

## DIALOGO DI PRESENTAZIONE SUL TEATRO PROSKENION

**ANTONIO DI MUZIO** intervista **MIRELLA SCHINO** e **FERDINANDO TAVIANI** sul gemellaggio fra il Teatro Proskenion e l'Università dell'Aquila, la didattica teatrale e i modi di sgranare gli occhi<sup>1</sup>.

\*\*\*

**ANTONIO DI MUZIO** – A fine maggio del 2001, mi ricordo che abbiamo pubblicato sulla pagina aquilana de «Il Messaggero» la notizia di un viaggio di lavoro a Scilla, punta estrema della Calabria, presso il Teatro Proskenion. Erano 30 studenti, guidati dalla loro professoressa di Drammaturgia, Mirella Schino. In quell'occasione dichiaravi: «una cosa è conoscere il teatro attraverso gli spettacoli e i libri, ed altra cosa conoscerlo esplorando l'ambiente e la rete di relazioni in cui vive». Poi dicevi: «il nostro viaggio non è semplice didattica». Ti domando: e allora che cos'era?

**MIRELLA SCHINO** – Sgranare gli occhi. Quest'argomento probabilmente starebbe meglio come conclusione al nostro dialogo, ma te ne parlo subito. Ce ne accorgemmo alla fine: era stato un viaggio per sgranare gli occhi. Quando si arriva a Scilla, la prima cosa che si fa è sgranare gli occhi per la luce e la bellezza del paesaggio. C'è poi un altro modo: si sgranano gli occhi quando si vedono, nudi e crudi, senza orpelli, i contrasti su cui galleggia la nostra apparente normalità e stabilità. La rete di contrasti di cui è fatto il teatro che conta. Oggi si parla spesso di teatro di guerra. Il Proskenion è come se facesse sempre teatro fra la macerie. Semina l'allegria, il grottesco, la gioia della musica e delle maschere senza perdere mai i contatti con un mondo di sofferenza che lo circonda. Non parlo soltanto della Calabria. Vanno a lavorare nel centro del Brasile: fanno scene di teatro, poi raccolgono denaro e dedicano parte del loro tempo per la costruzione d'un istituto per bambini dispersi o menomati. Vanno a lavorare in Africa, negli ospedali. Partecipano alle esperienze dei «Clown One».

**FERDINANDO TAVIANI** – Stai facendo confusione fra Teatro Proskenion e Linea Trasversale.

**MIRELLA SCHINO** – È vero. Bisogna spiegare. Il teatro Proskenion di Scilla ha dato vita ad una rete di alleanze, di affinità, con altri gruppi ed altre persone che, in Italia, Europa ed America Latina, vivono nel teatro amandone i margini. Si scambiano visite. Credo che alcuni incontri siano di tipo amicale e di riflessione. Ve ne sono molti altri, forse la maggior parte, che diventano impegno ed attività verso l'esterno, quasi sempre fuori dalle regole della normale programmazione teatrale. Questa rete l'hanno chiamata Linea Trasversale, che è un ambiente informale mobile. Uno dei nodi di questa rete è il contatto con il movimento internazionale di «Clown One».

---

<sup>1</sup> Antonio Di Muzio è giornalista de «Il Messaggero». In un ampio studio che sarà presto pubblicato ha ricostruito la vita teatrale aquilana dagli anni Sessanta agli Ottanta. Lavora, inoltre, nell'organizzazione culturale in campo cinematografico. Mirella Schino e Ferdinando Taviani sono docenti di Discipline dello Spettacolo presso l'Università dell'Aquila, Facoltà di Lettere.

**ANTONIO DI MUZIO** – Si tratta delle esperienze iniziate da Patch Adams, e dai medici che assieme a lui praticano la «gelotologia», il far ridere come medicina. Alla scorsa Mostra del Cinema di Venezia su quest'esperienza si è visto il reportage cinematografico *Clown in Kabul* di Enzo Balestrieri e Stefano Moser. Documenta il viaggio in Afganistan di Patch Adams e dei suoi medici-clown, la loro attività nell'ospedale di Emergency. È un film semplice, profondo ed emozionante. Lo presentiamo anche qui all'Aquila, in un incontro con Ginevra Sanguigno, ospite della «Casa del teatro».

**MIRELLA SCHINO** – Ecco, la «Casa del teatro» è una delle conseguenze dell'incontro fra i nostri studenti e il Proskenion di Scilla. È a Scilla che hanno incontrato Ginevra Sanguigno, che fa parte dei clown che percorrono i sentieri di Patch Adams. Ginevra Sanguigno era presente nel viaggio a Kabul, ed è uno dei nodi di quella rete di alleanze e affinità chiamata «Linea trasversale» creata da Proskenion. Ora anche all'Aquila esiste l'esperienza dei «clown in corsia», tramite il giovane gruppo teatrale «Brucaliffo» che ha aperto la «Casa del teatro» nei locali dell'Istituto dei Salesiani dove l'anno scorso il Proskenion ha tenuto i suoi seminari nell'ambito degli Studi teatrali dell'Università. È a causa di contagi di questo tipo che val la pena di spingere la didattica del teatro fino ai confini in cui diventa non più solo didattica. Ma torniamo a Proskenion ed a Linea trasversale. È vero che si dovrebbe distinguere. Ma è anche vero che se qualcosa caratterizza la rete di relazioni teatrali e culturali che si intreccia attorno a Scilla, questo qualcosa potrebbe definirsi arte di scavalcare i confini, di negare o sfumare i contorni. Quindi, sì, c'è Linea Trasversale e Teatro Proskenion, ma si sovrappongono e si intrecciano talmente che spesso la distinzione mi pare solo formale. Per far prima, dirò sempre Proskenion, anche parlando di Linea.

**FERDINANDO TAVIANI** – Ma loro si seccano, quando si confonde.

**MIRELLA SCHINO** – Non ha nessuna importanza. Ciò che davvero è importante, è sottolineare come in quel che gli artisti di Proskenion fanno, negli spettacoli, nelle feste, negli incontri, nell'apparente disordine delle loro improvvisazioni, nella meticolosità dei loro lavori artistici e nella spensieratezza (sembra tale, anche se non lo è) con cui a volte si dedicano a distruggere le opere che hanno faticato a costruire, si respira sempre la consapevolezza della precarietà e del dolore circostanti. Appunto come si vede nel reportage *Clown in Kabul*: gli occhi ridenti dei clown che fanno i loro giochi fra i letti dei bambini e delle bambine ustionate, amputate. E poi gli stessi clown,

quando si ritrovano da soli, si guardano l'un l'altro, ed hanno negli occhi l'orrore. È questo che mi fa pensare al teatro Proskenion. È come se facessero arte sull'orlo dei burroni. Davanti ai burroni, loro per primi hanno sgranato gli occhi. L'arte ed il mestiere vengono dopo. Burroni sociali e personali. Se non si percepisce questo odore delle macerie - sottile, segreto, ma essenziale – del teatro Proskenion non si capisce niente. Né si capirebbe come mai siano in grado di attrarre, di aggregare. vorrei dire di «pescare», così tante persone e tanto diverse.

**FERDINANDO TAVIANI** – È vero che è essenziale. Ma non è esplicito, non è un programma. Forse è un presupposto. I presupposti restano perlopiù taciti e sottintesi. O forse si tratta d'una strategia per scovarlo, il cosiddetto *essenziale*, o più concretamente: per dare sostentamento al valore umano di certe relazioni che possono essere attivate e vivificate dal teatro, ma che non hanno il teatro come fine. Io, per esempio, ci ho messo molto prima di rendermene conto. Ho conosciuto Proskenion nel 1996, quando cominciarono ad organizzare le sessioni dell'Università del Teatro Eurasiano che da allora in poi si tengono a Scilla, tutti gli anni, nel mese di giugno. L'Università del teatro Eurasiano è un'emanazione dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba. Ne faccio parte fin dalla sua fondazione, nel 1980. Quindi, Proskenion, in qualche modo, è entrato nel mio orizzonte di lavoro. Eppure, quando stavo fra di loro, per i primi tempi, le prime due o tre sessioni dell'Università del Teatro Eurasiano, mi sembrava di non riconoscere in loro niente che mi interessasse. Nello stesso tempo, non mi sembrava inutile esser lì. Mi chiedevo: sarà il mare, ad attrarmi a Scilla? Mi sembravano dilettanti. E poi, tutt'al contrario, mi sembravano dei professionisti del dilettantismo. Mi ispiravano insieme curiosità e diffidenza.

**ANTONIO DI MUZIO** – Diffidenza?

**FERDINANDO TAVIANI** – Sì, perché coltivavo il sospetto che non facessero sul serio. Che prendessero il teatro sottogamba e non si preoccupassero della qualità dei risultati. Ma queste sensazioni erano contraddette dall'evidente bravura degli attori e delle attrici, dalla qualità della loro musica, delle loro maschere. Dalla serietà e dalla competenza con cui venivano elaborati i materiali letterari. A volte si trattava d'una qualità eccezionale, di prim'ordine. Ma erano vent'anni e più che mi occupavo di gruppi teatrali anomali e di minoranza, in Italia e fuori, quindi mi risultava particolarmente difficile accettare che quelle che a me parevano lacune non fossero davvero delle gravi

insufficienze. D'altra parte, non appena mi dicevo: «sì, con queste lacune non si può vivere nel teatro», spuntavano fuori esempi opposti, di una competenza professionistica d'alto livello, e soprattutto d'una grande capacità di avvincere l'attenzione dello spettatore, di catturarne la passione. Così ho cominciato a nutrire il sospetto opposto: che quelle lacune, a volte fastidiose, fossero in realtà il luogo in cui si nascondeva il valore.

**ANTONIO DI MUZIO** – Mi piacerebbe sapere che cosa intendi con «fastidiose». Ferdinando Taviani – Che, per esempio, si mettono a provare variazioni nel bel mezzo di uno spettacolo; che quasi sempre si rifiutano di chiudere lo spettacolo in una forma, in un ritmo, in una metrica precisi; che sembra che non facciano differenza fra le prove e lo spettacolo. La tradizione teatrale ha creato una distinzione tutto sommato precisa fra la natura delle prove e quella degli spettacoli: nelle prove, gli attori lavorano innanzi tutto per sé e fra di sé. Nello spettacolo, lavorano innanzi tutto per gli spettatori. È banale dirlo, è ovvio. Ma queste ovvietà bisogna ripeterle quando qualcuno sembra che se ne dimentichi. Con Proskenion, infatti, può capitare che a un certo punto loro quasi si dimenticano che tu spettatore sei lì presente, e cominciano a lavorare fra di sé, tentando qualche nuova strada, indugiandovi, non preoccupandosi di cacciarsi in vicoli ciechi. Poi invece, una sera, quando si è tutti a cena insieme, uno comincia a suonare, un altro canta, e d'improvviso comincia a emergere e ad imperare un'esigenza di precisione ed un impegno da cui nascono figure, personaggi, dialoghi, improvvisazioni – e la cena si trasforma in uno straordinario spettacolo.

**ANTONIO DI MUZIO** – E perché in tutto questo si nasconde un valore?

**FERDINANDO TAVIANI** - È logico – ma non ovvio - che se si fa teatro sull'orlo dei burroni o fra le macerie, la qualità degli ingredienti è tanto più importante quanto meno lo diventa la cornice, o addirittura la pelle dello spettacolo, quello in cui consiste, a prima vista, la sua forma. In altre parole, la differenza fra spettacolo e prove scompare, ma non come avviene di solito, e cioè che le prove siano già uno spettacolo – ma all'opposto: nel senso che lo spettacolo è sempre nulla più d'una *prova*.

**ANTONIO DI MUZIO** – Avanguardia?

**FERDINANDO TAVIANI** – Hai ragione: se si usano le parole un po' astratte che ho appena usato, può proprio sembrare un'estetica d'avanguardia. È difficile trovare le

immagini giuste per spiegare che invece è proprio il contrario. Diciamo così: se uno si domanda a quali condizioni il teatro possa oggi essere davvero *necessario*, è costretto a ridurlo all'osso, a ricominciare daccapo. Se uno, per esempio si dice: il valore del teatro per me consiste nell'essere un mezzo per costruire relazioni fra individui *difficili, distanti, sconosciuti*, per creare legami che secondo le regole della vita quotidiana non potrebbero né nascere né conservarsi; e se si dice: gli spettacoli non li considero come un'esposizione d'arte, non come il momento d'una verifica del valore artistico del mio lavoro, non come una sfida da superare, di fronte al giudizio estraneo degli spettatori, ma li considero un mezzo per riconoscere e incontrare le persone che hanno i miei stessi bisogni o le mie stesse speranze, e per permettere loro di riconoscermi - se uno si dice qualcosa del genere, è naturale che agisca rovesciando le normali gerarchie dell'arte, ed è naturale che le esigenze di mettere alla prova le relazioni (personali, artigianali, di mestiere) fra coloro che compiono l'opera passino avanti rispetto alle esigenze dell'*opera* stessa.

**MIRELLA SCHINO** – Su questo non sono del tutto d'accordo. L'*opera*, lo spettacolo inteso come una forma lavorata ed a se stante, non è solo un valore estetico. È come un'entità ulteriore. Non è il mettersi in mostra degli attori - è il loro figlio. Credo che al fondo dei discorsi che spesso si fanno per ridimensionare il primato dello spettacolo, per negare che debba essere considerato un fine, credo che in questo tentativo di ridimensionamento, magari in buona fede, in nome della pratica del teatro come fluide relazioni in vita, ci sia qualcosa di riduttivo o di autolesionistico, come tagliare il ramo su cui chi vive nel teatro sta seduto. Guardate che non è soltanto un problema di estetica, d'avanguardia o no. È il problema di lavorare per qualcosa che superi le nostre persone, le nostre relazioni, le nostre intenzioni, qualcosa che nasca da tutto questo ma poi se ne distacchi, volando per conto suo, verso l'alto o verso il basso, come un essere indipendente, che parla con voce autonoma e nuova, innanzi tutto a coloro che l'hanno fatto. Lo spettacolo come opera credo che sia una delle fonti primarie d'energia e soprattutto di ricambio d'energia per chi vive nel teatro, quale che siano le ragioni per cui vi vive. È una fonte d'energia proprio per la sua natura contraddittoria: qualcosa di effimero che viene trattato come un manufatto consistente e stabile nella sua forma. Penso che potenziarne l'instabilità, la forma fluida ed imprecisa, sia pericoloso e da irresponsabili, aiuta il teatro a precipitare lungo la naturale discesa della sua effimera natura. Riconosco, però che c'è tutta un'altra faccia della questione. È difficile lavorare per lo spettacolo *come se* fosse un fine, come se non fosse un'opera

effimera, e nello stesso tempo tenere desta la chiaroveggenza. E la chiaroveggenza del teatro consiste proprio nel non dimenticare che è una festa che si fa fra le rovine, in una notte di tregua. Che è un ponte per andare altrove. Ma un ponte minato. Che non dura. Che unisce le due sponde in maniera paradossale, costruendo fra loro una lacerazione che resti nella memoria. Credo che sia questa, alla fin fine, la chiaroveggenza del teatro.

**ANTONIO DI MUZIO** – Chi ha sgranato gli occhi diventa chiaroveggente?

**MIRELLA SCHINO** – Certo che no, nella maggior parte dei casi! Però, a volte, sì. Vedere le cose nella loro nudità, senza farsi illusioni sul diritto dell'arte, della cultura, ad essere stimate e protette, crea ossigeno. Fare teatro nel limite estremo dello stivale italiano, fra amministrazioni locali tirchie o distratte, e farlo, il proprio teatro, non in maniera affabile, ma in modo anomalo e testardo, itinerante, rischioso, vuol dire mettersi al centro della propria povertà e lavorarla come se fosse un legno pregiato. Crea un'aria di libertà, la dimostrazione che è possibile crearsi il teatro che si vuole, senza badare alle idee di coloro che ti stanno intorno. Una competenza che spariglia il gioco nel momento stesso in cui rivela tutta la sua bravura. E il gioco che spariglia non è il teatro, badate bene, né lo spettacolo come opera d'arte consistente. Sono le convenienze, le convenzioni elementari del teatro, che sembrano appartenere alla sua natura e sono invece comodità sovrapposte, che quando non sono più proporzionate alle circostanze possono essere gettate via. Credo che appena arrivati a Scilla gli studenti che erano con me, nel maggio di quasi due anni fa, di tutto questo si accorsero, ne sentirono il profumo. A me era parso di sentirlo, malgrado mille critiche e obiezioni, fin dalle prime sessioni dell'Università del Teatro Eurasiano. Quel profumo misto di povertà ingiusta in un paesaggio che sembra un dono del cielo.

**FERDINANDO TAVIANI** – Proprio così. Li ho visti tornare, quei trenta studenti, cambiati, allegri e fieri, come se, invece d'una settimana, fossero stati via mesi. Come se fossero andati lontanissimo, mentre erano semplicemente andati in fondo alla Calabria. Sembravano consapevoli d'aver qualcosa da fare. Mi chiedevo se fosse solo l'entusiasmo della prima ora, o qualcosa di più solido. L'anno dopo, quando Proskenion è venuto all'Aquila per un mese, loro erano tutti lì. Poi, alcuni hanno avuto il coraggio di riunirsi in gruppo e di cominciare a lavorare, senza soldi e senza spazi a disposizione.

**ANTONIO DI MUZIO** – Ne avete discusso, al ritorno da Scilla, di che cosa avesse reso quell’esperienza tanto importante?

**MIRELLA SCHINO** – Assolutamente no.

**ANTONIO DI MUZIO** – E perché?

**MIRELLA SCHINO** – L’importanza di un’esperienza si vede dalle sue conseguenze, non dalle parole con cui la vivisezioniamo.

**ANTONIO DI MUZIO** – La conseguenza è che quelli di Scilla sono sempre qui. Sono come le vedettes d’un teatro rustico e parallelo al teatro ufficiale.

**FERDINANDO TAVIANI** - «Vedettes d’un teatro rustico» mi piace. Dove c’è solennità non c’è mai arte e quasi mai cultura.

**ANTONIO DI MUZIO** – Ma sapreste dirmi in un parola come mai voi puntate tanto sul Teatro Proskenion che alla luce del teatro che fa notizia sui giornali ed alla televisione, o anche sul *Patalogo* di Franco Quadri<sup>2</sup>, sembra semplicemente non esistere.

**FERDINANDO TAVIANI** – Perché è un teatro estremista. Non entra nelle normali cartine geografiche del teatro non perché sia di rango minore, ma perché è fuori dai ranghi.

**ANTONIO DI MUZIO** – Estremista non è mica una bella parola!

**FERDINANDO TAVIANI** – Sicuro. Non lo è in quasi nessun contesto, né in quello politico né in quello sociale, o ideologico o morale. È una parola che sfocia nell’intolleranza, nella superstizione, nell’autoillusione. E che a volte gronda sangue. Ma le cose si rovesciano quando si passa ai territori virtuali dell’arte. Nell’arte l’estremismo è un’altra cosa. A volte coincide col semplice buon senso. Nell’arte è possibile coltivare l’estremismo come una forma di libertà. Questo tipo di estremismo è

---

<sup>2</sup> Il *Patalogo* è un annuario del teatro pubblicato dalla casa editrice Ubulibri di Milano. È, nel panorama internazionale, forse uno dei più informati ed intelligenti (persino divertenti) repertori della vita teatrale, particolarmente pregevole per la sua capacità di coniugare l’ordine della catalogazione e dell’informazione con il disordine della fantasia.

vitale, allegro. Non imprigiona mentalmente i suoi spettatori, ma li arricchisce. Non pretende l'ortodossia, ma al contrario pretende che ciascuno usi a suo modo la propria testa. È per il cuore ed il cervello come lo champagne: è l'aria frizzante della libertà spirituale.

**ANTONIO DI MUZIO** – Ma perché mai dovrebbe coincidere col semplice buon senso?

**FERDINANDO TAVIANI** – È semplice buon senso capire che il teatro, come lusso sociale e culturale, sta perdendo ogni ragion d'essere. E quindi può essere forte solo radicandosi in qualcosa di necessario, di primario.

**ANTONIO DI MUZIO** – Chi ti sentisse, crederebbe che tu stia parlando di Artaud.

**FERDINANDO TAVIANI** – Non sto parlando di Artaud. Anche perché sarebbe vergognoso ammirare Artaud, i suoi libri, le sue poesie e poi distogliere lo sguardo dagli estremismi fertili che ci capitano lungo il cammino. Bisogna convincersene: c'è stato e continua ad esserci un teatro che ha a che fare con la fame e la sete, con il fuoco nella mente. Non dappertutto il fuoco nella mente è distruttivo ed autodistruttivo. Ripeto: se c'è uno spazio in cui l'estremismo è fertile, è lo spazio attribuito alle arti. E se ci sono luoghi in cui può essere fertile l'estremismo sociale, questi sono le reti di relazioni fra i microcosmi teatrali.

**MIRELLA SCHINO** – Ora temo, però, che chi ci sta a sentire si perda fra le nuvole. Sì, sì, lo so che non sono nuvole ma fatti. Allora parliamo di fatti. Gli attori del teatro Proskenion, il loro regista, la loro drammaturga, il loro scultore di maschere non sono francescani col fuoco nella mente. Sono artigiani d'alta qualità. Quando si riuniscono, a volte – è vero –, si rifiutano di scolpire in una forma stabile il fluire dei loro talenti, ma da quel fluire esce sempre e comunque una fantasmagoria di forme sceniche, dal cantastorie al farsante, dal teatro di maschere a quello di marionette, dalla macchietta allo chansonnier. E una fantasmagoria di stili, di sfumature o di sapori, dal comico-satirico, al sentimentale, al grottesco più acre, fino alle soglie della tragedia. Senza queste indiscutibili doti artigianali, artistiche, le doti morali non avrebbero alcun canale lungo cui trasmettersi. E forse non potrebbero neppure sussistere.

**ANTONIO DI MUZIO** – Per questo quelli di Scilla stanno sempre qui?



**MIRELLA SCHINO** - Per questo. Fra quelli di Scilla e noi dell'Aquila, fra il Teatro Proskenion e gli Studi Teatrali della nostra Università si è saldato un rapporto di collaborazione continuativo. Continuativo vuol dire che il lavoro può crescere, può variare, approfondirsi. Sulla base delle esperienze fatte è possibile inventarne altre. Molti degli studenti che hanno già partecipato ad un incontro, l'anno dopo, anche quando questo non rientra più nel loro curriculum universitario, anche quando magari si sono già laureati, tornano per avanzare su una loro strada che nessuno li ha obbligati a percorrere, e che si sono scelti da soli. Il paradosso è che a volte queste scelte apparentemente periferiche e «alternative» conducono poi ad una libera professione.

**FERDINANDO TAVIANI** – Per noi è molto importante non soggiacere alla mentalità per cui la cultura teatrale dovrebbe essere basata su una continua rassegna delle novità. Le novità sono importantissime, è ovvio. È importante avere un'idea ampia delle diverse varianti di teatro che oggi coesistono. Ma altrettanto importante è avere l'opportunità di prolungare e approfondire gli incontri, avere il tempo di conoscere un'esperienza artistica nelle sue diverse stratificazioni ed in diverse tappe. Avere il tempo di toccare con un dito che cosa significhi lavorare nel teatro. Queste opportunità sono rare, perché le istituzioni teatrali sono costrette a privilegiare il teatro nelle dimensioni delle rassegne e delle novità.

**ANTONIO DI MUZIO** - Puoi ricapitolarmi le diverse tappe del gemellaggio?

**FERDINANDO TAVIANI** – Sono venuti per la prima volta a loro spese, un giorno, il 9 marzo del 2000, giusto per mostrare a Mirella Schino ed a me lo spettacolo che avevano tratto da uno scenario che noi due, assieme a Nicola Savarese, avevamo scritto per loro (*Pulcinella a pezzi*). Hanno fatto lo spettacolo in una grande aula, con molta gente seduta intorno. Avevamo invitato solo alcuni studenti che stavano a lezione, e invece sono venuti anche genitori con i bambini. Uno spettacolo pazzo e divertentissimo. Un pomeriggio di festa. Era evidente che bisognava pensare ad una loro presenza più lunga e articolata. Così nel novembre successivo abbiamo organizzato un seminario d'una settimana, all'interno del progetto culturale in collaborazione fra l'Università e il teatro «L'Uovo», collaborazione che proprio qualche girone fa è stata troncata unilateralmente dell'«Uovo», perché non voleva che il suo nome venisse associato alla «Casa del Teatro». Ma fino a che abbiamo collaborato, il rapporto con «L'Uovo» è stato perfetto. Sai com'è: la provincia è quanto c'è di meglio per la vita culturale; e quanto c'è di peggio è il provincialismo. Comunque sia, dopo il seminario

dell'autunno del 2000, c'è stato il viaggio guidato da Mirella Schino. Poi, nel novembre-dicembre del 2001 c'è stata una permanenza di un intero mese di Proskenion all'Aquila, sempre all'interno del progetto di cultura teatrale in collaborazione con «L'Uovo».

**MIRELLA SCHINO** – Il progetto aveva un bel nome: «Viaggio agli antipodi del teatro». Si è trattato proprio di questo, di un viaggio, anche quando il lavoro si è svolto all'Aquila. Il seminario del 2001 si è concluso la sera del 19 dicembre con una grande festa nei locali della Facoltà di Lettere. Era la prima volta che avveniva qualcosa del genere. Nelle settimane precedenti, gli attori di Proskenion, con le maschere e i costumi, a volte si introducevano nelle aule, assistevano alle lezioni. Una mattina hanno interrotto la lezione di Taviani. Piangevano e si lamentavano. Poi s'è scoperto che era il compianto per la sua morte. Alcuni ridevano fino alle lacrime. Un'altra mattina, sono andati a festeggiare la preside, perché avevano scoperto che era il suo compleanno. Lei ha ballato il tango con loro nei corridoi davanti alla Presidenza. Nel pomeriggio, i lavori dei seminari su diversi aspetti della creazione teatrale (la maschera, musica e drammaturgia, l'umorismo, tecniche del cantastorie...) si svolgevano in un clima di impegno e di serietà straordinari. Vi hanno partecipato complessivamente più di cento studenti. Alcuni di loro, in seguito, hanno continuato a lavorare per alcuni mesi, coordinati dalla drammaturga del gruppo, ed hanno composto il libro per il quale ora stiamo facendo questa intervista con te. Il lavoro con il teatro, cioè, è diventato anche un lavoro di scrittura. Anche questa continuità fra teatro e scrittura è per noi molto importante.

**FERDINANDO TAVIANI** – Il lavoro con Proskenion sta proseguendo, ora alla fine del 2002 e vi sarà un'ulteriore fase nella primavera del 2003. Per capire il carattere della sua continuità bisogna infine tener presente che per alcuni studenti si deve risalire al 1996. Fin dalla prima sessione dell'Università del teatro Eurasiano vi sono stati a Scilla studenti degli Studi teatrali dell'Aquila. Questa continuità lascia tracce.

**ANTONIO DI MUZIO** – Che ne direste se concludessimo l'intervista con una battuta? È quasi obbligata, parlando di Scilla. Uno si domanda: d'accordo, questo è il teatro di Scilla. E quello di Cariddi?

**MIRELLA SCHINO** – Lo sai qual è la cosa strana: che mentre esiste il magnifico paese di Scilla, oggi dall'altra parte non c'è nessuna Cariddi. Scilla c'è davvero. Cariddi è solo una favola.

**FERDINANDO TAVIANI** – Il teatro di Cariddi, però, c'è eccome!

L'Aquila, 19 novembre 2002