.1.1979, p. 9.

57 Ibidem.

una riunione promossa dal Dipartimento della Pubblica Educazione, con i rappresentanti dei comuni e degli enti turistici del Locarnese, allo scopo di discutere un contributo per la scuola[58].

Lo Stato garantì per tre anni un sostegno per un importo massimo di 100.000 franchi. Inoltre, sempre nel 1979, grazie all'ampio eco di cui i problemi finanziari avevano goduto sulla stampa, alcuni comuni e gli enti turistici del Locarnese valutarono l'opportunità di intervenire a favore della struttura scolastica. Anche da essi giunsero perciò dei sussidi. Si trattava certo di aiuti più esigui, ciò nonostante permettono di osservare che nel limite del possibile vi fu la volontà di sostenere la scuola ed evidenziano il cambiamento dell'atteggiamento da parte delle autorità – cantonali e comunali – nei confronti della scuola: la validità del programma pedagogico fu riconosciuta, così come l'importanza turistica del Teatro.

Tuttavia vi fu anche chi si oppose a questi contributi: l'importanza della struttura non era universalmente riconosciuta. In particolare c'era chi la riteneva una proposta di seconda categoria rispetto ad altre «maggiori iniziative [che] hanno conosciuto problemi e difficoltà (radiorchestra insegna)»[59]. Queste opposizioni si spiegano con la più ampia crisi finanziaria dello Stato che caratterizzò gli anni Settanta:

> Ritengo che sarebbe problematico – soprattutto in questo momento – versare continuamente dei capitali non indifferenti per fare fronte a una situazione che rischia di essere cronicamente deficitaria anche in futuro. È auspicabile quindi in Gran Consiglio un'oggettiva e documentata discussione che non sia influenzata soltanto dall'assillo della «cultura» (sia con la «c» maiuscola, sia con la «c» minuscola) [...][60].

Come esposto, malgrado il fatto che per raggiungere questo risultato Dimitri avesse dovuto ricorrere alla minaccia di emigrare fuori cantone, negli anni 1979-1980 fu possibile instaurare un dialogo costruttivo. L'autorità pubblica, messa alle strette, riconobbe la validità della scuola e capì la necessità di intervenire finanziariamente in suo favore.

Questo risultato fu raggiunto perché nel frattempo si era compresa l'importanza turistica del Teatro Dimitri. Si può desumere che la crescita del settore turistico locale in quegli anni fu favorita dal teatro, anche se la regione era già molto conosciuta. Il fattore «turistico» potrebbe quindi aver avuto un peso non indifferente nella concessione dei sussidi, poiché Dimitri aveva sottolineato che la scuola e il teatro erano due realtà inscindibili: perdere la prima avrebbe significato perdere anche il secondo.

58 *Prospettati ieri a Bellinzona centomila franchi per Dimitri*, in «Giornale del Popolo», 1.2.1979, p. 9.

59 *Per i sussidi a Dimitri necessaria la trasparenza*, in «Giornale del Popolo», 23.1.1979, p. 7.

60 Ibidem.

I problemi finanziari non vennero però completamente risolti. Nel 1982 i coniugi Dimitri chiesero nuovamente il sostegno finanziario del cantone e della Confederazione per poter ampliare la struttura scolastica. Nella documentazione inviata al cantone, con l'intenzione di perorare la causa del progetto, vennero ribaditi l'importanza del teatro a livello turistico per la regione del Locarnese e il riconoscimento a livello internazionale della scuola[61]. I prestiti e i sussidi in favore del progetto di ampliamento vennero concessi a lavori terminati: il Gran Consiglio discusse in effetti il relativo messaggio solo nel 1984. In quel frangente nuovamente l'integrazione della scuola nel tessuto culturale ticinese fu materia di dibattito:

> BACCIARINI A. – [...] già il 12 dicembre 1978 aveva inoltrato un'interrogazione sul teatro Dimitri in cui si dimostrava interesse e plauso per l'attività del medesimo [...] si permette di sottolineare l'indiscusso valore artistico della scuola annessa al teatro Dimitri, pur rilevando che essa non appare sufficientemente integrata nel tessuto culturale del Cantone [...][62].

Ma in parlamento fu anche riaffermata l'importanza turistica del teatro. Questo dato, e il fatto che si continuasse a ritenere la scuola poco integrata nel territorio, avvalora l'ipotesi che le autorità pubbliche erano principalmente interessate ai benefici del teatro e che si impegnarono a favore della scuola perché avevano capito che insieme formavano un complesso inscindibile, come Dimitri aveva già sottolineato[63].

Dunque, malgrado il fatto che la politica di promozione culturale fosse sempre ancora molto legata ai canoni della questione dell'identità, le autorità pubbliche, tra il 1979 e il 1984 non rimasero indifferenti alle sorti della scuola e intervennero in suo favore.

L'influsso della Scuola Teatro Dimitri sul teatro ticinese

Dopo aver osservato le problematiche sorte tra la scuola e la popolazione e tra la scuola e le autorità cantonali, passiamo ora ad osservare quali furono invece gli apporti dati alla scena teatrale ticinese. Come detto precedentemente, nel contesto ticinese, anche se alcune iniziative avanguardiste

61 Documentazione per i signori Dimitri, fascicolo, richiesta di prestito e sussidio LIM.

62 *Verbali del Gran Consiglio* (VGC), Teatro Dimitri: sussidiamento e prestiti di favore per la costruzione e la riattazione del Teatro e la Scuola Dimitri a Verscio, anno 1984, sessione ordinaria primaverile, data seduta: 24.09.1984, Discussione del 3 aprile 1984: sussidiamento e assegnazione di prestiti di favore per la costruzione del teatro e la riattazione della scuola Dimitri a Verscio, in: *Verbali del Gran Consiglio*, anno 1984, sessione ordinaria primaverile, data seduta: 24.09.1984, p. 1098 (*Verbali del Gran Consiglio*, http://www.sbt.ti.ch/vgc/ricerca/).

63 Documentazione Dimitri per il dipartimento dell'interno, originali, fascicolo.

erano già state lanciate, non vi era una forte tradizione professionistica teatrale, fatta eccezione per la radio-televisione. Il settore professionale inoltre era fortemente legato ad una cultura in cui restava dominante la questione dell'identità.

La Scuola Teatro Dimitri portò dei cambiamenti? Vi furono degli apporti innovativi alla scena teatrale? Nel corso delle discussioni inerenti al finanziamento della scuola, non fu solo sottolineata la validità e l'unicità della stessa, ma ne venne anche evidenziata l'importanza culturale per la regione. Tuttavia si continuò a ritenere che il complesso non fosse abbastanza integrato nel tessuto culturale ticinese. Eppure, oltre ad essere un valido polo per la formazione di attori, la Scuola Teatro Dimitri influenzò la vita teatrale del cantone. Questo avvenne in primo luogo proponendo le sue attività in diverse località del Ticino e rendendo pubblici i saggi finali degli allievi del terzo anno.

In secondo luogo la Scuola Teatro Dimitri ha funto da traino per diverse realtà nate nella sua scia: infatti nel corso degli anni si sono formate diverse compagnie teatrali composte da ex allievi. Secondo l'opinione di Dimitri c'è un evidente rapporto tra la scena teatrale indipendente e la sua Scuola Teatro[64], punto di vista confermato anche da Cienfuegos:

> ex allievi che formavano delle compagnie hanno dato un forte slancio al teatro in generale [...] in Ticino. Ora bisogna dire che era di per sé un teatro particolare, [...] che seguiva dei binari ben precisi che erano quelli del movimento, delle maschere, della Commedia dell'arte, del circo, [...]e si è scoperto [in Ticino] che il teatro ha anche altri [...] settori, altre forme teatrali[65].

La maggior parte delle iniziative teatrali indipendenti si svilupparono durante gli anni Ottanta, anche se già a partire dagli anni Settanta, alle iniziative di Dimitri (con il teatro, la scuola e, a partire dal 1978, la Compagnia Teatro Dimitri), si erano affiancate alcune altre realtà innovative: il Panzinis Zircus e il teatro delle marionette di Michel Poletti. Inoltre, nel 1980, Cristina Castrillo aveva fondato il Teatro delle Radici a Lugano, una compagnia indipendente che nacque come centro di sperimentazione e scuola laboratorio[66].

Negli anni Ottanta il campo di riferimento si allargò ulteriormente e si cominciò a notare l'influenza di Grotowski (Teatro delle Radici, Teatro Sunil[67]), di Barba (Teatro delle Radici) e della Commedia dell'Arte

64 Intervista con Dimitri, 16 febbraio 2011, Cadanza.

65 Intervista con Miguel Angel Cienfuegos, 28 febbraio 2011, Locarno.

66 S. FALLER, *Teatro delle Radici, Lugano TI*, in Dizionario teatrale svizzero, vol. 3, p. 1807.

67 Compagnia indipendente, teatro di prosa e clownerie, fondata a Lugano nel 1983 da Daniele Finzi Pasca come «Sunil clowns». M. CAMPONOVO, *Teatro Sunil, Lugano TI*, in Dizionario teatrale svizzero, vol. 3, p. 1825.

(Compagnia Teatro Paravento, allievi di Marceau e Lecoq)[68]. La Scuola Teatro Dimitri e, più in generale, il teatro che si ispirava a Dimitri, non erano né la principale né l'unica nuova proposta teatrale nel cantone. Ciò non di meno essa diede un impulso alla scena poiché propose un modello sulla cui base si formarono successivamente altre compagnie, sia in modo diretto che in modo indiretto. Verscio può perciò essere considerato un polo irradiante[69] da cui scaturirono per esempio, il Teatro Paravento, Lorenzo Manetti, la compagnia Due+Uno e il Cirkus Giroldon.

La prima compagnia che fu fondata da alcuni ex-allievi della Scuola Teatro Dimitri fu la Compagnia Teatro Paravento, creata nel 1982 da Miguel Angel Cienfuegos (di origini cilene), David Matthäus Zurbuchen (di origini svizzero-tedesche), Roberto Maggini e Alberto Foletti (quest'ultimi di origine ticinese)[70].

Questa compagnia ticinese ottenne riconoscimenti anche a livello internazionale (per esempio nel 1984 quando il gruppo portò in scena a Toronto le «Pantomime clownesche»[71]). Nel cantone la compagnia propose dei festival, delle rassegne teatrali e si esibì nelle piazze di Locarno[72], portando delle nuove proposte nel territorio. Ma pure il Teatro Paravento fu inizialmente confrontato a difficoltà perché mancava una tradizione teatrale professionistica duratura, organizzata al di fuori del contesto istituzionale della radio e della televisione. Le altre esperienze (Teatro Prisma, Teatro La Cittadella) ebbero in effetti breve durata e non riuscirono quindi né a favorire lo sviluppo teatrale né a portare nel cantone una serie di professioni legate al teatro. La Compagnia Paravento poté invece affermarsi e ampliare l'offerta teatrale nel cantone promuovendo a sua volta il teatro di movimento[73].

Lo scontro tra il teatro indipendente e il Teatro della Svizzera italiana

Queste nuove compagnie, fondate nel corso degli anni Ottanta, si scontrarono con la scena ufficiale. All'inizio di quel decennio, in effetti, oltre allo sviluppo di una scena indipendente, vide la luce anche un altro progetto: il

68 M. Camponovo, *Il teatro indipendente nel Ticino. Un lavoro professionale troppo spesso marginalizzato*, in «Bloc-notes» n.45, Bellinzona 2002, p. 24.

69 Ibidem, p. 24.

70 P. Lepori, *Compagnia Teatro Paravento, Locarno TI*, in Dizionario teatrale svizzero, vol. 1, p. 401.

71 *Compagnia Teatro Paravento in Kanada*, in «Die Südschweiz», 16.6.1984, p. 9.

72 Intervista scritta con David M. Zurbuchen, 1 marzo 2011.

73 Queste forme teatrali sono la Commedia dell'Arte, l'adattamento di pezzi classici – ad esempio Molière e Brecht – e il lavoro sui testi, pur mantenendo un qualche colore clownesco e della comicità in generale. Intervista con Miguel Angel Cienfuegos, 28 febbraio 2011, Locarno.

Teatro della Svizzera Italiana, una compagnia stabile con la doppia caratteristica del professionismo e della decentralizzazione[74], che si riallacciava alla tradizione teatrale professionistica sviluppatasi negli anni Trenta[75]. Nella fase iniziale venne invocata l'importanza civica, politica e sociale del teatro: di conseguenza fu sottolineata l'importanza del sostegno pubblico a favore della creazione di questa compagnia[76]. Il primo spettacolo venne presentato nel 1982 e per quattro stagioni il pubblico ticinese poté assistere alle rappresentazioni della Compagnia ufficiale della Svizzera italiana che, essendo un'iniziativa istituzionale, di teatro di parola in lingua italiana e sostenuta dalla radiotelevisione, venne largamente sovvenzionata: dai Cantoni Ticino e Grigioni, dalla Radiotelevisione, da Pro Helvetia e da enti privati[77].

Il grande interesse della stampa nei confronti del Teatro della Svizzera Italiana[78], accompagnato da un importante sostegno finanziario, provocò la marginalizzazione della scena indipendente e la reazione di alcune compagnie, che sentirono la necessità di ribadire sia l'importanza del loro contributo alla diffusione della cultura teatrale nella regione sia le difficoltà finanziarie e organizzative con le quali erano confrontate[79]. La Compagnia Teatro Dimitri, il Panzinis Zircus, il Teatro delle Radici e Lorenzo Manetti scrissero ai quotidiani ticinesi[80] per sottolineare che il «Teatro nel Ticino non è soltanto "Teatro della Svizzera Italiana"»[81].

Il diverso trattamento finanziario da parte delle autorità pubbliche e la distanza culturale che esisteva tra un teatro istituzionale, tradizionale (teatro di parola) e monolingue – quale era il Teatro della Svizzera Italiana – e le altre nuove realtà emergenti (di animazione culturale, di marionette, d'espressione corporea, plurilingue,...) impedirono di superare i rispettivi pregiudizi, creando nei primi anni Ottanta un divario nella scena teatrale[82].

Da queste vicende si può desumere che, malgrado lo sviluppo raggiunto in quegli anni dai teatri della scena indipendente (composta dalle forme teatrali di movimento e non-verbali) essi continuarono ad essere conside-

74 P. Lepori, *Il teatro nella Svizzera italiana*, p. 148.

75 Ibidem, p. 156.

76 Ibidem, pp. 157-158.

77 N. Genni, *Teatro della Svizzera Italiana, Biasca TI*, in Dizionario teatrale svizzero, vol. 3, p. 1806.

78 Ibidem, p. 1806.

79 Ibidem, p. 1806.

80 *Teatro nel Ticino non è soltanto "Teatro della Svizzera Italiana"*, in «Giornale del Popolo», 10.11.1983, p. 6; *La realtà teatrale nel Canton Ticino*, in «Libera Stampa», 10.11.1983, p. 5; *Teatri: vogliamo ricordare che...*, in «Il Dovere», 11.11.1983, p. 8; *Anche noi nella Svizzera Italiana*, in «Corriere del Ticino», 17.12.1983, p. 30.

81 *Teatro nel Ticino non è soltanto "Teatro della Svizzera Italiana"...*, p. 6.

82 P. Lepori, *Il teatro nella Svizzera italiana...*, p. 186.

rati forme subordinate al teatro di parola. Questo dato, assieme al fatto che in Ticino si era cercato, a partire dagli anni Trenta con il radio teatro, di promuovere delle compagnie che rispecchiassero la via identitaria, può spiegare perché le nuove compagnie legate alla scena indipendente raggiunsero spesso il successo a livello nazionale e internazionale prima che a livello cantonale. Il mancato riconoscimento di queste proposte innovative a livello istituzionale evidenzia la volontà della «cultura ufficiale» di rimanere ancorata alla flebile promozione teatrale tradizione.

Tuttavia, durante gli anni Ottanta fu possibile superare una prassi teatrale che per cinquant'anni era stata promossa principalmente nel settore radiofonico e perciò orientata ad un teatro unicamente di parola[83]. Lo sviluppo della scena indipendente andrebbe analizzato in modo più approfondito soprattutto per descrivere le forme d'avanguardia che furono portate nel Ticino negli anni Ottanta. In questa sede rileviamo almeno la svolta intervenuta nel 1987, anno che vide la fine del Teatro della Svizzera Italiana e la fondazione della Rete Teatri Associati della Svizzera Italiana, i cui scopi principali sono «il sostegno e la valorizzazione della cultura del teatro indipendente nella sua multiformità di generi e di stili»[84] e raccoglie «compagnie e singoli artisti attivi professionalmente nella Svizzera italiana»[85].

Conclusione

Quanto esposto evidenzia solo alcuni aspetti inerenti alla nascita e allo sviluppo della Scuola Teatro Dimitri. Questi, tuttavia, permettono di osservare come una proposta innovativa e di stampo internazionale si sia inserita in un contesto locale, quali furono i problemi e le difficoltà principali che ha dovuto affrontare e quali sono stati gli apporti della scuola alla scena teatrale ticinese.

La nascita e il primo sviluppo della scuola si collocavano, nel contesto internazionale, in una situazione favorevole, correlandosi ad uno sviluppo generale della scena teatrale. L'idea della scuola venne infatti sviluppata e realizzata in un periodo – gli anni Settanta – in cui il teatro e la formazione dell'attore stavano subendo una trasformazione, promossa già nella prima metà del Novecento e portata avanti nel secondo dopoguerra da numerosi artisti, volta a riscoprire e a valorizzare il corpo dell'attore e il teatro di movimento non-verbale.

83 Ibidem, p. 182.

84 http://www.tasi.ch/showPage.php?template=tasi&rid=1 (8 maggio 2012).

85 http://www.tasi.ch/showPage.php?template=tasi&rid=1 (8 maggio 2012). I primi gruppi teatrali e attori singoli ad aderire furono: Teatro Antonin Artaud, Teatro Dimitri, Teatro La Maschera, Teatro Intimo Sunil, Teatro Pan, Teatro Paravento, Teatro delle Radici, Teatro Ingenuo, Alberto Foletti, Gardi Hutter.

A livello cantonale si trattò invece di un'iniziativa che non presentava legami con il tessuto culturale locale, ciò che ha provocato alcuni problemi iniziali, ma anche suggerito nuove vie di sviluppo teatrale. La scuola si inserì inoltre in un contesto in cui vi era ancora uno scarso interesse nei confronti della promozione culturale, e quando c'era, essa era orientata alla questione dell'identità della Svizzera italiana. Ciononostante, fin dalla sua inaugurazione, l'iniziativa di Dimitri fu accolta positivamente dalla stampa, che non mancò di sottolinearne il carattere pionieristico e internazionale, la serietà e la professionalità. Al tempo stesso, la scuola cercò di farsi conoscere nel territorio proponendo numerose attività.

Il disinteresse iniziale delle autorità può essere ricollegato principalmente a due fattori: in primo luogo in Ticino non vi era una forte tradizione teatrale e in secondo luogo la scuola non presentava legami diretti con la cultura del cantone. Dimitri dovette quindi minacciare il trasferimento per ottenere sussidi. Per la concessione di quest'ultimi fu importante il riconoscimento della rilevanza turistica del teatro. Sebbene la validità della scuola fosse stata nel frattempo riconosciuta, fu soprattutto l'aspetto turistico-economico che fece pendere l'ago della bilancia nel giusto senso.

Analizzando le relazioni della scuola con la popolazione di Verscio, ho potuto osservare come col tempo la scuola e i suoi allievi si siano inseriti nella realtà regionale. Non vi furono grandi problemi, ma inizialmente la popolazione era scettica sia nei confronti dell'iniziativa (poiché non sapeva a cosa potesse portare), sia nei confronti dei giovani studenti. La generale mancanza di abitudine al teatro e il disinteresse nei confronti della proposta di Dimitri non favorirono l'integrazione. Lo scetticismo fu alimentato anche dal movimento del '68, i cui effetti erano ancora visibili nel modo di essere e di apparire degli allievi, che d'altro canto si urtavano con una popolazione ancora molto legata a valori più tradizionali e rurali. Con il passare del tempo tuttavia gli screzi si affievolirono e, benché questi non scomparvero completamente, le relazioni migliorarono notevolmente. Lo stesso atteggiamento si manifestò, più in generale, anche a livello cantonale. La scuola e i suoi allievi presero parte a diverse manifestazioni culturali fin dagli esordi, ma, malgrado che la scuola fosse riuscita a costruire delle relazioni generalmente positive, ci furono in ogni caso delle incomprensioni.

La Scuola Teatro Dimitri favorì lo sviluppo della scena teatrale indipendente grazie alla fondazione di nuove compagnie, composte da ex allievi. Benché questa scena rimase a lungo marginalizzata dalle istituzioni, i nuovi gruppi ottennero consenso di stampa e di pubblico e contribuirono, a partire dagli anni Ottanta, allo sviluppo della scena, influenzando il cambiamento del professionismo teatrale.

L'analisi evidenzia dunque gli aspetti maggiori inerenti allo sviluppo di una proposta culturale avanguardista in un contesto che si potrebbe defini-

re non convenzionale: una regione periferica, senza una forte tradizione teatrale e con altre priorità, dal punto di vista dello sviluppo economico, che quella di sostenere una scuola di teatro.

Se poi si considera, in opposizione al disinteresse iniziale manifestatosi in Ticino, la proposta di trasferimento nella Città di Zurigo, è possibile rilevare come la nascita e lo sviluppo di un'iniziativa di stampo pionieristico e internazionale come la Scuola Teatro Dimitri in un contesto periferico sia un fatto piuttosto singolare. In effetti, nel 1977, a soli due anni dall'apertura della scuola, il sindaco di Zurigo inviò una proposta d'aiuto a Dimitri. Nella sua lettera informava il clown del fatto che era a conoscenza dei problemi della struttura scolastica: sapeva che Dimitri doveva finanziarla privatamente e che la collaborazione con il Cantone Ticino era problematica. Il sindaco invitava perciò l'artista a trasferirsi nella città sulla Limmat, che avrebbe accolto la struttura aiutandola finanziariamente, mettendole a disposizione una sede permanente e integrando l'iniziativa nell'ambito della cultura e della vita teatrale zurighese[86].

Il documento mostra un diverso atteggiamento nei confronti dell'iniziativa culturale: il Ticino fu restio a concedere aiuti e si lasciò convincere solo dopo lunghe discussioni; la città di Zurigo, a soli due anni dall'apertura della scuola, era molto interessata ad ospitarla.

In Svizzera la politica culturale è gestita in modo federale. La maggior parte delle spese per la cultura sono di competenza dei comuni. Sono in particolar modo le grandi città[87] che contribuiscono perché dispongono di più mezzi rispetto alle città periferiche e ai piccoli villaggi. Di conseguenza si può desumere che la città di Zurigo fosse generalmente più interessata a favorire lo sviluppo culturale. A supporto di questa ipotesi va anche considerato che Zurigo già finanziava la *Schauspielakademie*, la più grande scuola di teatro della Svizzera, che comprendeva allora tre divisioni (arte drammatica, regia, pedagogia del teatro), aveva una sessantina di allievi e riceveva, dallo Stato e dalla città, una sovvenzione complessiva di 280'000 franchi[88].

La lettera del sindaco di Zurigo evidenzia in effetti come una grande città si presti meglio, di norma, allo sviluppo culturale, favorendolo e sostenendolo. Tale atteggiamento, di conseguenza, spiega perché invece in Ticino l'iniziativa dovette superare alcuni problemi iniziali prima di trovare un adeguato sostegno. Osservando il divario va però anche considerata la particolare situazione del Ticino, politicamente legato alla Svizzera e culturalmente all'Italia, che cercava di rafforzare la sua peculiare identità e quindi di favorire le proposte culturali che andassero in tal senso.

86 Documentazione Dimitri per il dipartimento dell'interno, originali, fascicolo, documento 1, lettera del Sindaco di Zurigo.

87 J.-Y. Pidoux, O. Moeschler, *Sources de la statistique de la culture et indicateurs statistiques culturels prioritaires*, Ufficio federale della cultura 2001, pp. 45-46.

Visti questi aspetti, la scelta stessa di aprire la scuola in Ticino e in particolare a Verscio può sembrare poco comprensibile, se non si considera la storia personale di Dimitri, nato e cresciuto ad Ascona. È questo aspetto biografico che determinò la consapevole decisione di avviare le sue iniziative culturali (il complesso Dimitri nel suo insieme) nel Canton Ticino. La determinazione dei promotori della scuola risulta in effetti l'unico fattore capace di spiegare come mai questa struttura, oggi perfettamente integrata nel territorio, abbia potuto superare le difficili condizioni iniziali. Lo sviluppo della Scuola Teatro Dimitri in una zona periferica resta quindi un'eccezione e i problemi che dovette affrontare vanno contestualizzati considerando questi numerosi fattori.

***

Il presente studio è stato reso possibile dalle testimonianze di diverse persone direttamente coinvolte nella storia della Scuola Teatro Dimitri. In particolare sono stati intervistati:

- Miguel Angel Cienfuegos, 28.2.2011, Locarno
- Dimitri e Gunda Dimitri, 16.2.2011, Cadanza
- Lorenzo Manetti, 3.3.2011, Verscio
- Marco Mariotta, 16.4.2011, Verscio
- Paola Mariotta, 1.3.2011, Verscio
- Jean-Martin Roy, 1.3.2011, Verscio
- David Matthäus Zurbuchen, 1.3.2011 (intervista scritta).

88 G. Clottu, *Eléments pour une politique culturelle en Suisse…*, p. 53.