

Università degli Studi di Firenze

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di laurea in Progettazione e Gestione di Eventi
e Imprese dell'Arte e dello Spettacolo

Anno Accademico 2004/2005

Tesi in Antropologia Culturale

Teatro e Territorio: una mediazione antropologica del
Teatro del Montevaso

Relatore

Prof. Pietro Clemente

Candidato

Lisa Gucciarelli

*A voi, donne e uomini
che mi sopportate!*

Ringraziamenti

Giunta alla fine di questo percorso, devo innanzitutto ringraziare il Prof. Pietro Clemente che mi ha dato la possibilità e la fiducia per realizzare questo elaborato.

Un ringraziamento particolare va a Francesca Pompeo che fin dall'inizio mi ha supportato ed è stata disponibile per incontri e chiarificazioni in corso di scrittura. Ringrazio anche Ascanio Celestini, che mi ha concesso un'intervista senza nessun tipo di protagonismo, la prof.ssa Elena Giusti che come correlatrice, ha riletto l'elaborato già terminato, e la prof.ssa Silvia Lucchesi senza l'aiuto della quale mi sarebbe stato impossibile laurearmi in questa sessione.

Per ragioni di più ampio raggio ringrazio la mamma e il babbo, che hanno deciso di finanziare questa mia impresa universitaria; Sara, la sorella, mia impareggiabile compagna di stanza; i miei nonni che, anche se non percepiscono molto l'evento (la vecchiaia...!), sono sicuramente felici.

Ora i ringraziamenti più difficili, quelli alle persone che non hanno nessuna parentela con me, ma nonostante questo per il tempo passato insieme meriterebbero di averla. Ringrazio dunque l'Elena e la Vero per esserci sempre state; la Tuzzy e il Fabbro per aver sopportato ultimamente i miei numerosi scleri di nervi, e da sempre gli infiniti scleri di testa; Neri e la Tina che se pur a Granada fanno percepire la loro presenza; Gippo, il Balle e Mao impareggiabili compagni di viaggio (e non solo); la Vani per la sua totale follia; Sara e Cinzia che in diverse situazioni mi hanno incoraggiata; la Giulia G. che nelle mie crisi di panico pre-tesi mi ha tranquillizzata; tutta Arteriosa, per i super eventi che organizzeremo; le donne, e in particolar modo la Lauretta, che si laureano con me, e perciò che con me hanno condiviso i patimenti precedenti la consegna e la discussione; tutti quelli che qui non sono stati nominati per motivi di spazio, ma che nonostante mi conoscano da tempo, continuano a sopportarmi. Insomma per una volta che posso farlo, ringrazio tutti quelli che in me ci hanno creduto e che sono riusciti a farsi ricordare da questa ragazza un po' in botta...Grazie.

Introduzione

L'idea di basare questo lavoro di tesi sullo studio del repertorio del Teatro del Montevaso nasce da un incontro casuale avvenuto durante la raccolta dei dati per la realizzazione di un censimento degli artisti di strada della Toscana.

Il fatto che in modo immediato colpisce chi si avvicina al lavoro del centro, è l'idea di portare avanti un'attività teatrale inquadrandola nella cornice di una riserva naturale e ancorandola strettamente ad un'attività di tutela e mantenimento di tradizioni "del passato", come la cura della terra e la salvaguardia dei boschi. Il teatro in questo senso non si limita ad essere attività culturale o professione lavorativa, ma diviene scelta di vita e sistema di comunicazione. Nella ricerca di mezzi e strumenti per studiare le tradizioni popolari e le radici collettive, il Teatro del Montevaso tenta un'interpretazione della prassi antropologica cercando in questa disciplina non tanto una base teorica, quanto una coscienza metodologica, giustificandone i fini disciplinari e utilizzandone gli strumenti d'azione.

Una mediazione tra antropologia e teatro dunque, sta a significare la realizzazione di un'attività teatrale con l'utilizzo di modalità di lavoro care all'antropologia.

È sembrato utile ai fini della comprensione della relazione tra antropologia e teatro rifarsi all'Antropologia Teatrale, la disciplina più nota che mette in relazione queste due materie, e motivare le distanze che questa dichiara nei confronti dell'antropologia culturale.

Nel primo capitolo riflettendo sul "teatro di gruppo" e quindi sulla comparsa dell'antropologia a teatro, si prosegue nello stabilire un nesso tra metodo antropologico e teatrale, concludendo nel designare l'ambito della marginalità, un comune territorio d'azione. Successivamente con l'obiettivo

di analizzare il teatro come una vera e propria cultura, si congiunge sia l'oggetto di studio delle due discipline, che considerando la pratica, il metodo di lavoro. Stabilendo una distanza tra Antropologia Teatrale e Teatro Antropologico, ci si rifà all'opera di Eugenio Barba che nel 1979 in Danimarca ha fondato l'Odin Teatret. Sono proprio le parole di Barba che contrappongono l'Antropologia Teatrale, che ha come fine lo studio dell'attore, all'antropologia culturale che si occupa di un determinato contesto tradizionale.

Posta la premessa che l'antropologia di cui si fa voce il Teatro del Montevaso non è l'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba, il secondo e il terzo capitolo cercano di tracciare brevemente la storia e le principali problematiche dell'antropologia culturale. Iniziando col definire la "cultura" oggetto di studio dell'antropologia culturale si fa cenno alle teorie di Boas, principale sostenitore del "relativismo culturale", secondo il quale per studiare ogni singola società è importante prendere in considerazione la razionalità e la coerenza proprie del sistema collettivo preso in esame. È dovere dare necessaria considerazione alla figura di Malinowskj, che per la prima volta tramite la sua ricerca si riferisce alle nozioni di "osservazione partecipante" e "ricerca sul campo". Non meno importante è rinviare ai concetti di "folklore", "tradizione orale", e soprattutto alla considerazione in antropologia di tematiche quali il "mito" e il "rito". È sembrato rilevante delineare il campo d'azione dell'antropologia culturale, soprattutto con l'obiettivo di poter osservare nella fasi successive dell'elaborato il repertorio della compagnia da un punto di vista antropologico, così da mettere in luce i nessi che esistono tra l'attività del Teatro del Montevaso e la disciplina antropologica vera e propria.

Cercando di contestualizzare in un panorama teatrale più ampio l'operato del Montavaso, nel quarto capitolo si compie un *excursus* sulla nascita e lo sviluppo di quello che viene definito "teatro di narrazione". Tale approfondimento intende definire la rilevanza di concetti come "memoria"

e “identità” nell’ambito di questo nuovo genere teatrale, e porre chiarezza sulla figura del “narratore”, il quale negli anni Novanta ha acquistato sempre più importanza sulla scena. Facendo riferimento alle nuove generazioni del “teatro di narrazione”, il capitolo si conclude dedicando ampio spazio all’attore-autore Ascanio Celestini, che fa del metodo antropologico, strumento per l’attività antecedente lo spettacolo, e del concetto di “scrittura orale”, mezzo di realizzazione della sua opera.

Il quinto capitolo si apre con un paragrafo dedicato ad Ernesto de Martino, indicando che in questa parte dell’elaborato si desidera considerare delle tematiche, che indicate dalla responsabile del centro, Francesca Pompeo, è sembrato utile approfondire, al fine di sottolineare concetti e problematiche chiave, che stanno alla base dell’attività del Teatro del Montevaso.

De Martino dichiara che nella società contemporanea l’uomo teme l’estraneazione a causa del rischio e della poca tranquillità di cui il mondo si fa portavoce. L’unica soluzione per superare questa crisi è ricorrere al mito, attraverso il quale è possibile recuperare se stesso e riottenere l’integrazione all’interno della collettività. Da questa premessa l’importanza del teatro che si fa rito, e che assume un’importante funzione sociale.

Successivamente parlando del concetto di festa, si sottolinea all’interno di questi contesti la prassi dell’inversione dei ruoli. Un obiettivo del Teatro del Montevaso resta quello di fare immaginare allo spettatore un altro ruolo possibile da interpretare nella propria vita e rendere il tempo della visione del “ruolo-altro” più lungo di quello della festa, e in alcuni casi definitivo.

Altro importante fine dell’operato del centro, sta nel raccontare storie legate alla tradizione e alle radici che appartengono alla società, così da poter rendere epico il passato, sul quale costruire un futuro migliore. Riferendosi a questa considerazione il capitolo si conclude su un interessante riflessione sul teatro come “impegno civile”, sia nel senso politico, di cui raccontano le parole di Celestini, che nel senso legato più

strettamente all'ecologia, che mira alla fondazione di un nuovo modo di pensare forte di un maggior rispetto e di una più rilevante consapevolezza dell'ambiente che circonda ciascun individuo.

Nel sesto capitolo si fa riferimento sia all'ambiente in cui è situato il centro, che alla sua fondazione come Teatro Agricolo O del Montevaso, per merito di Francesca Pompeo, Giovanni Balzaretto Trebaldo e Giorgio Monteleone. In questa sezione sono descritte le prime produzioni, e viene dato ampio spazio al laboratorio realizzato nel 1996 da Eugenio Allegri, esperto di Commedia dell'Arte.

Nel 1998 nasce il vero e proprio Teatro del Montevaso, nell'organico del quale resta solamente Francesca Pompeo, e sopravvivono Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia. Il nuovo progetto è incentrato sul lavoro sulle possibilità della scrittura orale, sulla scoperta dei linguaggi e sulle forme della cultura popolare. Il settimo capitolo si occupa della descrizione dell'attività della nuova formazione, soffermandosi più ampiamente sulla *Trilogia Milleuno*, opera dalla quale inizierà la produzione autonoma di Ascanio Celestini.

Dal 2000 la gestione del Teatro del Montevaso, resta nelle mani della sola Francesca Pompeo, la quale è aiutata operativamente dal fratello Enrico Pompeo. Da questo momento fino ad oggi l'attività del centro è incentrata soprattutto sui laboratori, vedendo in queste esperienze stimolo di lavoro in sede e principio necessario per un apprendimento in continua crescita. È parso interessante all'interno dell'ottavo capitolo, che si occupa di queste numerose attività, dedicare singoli paragrafi alle esperienze laboratoriali con Rena Mirecka, Tapa Sudana e Cristobal Jodowroski.

Il nono e ultimo capitolo, che si occupa del progetto Teatro e Territorio, vuole essere un punto conclusivo alla trattazione, sia perché in fattori di tempo questa è l'ultima esperienza del Teatro del Montevaso, che prevede per l'anno 2006 un insieme di attività legate da un tema conduttore; sia perché si crede che un laboratorio che si basa sulle testimonianze dei reali

attori sociali che hanno vissuto sulla propria pelle la storia del territorio, sia una dimostrazione più che significativa del legame che esiste tra il lavoro che si compie al Montevaso e la disciplina antropologica.

Indice

| | |
|--|-------|
| Introduzione | pp. I |
| Indice | pp. V |
| Capitolo 1 Un confronto tra Antropologia Teatrale e antropologia culturale | |
| 1.1 Il teatro di gruppo: comparsa dell'antropologia a teatro | pp. 1 |
| 1.2 Un confronto tra antropologia e teatro | pp. 2 |
| 1.3 L'oggetto e il metodo dell'antropologia, principi di antropologia teatrale | pp. 3 |
| 1.4 Rapporto tra uomini di teatro e antropologi | pp. 4 |
| 1.5 La Nascita dell'International School of Theatre Anthropology | pp. 6 |
| 1.6 L'esperienza di Eugenio Barba | pp. 7 |

Capitolo 2 L'antropologia culturale

- 2.1 Il concetto di cultura oggetto di studio dell'antropologia culturale pp. 11
- 2.2 L'antropologia culturale come strumento di pari dignità tra diverse culture, da Tylor a Boas pp. 13
- 2.3 Il contributo di Malinowskj e la nascita del concetto di "osservazione partecipante" pp. 15
- 2.4 La "ricerca sul campo" pp. 16

Capitolo 3 La tradizione orale, il mito e il rito

- 3.1 Folklore e tradizione orale pp. 19
- 3.2 Il mito pp. 21
- 3.3 Il rito pp. 23

Capitolo 4 Il "teatro di narrazione"

- 4.1 Nascita del "teatro di narrazione" pp. 25

| | | |
|-----|---------------------------|--------|
| 4.2 | Memoria e identità | pp. 27 |
| 4.3 | La figura del “narratore” | pp. 29 |
| 4.4 | Le nuove generazioni | pp. 30 |
| 4.5 | Ascanio Celestini | pp. 31 |

Capitolo 5 Peculiarità del Teatro del Montevaso

| | | |
|-----|-----------------------------------|--------|
| 5.1 | L’influenza di Ernesto de Martino | pp. 36 |
| 5.2 | I “tempi” del teatro | pp. 38 |
| 5.3 | Centralità dell’attore | pp. 40 |
| 5.4 | Teatro come impegno civile | pp. 42 |

Capitolo 6 Nascita e prime produzioni del Teatro Agricolo O del Montevaso

| | | |
|-----|--|--------|
| 6.1 | La tenuta Agroforestale del Montevaso | pp. 45 |
| 6.2 | In principio era il Tao: gli spettacoli dal 1994 al 1998 del Teatro Agricolo O del Montevaso | pp. 47 |
| 6.3 | L’influenza di Eugenio Allegri: il laboratorio sulla commedia dell’Arte | pp. 50 |

Capitolo 7 Gli spettacoli del Teatro del Montevaso

- 7.1 Il Teatro del Montevaso pp. 53
- 7.2 Da *L'Istruttoria* a *Cicoria. In fondo al mondo Pasolini* pp. 55
- 7.3 La trilogia Milleuno pp. 58
- 7.4 Ultime esperienze produttive del Teatro del Montevaso: le coproduzioni pp. 62

Capitolo 8 I laboratori

- 8.1 La fase dei laboratori La fase dei laboratori pp. 66
- 8.2 Attività laboratoriale nel biennio 2003-2004 pp. 68
- 8.3 L'attività del 2005 pp. 71
- 8.4 L'esperienza fondamentale con Rena Mirecka: *La via parateatrale* pp. 73
- 8.5 *Coltivare l'espressione dei tre mondi, l'incontro con Tapa Sudana* pp. 76

| | | |
|-----|--|--------|
| 8.6 | Cristòbal Jodorowski e i seminari di Psicomagia | pp. 79 |
|-----|--|--------|

Capitolo 9 Il laboratorio Teatro e Territorio

| | | |
|-----|---|--------|
| 9.1 | La vocazione teatrale del paesaggio | pp. 82 |
| 9.2 | Per un turismo culturale consapevole: progetto: 2001, <i>Terre di Teatro</i> | pp. 84 |
| 9.3 | <i>Scuola oltre la scuola: un teatro, un bosco</i> | pp. 86 |
| 9.3 | Il laboratorio <i>Teatro e Territorio</i> | pp. 87 |
| 9.4 | <i>Teatro di Terra, Terra di Teatro: il nuovo progetto per il 2006</i> | pp. 90 |

| | |
|--------------------|---------|
| Conclusioni | pp. XII |
|--------------------|---------|

Bibliografia

| | |
|------------|----------|
| Testi | pp. XV |
| Riviste | pp. XVI |
| Sitografia | pp. XVII |

Appendice

| | |
|---------------------------------|------------|
| Intervista a Francesca Pompeo | pp. XXI |
| Intervista ad Ascanio Celestini | pp. XXXIII |

| | |
|--|---------|
| Indice all'appendice iconografica | pp. XLI |
|--|---------|

Capitolo 1

Un confronto tra Antropologia Teatrale e antropologia culturale

1.1 Il teatro di gruppo: comparsa dell'antropologia a teatro

Con l'obiettivo di penetrare i territori di una complessa disciplina come l'antropologia teatrale, sembra utile affidarsi ad una voce autorevole del campo, come quella di Piergiorgio Giacchè¹, che nei primi capitoli del suo ultimo libro, *L'altra visione dell'altro* (2005), precisa come dal fondersi dell'antropologia e del teatro, sia nata questa nuova disciplina e quali siano le relazioni storiche e argomentative che legano queste materie di studio tanto distinte.

Negli anni Settanta, grazie alla comparsa di momenti di produzione e di consumo di relazioni interpersonali, è possibile riferirsi al teatro come a un vero e proprio artefice di relazioni dirette. La causa di questo sorprendente cambiamento di rotta è il cosiddetto "teatro di gruppo", che fonda la propria attività produttiva sulla discussione in comune dei progetti della compagnia e sull'ascolto delle proposte dei vari partecipanti al gruppo di lavoro. Spesso questi nuovi *ensemble* di artisti mantengono una cerchia di spettatori fedeli, che in coerenza con lo spirito di questo tipo di teatro, sono spinti dagli stessi attori, a esprimere pareri e suggerimenti sullo spettacolo

¹ Docente di antropologia del teatro dello spettacolo all'università di Perugia, è stato membro del comitato scientifico dell'International School of Theatre Anthropology e ha scritto diversi testi di antropologia teatrale. Tra questi *Lo spettatore partecipante, contributi per un'antropologia del teatro* (Milano, 1991), *Carmelo Bene, antropologia di una macchina attoriale* (Milano, 1997), e *L'altra visione dell'altro, una equazione tra antropologia e teatro* (Napoli, 2004).

realizzato. E' in queste circostanze che si parla per la prima volta di antropologia teatrale².

Il consistente insieme di individui coinvolti in questi progetti e la fitta rete di relazioni che vanno creandosi, proprio a causa dei principi su cui si basa questa nuova metodologia di lavoro, ci spingono a dichiarare che il teatro si è fatto vera e propria cultura.

Parallelamente lo studio del pubblico, che si rifà a strumenti della sociologia, della cultura e della politica culturale, si può definire antropologia. Il teatro di gruppo si determina, di fatto, antropologico e cerca nelle tradizioni e nelle esplorazioni di ogni cultura nuove soluzioni politiche e poetiche³.

1.2 Un confronto tra antropologia e teatro

Quando si cerca di chiarire i punti comuni tra antropologia e teatro, colpisce come nella metodologia antropologica non si proceda per successive scoperte che superano le acquisizioni precedenti, ma si resti in continuo contatto con i materiali raccolti, come accade anche nel teatro di ricerca⁴.

L'attività pratica, più propriamente detta nel caso dell'antropologia "ricerca sul campo"⁵, si rivela metodologia comune ad entrambe le discipline. L'esercizio della pratica che spinge le esperienze lavorative verso una continua ricerca, dà prova di quanto il teatro e l'antropologia, siano due viaggi verso l'alterità. Questa concezione e conseguente

² Cfr. P. GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro, una equazione tra antropologia e teatro*, L'ancora del mediterraneo, Napoli, 2004, pp. 10-12.

³ Cfr., Ivi., pp.10-12.

⁴ Cfr., Ivi., pp. 52.

⁵ La nozione di "ricerca sul campo" sarà precisata nel Cap.2.

esplorazione di un territorio estraneo, non viene mai veramente riassorbita e compresa, ma resta un concetto incontrollabile in continua evoluzione.

Rilevante è inoltre la corrispondenza degli interpreti e dei campi di studio di ambedue le discipline prese in considerazione. Per quanto riguarda gli attori infatti, per l'antropologia sono l'osservatore e l'osservato; per il teatro, lo spettatore e l'attore. Riferendoci alle aree di interesse, invece, è bene fare riferimento al rito, al gioco e alla rappresentazione.

L'elemento più contemporaneo nel confronto tra le due discipline, resta l'aspetto marginale del teatro nella società dei consumi, la quale non riesce a dare abbastanza spazio all'arte performativa per l'eccessiva concorrenza eccessiva degli altri generi di media. A causa di questa marginalità, il teatro definisce un proprio campo dove regna l'attore e la sua arte. Questo teatro vivente da luogo ad un evento definibile come un'azione fisica che avviene in uno spazio concreto e che si svolge nel tempo presente senza poter essere riproducibile. La differenza del teatro nei confronti della società, giustifica il viaggio degli uomini di teatro verso l'antropologia.

1.3 L'oggetto e il metodo dell'antropologia, principi dell'antropologia teatrale

Quando si indaga sulla relazione tra teatro e antropologia, è opportuno fare una riflessione sull'oggetto e sul metodo dell'antropologia, per rendere più chiare le attinenze di questa disciplina rispetto a quella del teatro.

Si può precisare i confini concreti ed esclusivi dell'antropologia, sia riepilogare il suo metodo come processo di accurata descrizione etnografica e di successiva comparazione dei materiali, ma ciò non rende ragione a uno schema che separa e oppone il soggetto che osserva, all'oggetto osservato.

Per quanto riguarda l'oggetto non è così delimitato, e la cultura resta in ogni modo l'oggetto generale e il campo illimitato della disciplina⁶.

Per quanto concerne il metodo, varia a seconda delle ricerche, infatti occorre combinare l'osservazione esterna (dell'antropologo) con l'adesione del punto di vista interno (del soggetto incontrato).

Si giunge tramite l'osservazione di questi due concetti fondamentali dell'antropologia alla nozione di "osservazione partecipante"⁷, con la quale si vuole sottolineare l'incontro tra osservatore e osservato, che sono posti all'interno di uno stesso campo.

Seguendo lo stesso percorso, si incontra la nozione di cultura teatrale, con la quale si vuole definire ciò che assorbe l'arte scenica quando si riferisce ogni fenomeno di funzione artistica e di rappresentazione particolare, ai saperi tradizionali e alle tecniche professionali dell'attore, del danzatore o del narratore dei tanti teatri nel mondo. Si può definire la cultura teatrale, quindi, come l'altro nome dell'arte scenica di un paese, di un popolo o di un gruppo sociale determinato. L'ultima dichiarazione implica che è necessario definire il teatro antropologico non come un nuovo genere, ma come una nuova coscienza di teatro che diventa la sede ottimale di uno scambio interculturale, fondato su una piattaforma transculturale di principi e regole.

1.4 Rapporto tra uomini di teatro e antropologi

Storicamente i primi a fondare una disciplina antropologico-teatrale sono stati gli uomini di teatro, infatti:

Colin Turnbull è stato coinvolto dal suo compagno di scuola Peter Broock nella messa in scena di "The Iks" (1974), spettacolo tratto

⁶ Cfr., P. GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro, una equazione tra antropologia e teatro*, op. cit., pp.72.

⁷ La nozione di "osservazione partecipante" sarà precisata nel Cap.2.

dalla monografia *The Mountains People*, nella quale l'antropologo relazionava una sua lunga ricerca sul campo. Turnbull ha assistito alle prove come consulente, ma anche come stupefatto studente dell'efficacia del teatro come strumento di traduzione e di trasmissione della vita di una cultura che credeva di conoscere ma che, senza il teatro, non arriva a comprendere. La vicenda di Victor Turner è più nota e magari più autonoma, visto che comincia dalla sua nascita di "figlio d'arte", e che prosegue con la sua famosa e preziosa "teoria del dramma sociale", dichiaratamente e scandalosamente modellata sul teatro. Turner, che all'università si era messo ad allestire etnodrammi, avendo scoperto l'utilità didattica del teatro, è stato poi conquistato dalla "teoria della performance" del regista e ricercatore Schechner, senza la quale non sarebbe entrato nel merito e perfino nel metodo di una vera e propria scienza del teatro. Infine l'antropologa danese Kirsten Hastrup deve il suo cauto e sempre più preciso interessamento professionale al teatro, alla diretta messa in scena della sua vicenda personale, presa a pretesto o messa a far da schermo in uno spettacolo dal titolo a dal sapore auto biografico – "Talabot" (1988) – in cui Barba aveva voluto ripercorrere la combinazione tra l'arte e la vita, nonché riepilogare la Storia della seconda metà del vecchio secolo, passando per il tramite di una giovane "storia di vita"⁸.

Bisogna, dunque, far tesoro delle riflessioni dei teatranti che hanno aperto un nuovo capitolo tra antropologia e teatro, e che prima degli antropologi sono arrivati a due importanti considerazioni. In primo luogo che il teatro si distanzia sempre di più dai concetti di "mimesi", "interpretazione" e "rappresentazione". In secondo luogo che la società contemporanea ha superato la fase della rivoluzione industriale, arrivando ad una fase post industriale. Al contrario di ciò che gli uomini di teatro sostengono da tempo, gli antropologi e i sociologi sottovalutano la portata culturale di tale trasformazione.

Il presupposto che l'etnografia in teatro è continuamente mancante è altresì un fattore a favore del lavoro degli uomini di teatro. I dati nel campo performativo sono infatti a tal punto sovrabbondanti e contraddittori che viene impedita una descrizione soddisfacente, e sono proprio i teatranti quindi, che a dare le prime definizioni provenienti dalle loro ricerche e

⁸ P. GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro, una equazione tra antropologia e teatro*, op. cit., pp. 7.

interpretazioni. In questa situazione, l'antropologo deve sì osservare con mentalità antropologica, ma non sempre cercare dati etnografici. Conviene a questi studiosi dunque, utilizzare l'immaginazione antropologica che si spinge verso e dentro l'alterità più intima e assoluta, libera di proiettarsi in ogni senso e anche di contraddirsi in ogni modo. Detto questo, si può definire il teatro un laboratorio di alterità, poiché è nei confronti dell'antropologia un altro sguardo dell'altro.

1.5 Nascita dell'International School of Theatre Anthropology

Nel 1979 Eugenio Barba fonda l'Ista, l'International School of Theatre Anthropology, in cui per la prima volta è data la possibilità agli studiosi, di osservare gli attori nel momento del processo creativo.⁹ Esiste in questo caso lo spettatore senza spettacolo, ma ancor più, l'"osservatore partecipante". E' così che lo spettatore diventa soggetto di una ricerca su se stesso, poiché

diventa una particella in cui il pubblico si scompone, isolando ogni punto per il quale passa la relazione teatrale. Più si impara a guardare l'attore al lavoro, più si aprono le possibilità di riflessione su di sé e sul proprio ruolo. In questo senso, la ricerca antropologica anziché ridursi si amplifica nello scoprire l'altra dimensione del fenomeno teatrale; quella minima e fisica del corpo e dello sguardo dell'attore e dello spettatore, della relazione senza socialità e della finzione senza socialità¹⁰.

Sarà proprio durante i convegni dell'Ista, che per la prima volta si parlerà di Antropologia Teatrale.

⁹ Cfr., Ivi., pp. 12.

¹⁰ Ivi., pp. 13.

A questo punto sembra utile chiarire la differenza, che è andata sempre più crescendo, tra Antropologia Teatrale e Teatro Antropologico.

Il Teatro Antropologico si sviluppa dalla metà degli anni Settanta a tutti gli anni Ottanta. Sono soprattutto gruppi teatrali in cerca di ricambio ideologico, che approfondiscono questa nuova disciplina, curiosi verso le culture altre, mantenendo come obiettivo l'esplorazione delle tecniche performative del mondo intero. Come conseguenza di questo fenomeno è da considerare il fatto che oggi non esista una forma di teatro che non sia minimamente influenzata da altre culture teatrali.

L'Antropologia Teatrale, invece, può essere definita in due diversi modi. È sì infatti una specializzazione dell'antropologia culturale che ha per oggetto il teatro e lo spettacolo, ma è anche un settore della ricerca teatrale che muove verso la conoscenza dell'antropologia. È interessante notare con questa seconda materia di studio, come si realizzi una relazione reciproca tra teatro e antropologia, e infatti sono coinvolti allo stesso grado sia l'antropologo, che il teatrante. Fatta questa distinzione di ruoli, è importante fare in conclusione differenziazione tra Antropologia Teatrale, connessa ai teatranti; e Antropologia del Teatro, riferita alla pratica degli antropologi.¹¹

1.6 L'esperienza di Eugenio Barba

Il merito e la fortuna della combinazione teatral-antropologica si devono entrambi a Eugenio Barba e al lavoro dell'International School of Theatre Anthropology, che in un primo momento si è data esplicite finalità pedagogiche e poi ha implicitamente ammesso il suo compito teorico-scientifico¹².

¹¹ Cfr., Ivi., pp. 17-21.

¹² Ivi., p. 79.

Eugenio Barba costituisce nel 1964 a Ostelbro in Danimarca l'Odin Teatret, nel quale porta avanti il proprio lavoro sull'attore.

Le dimostrazioni di Barba sul lavoro compiuto all'Odin Teatret, sono raccolte in varie pubblicazioni, ma sembra utile soffermarsi sul testo *La canoa di carta*, nel quale Barba rende esplicite le riflessioni sulla propria metodologia di lavoro in campo antropologico, ed attraverso un vero e proprio trattato esprime i principi di una nuova disciplina: l'Antropologia Teatrale¹³.

Per compiere le sue ricerche sul teatro, Barba decide di imitare l'atteggiamento e il metodo dell'antropologo, al fine di indagare la propria disciplina, studiandone l'alterità. Seguendo tale principio è riuscito ad indossare l'*habitus* dell'antropologo e del teatrante allo stesso tempo, utilizzando come vantaggio nella ricerca antropologica l'appartenenza al mondo che ha scelto di indagare¹⁴.

L'Antropologia Teatrale si concentra esclusivamente sulla scena e sull'attore, e infatti, il compito delle iniziali maiuscole al nome della disciplina « è quello di rendere minuscolo ma riservato il campo d'indagine, di circoscriverlo e sospenderlo nel vuoto sociale e sostanziale di un laboratorio dell'attore »¹⁵.

Per quanto riguarda questa nuova disciplina rispetto all'antropologia culturale tradizionale, Barba spiega che:

non dovrebbero esserci equivoci: l'Antropologia Teatrale non si occupa di come applicare al teatro e alla danza i paradigmi dell'antropologia culturale. Non è lo studio dei fenomeni performativi delle culture che sono normalmente oggetto

¹³ Ai fini della trattazione, si prediligono le informazioni relative alla differenza principale tra antropologia culturale e Antropologia Teatrale, ovvero la profonda attenzione dedicata dalla seconda disciplina alla figura dell'attore. A causa di questa scelta non sarà dato spazio a informazioni più precise relative alla metodologia di studio e di lavoro di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret. Per spiegazioni ulteriori si rinvia a E. BARBA, *La canoa di carta, Trattato di antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna, 2004.

¹⁴ Cfr. GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro*, op. cit., pp. 76-77.

¹⁵ Ivi., pp. 80.

d'indagine da parte degli antropologi. Non va confuso con l'antropologia dello spettacolo...L'Antropologia Teatrale indica un nuovo campo d'indagine: lo studio del comportamento pre-espressivo dell'essere umano in situazione di rappresentazione organizzata ¹⁶.

Sono molti i risultati della ricerca di Barba, a partire appunto dalla valorizzazione della pre-espressività attraverso l'individuazione di principi che ritornano in tutte le culture teatrali del mondo. Per quanto non si pretenda infatti in questo paragrafo di commentare un'intera enciclopedia di dati, si deve ricordare che l'indagine di Barba risponde fedelmente agli scopi e conferma continuamente i rigidi confini di una scienza pragmatica sull'attore e per l'attore. I principi di cui si va alla ricerca e si da prova, non sono che risposte alla domanda centrale dell'attore, che non è « cosa esprimere » o « come mettersi in scena » ma « come tenere in vita il proprio corpo e il proprio ruolo »¹⁷.

Il contrasto tra l'Antropologia Teatrale di Barba e l'antropologia culturale tradizionale, è legato anche al fatto che mentre nella prima c'è la convinzione che, spingersi fino ai confini del biologico sia un dovere della scienza antropologica; la seconda continua a mantenere un ancoraggio alle scienze umane come la sociologia.

Si sostiene conseguentemente che guardare con troppa insistenza verso le scienze sociali ha provocato con molta probabilità una presbiopia che ha fatto letteralmente perdere di vista all'antropologo le primitive responsabilità di una scienza che si è sempre proposta di affrontare le grandi profondità del rapporto tra Cultura e Natura¹⁸.

Se nel laboratorio itinerante di Barba sia infine nata un'antropologia settoriale, che guarda ostinatamente verso i suoi piedi e si dimentica dell'oppressiva incombenza della sociologia, è senz'altro da accogliersi come un regalo da parte di quel "mondo alla rovescia" che è il teatro, che si

¹⁶ BARBA, *La canoa di carta*, op. cit., pp.24.

¹⁷ GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro*, op. cit., pp. 80.

¹⁸ Cfr. Ivi., pp. 81.

è permesso di partorire una disciplina antropologica riservata agli attori di quel mondo¹⁹.

Vista così, l'Antropologia Teatrale non solo è autonoma, ma sembra per davvero irrimediabilmente contrapposta all'antropologia culturale: il suo insistere e sostare in una zona pre-espressiva, dove le tecniche dell'attore vengono esaminate addirittura fuori dal contesto tradizionale e prima del risultato spettacolare che le giustificano, separa in modo assoluto l'attore dal suo stesso spettacolo, la "situazione di rappresentazione" dalla rappresentazione medesima. Eppure il vantaggio di questa ricerca, ovvero il debito che ogni studioso dell'arte scenica e del fenomeno teatrale ha con l'Antropologia Teatrale di Barba, è tanto evidente quanto stupefacente. Dal nostro punto di vista per esempio, il tempo e il modo per una antropologia culturale applicata al teatro - [...] – sono, in effetti, arrivati proprio grazie e dopo la sua Antropologia Teatrale: adesso che l'attore è stato dichiarato "altro" prima di diventare "personaggio"; adesso che il suo corpo fittizio è stato isolato da ogni contesto e sondato nel suo modo di comporsi; adesso che l'ultimo trattato di teatro e per il teatro ha riconsiderato e aggiornato, in un linguaggio scientifico e con metodo antropologico, una delle categorie fondamentali del modo e del senso del teatro: l'organicità²⁰.

¹⁹ Cfr. BARBA, *La canoa di carta*, op. cit., pp. 27-60.

²⁰ GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro*, op. cit., pp. 82-83.

Capitolo 2

L'antropologia culturale

2.1 Il concetto di cultura, oggetto di studio dell'antropologia culturale

Il termine alla base degli studi demo etno-antropologici è la parola cultura. Per spiegare quale sia l'utilizzo specifico di questo termine da parte degli antropologi, sembra utile rifarsi all'opera di E. B. Tylor *Primitive Culture* (1871), che può essere riassunta prima seguendo il testo di A. M. Cirese *Cultura egemonica e culture subalterne* (1973) e poi alla voce 'Cultura' del *Dizionario di antropologia* realizzato da C. Seymour Smith (1986 ed. it. 1991).

Il termine 'cultura' [...] non è il contrapposto di 'incultura', e non intende designare certe attività o certi prodotti intellettuali che sono o sembrano più elevati, organizzati e consapevoli di altri; vuole denominare invece il complesso delle attività e dei prodotti intellettuali e manuali dell'uomo in società, quali che ne siano le forme e i contenuti, l'orientamento e il grado di complessità o di consapevolezza, e quale ne sia la distanza dalle concezioni e dai comportamenti che nella nostra società vengono più o meno ufficialmente riconosciuti come veri, giusti, buoni e più in genere 'culturali'. [...] sono cultura anche certe pratiche e osservanze che per altri rispetti qualificheremmo come pratiche di 'ignoranza' [...] nel senso che costituiscono anch'esse un modo di concepire (e di vivere) il mondo e la vita, che può piacerci o no [...], ma che è esistito e che deve esistere e che dunque va adeguatamente studiato nei modi e nella misura in cui la nostra conoscenza e la nostra consapevolezza storica e la nostra capacità di scelta e di orientamento nella società moderna¹.

¹ A. M. CIRESE, Palombo, Palermo 1986.

Qualsiasi tipo di conoscenza che attesti la storia pregressa di un popolo o di un gruppo di individui, è utile che sia documentata e assimilata dal maggior numero di persone. Ciò implica che col termine cultura in antropologia non si voglia solo definire « certi prodotti intellettuali »², ma soprattutto il frutto delle conoscenze e delle tradizioni di una società., la quale da una maggiore cognizione di sé può trarre solo vantaggio nelle scelte future e nella consapevolezza storica.

La definizione della parola ‘cultura’ è stata, però, spesso oggetto di accessi dibattiti di antropologi e filosofi.

E’ opinione comune che la definizione classica di cultura sia quella di Tylor, ritenuto da molti il fondatore della moderna antropologia culturale. In *Primitive Culture* egli affermò : “La cultura o la civiltà, considerata nel suo più ampio significato etnografico, è quell’insieme complesso che comprende le conoscenze, le credenze, l’arte, i principi morali, le leggi, le usanze e ogni altra capacità e abitudine acquisite dall’uomo quale membro di una società”. Da allora, tuttavia, il concetto di cultura è stato definito e impiegato in modi enormemente diversi, né si è raggiunta l’unanimità sul suo preciso significato³.

Tenendo in considerazione la prima definizione di ‘cultura’ di Taylor, si prenda per esempio la diversa concezione di Kroeber e Kluckhohn che tentano di stabilire una nuova funzione della cultura definendola come « una forma o un modello astraendolo dal comportamento osservato »⁴. Essi lo considerano come un termine analitico e non descrittivo, « tuttavia l’usarlo in questo senso solleva una serie di problemi dato che , quando parliamo di cultura come un’‘astrazione’ da serie osservabili di eventi e comportamenti, dobbiamo domandarci se abbiamo a che fare con tipi ideali, valori normativi o mezzi statistici »⁵.

² Ibid.

³ C. SEYMOUR-SMITH, *Dizionario di Antropologia*, trad. di Leone A. R., Visca D., Sansoni Editore, Firenze, 1991, pp 123-124.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

Al problema di una cultura intesa come modello, cerca di dare una soluzione in termini filosofici Alan Kaplan nel 1965 con una rassegna sull'argomento. Il filosofo definendo la cultura come « classe di fenomeni, concettualizzati in modo da servire ai propri bisogni metodologici e scientifici »⁶, sostiene che alla base di questa comune concezione « c'è unanimità sull'idea che la cultura sia costituita da tradizioni standardizzate e correlate, che si trasmettono nel tempo e nello spazio tramite meccanismi non biologici e si fondano sulla capacità, unicamente umana, di simbolizzazione linguistica e non linguistica »⁷.

2.2 L'antropologia culturale come strumento di pari dignità tra le diverse culture, da Tylor a Boas

Per poter parlare di antropologia culturale è necessario collegarla al contesto storico nel quale nasce e a due importanti personalità che faranno di questa disciplina una vera e propria materia di studio: Edward Burner Tylor e Franz Boas.

Il 1800 è il secolo del colonialismo, del darwinismo e dell'evoluzionismo, l'antropologia nasce con un'idea di universalismo umano (contro il razzismo) e di tendenza al perfezionamento della civiltà come valore fondamentale dell'Occidente moderno, scientifico e razionalista. Pertanto il concetto di cultura nasce come concetto unitario e relativo a tutti gli uomini, anche se interamente articolato in tre tempi, o epoche della crescita umana. L'idea di una varietà di culture non in scala evolutiva, e quindi la possibilità di parlare di culture a pari dignità, nasce nel '900 americano e in particolare con e dopo l'opera di Franz Boas⁸.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ P. CLEMENTE, in « Parole dell'antropologia culturale e della storia delle tradizioni popolari », dispense per il modulo di Antropologia Culturale I, cura di Pietro Clemente, PRO.G.E.A.S., Prato, 2003, pp. 3.

Tylor nasce nel 1832 a Londra, compie viaggi in Messico e in altre regioni tropicali e sulla base delle proprie osservazioni formula le sue teorie sulla società antica e primitiva. In *Primitive Culture* propone tre stadi dell'evoluzione sociale che intende come stadi evolutivi della religione dall'animismo al politeismo e infine al monoteismo. Il suo contributo risulta fondamentale soprattutto nei termini del concetto di 'comparazione interculturale', ovvero la consapevolezza di una nuova esigenza della comparazione negli studi storici⁹.

Boas nasce in Germania nel 1885 ed è spinto ad occuparsi di antropologia dalla permanenza tra gli Eschimesi del Canada settentrionale. Il fondamento dei suoi studi sta nella critica alla tendenza della disciplina alle generalizzazioni affrettate e alla storia supposta, sostenendo la necessità di una quanto più precisa raccolta di dati prima di azzardare generalizzazioni. Diversamente da Tylor e dai primi teorici dell'evoluzionismo che avevano prestato la massima attenzione sulle analogie culturali, Boas mette in luce le differenze e le peculiarità di ciascuna cultura, quali risultato del suo specifico e divergente sviluppo storico.

Per le ragioni appena esplicate, il suo procedimento è stato definito "particolarismo storico", essendo caratterizzato dal rifiuto del metodo comparativo dell'evoluzionismo unilineare. Il suo approccio all'indagine sul campo e l'ampiezza delle sue aree di ricerca sono state ereditate da molti dei suoi allievi. La scuola boasiana ha fatto della cultura il concetto chiave dell'antropologia statunitense ed è stata criticata sia per il suo "determinismo culturale" che per il suo "relativismo culturale"¹⁰.

⁹ Cfr., SEYMOUR-SMITH, *Dizionario di Antropologia*, op. cit., pp 415.

¹⁰ Cfr., Ivi, pp. 69.

Col concetto di “relativismo culturale” si intende che ogni singola cultura o ogni singola società possiede una propria razionalità e coerenza nei cui termini si deve interpretare le rispettive usanze e credenze ¹¹.

Lo sviluppo della tradizione antropologica di ‘ricerca sul campo’, che in questo momento si nutre anche dei contributi di Malinowski, porta ad una crescente enfasi sulla natura sistematica delle culture e società altre e sull’esigenza dell’antropologo in quanto etnografo, di decifrare la logica e le realtà interne di quella visione del mondo e del relativo sistema sociale¹².

« L’assunto del relativismo culturale è che dovremmo comprendere il materiale etnografico alla luce dei modelli degli informatori »¹³, ma in questo senso uno dei maggiori problemi resta « lasciare l’antropologo privo di una base teorica per elaborare generalizzazioni sulle società o culture umane »¹⁴.

2.3 Il contributo di Malinowskj e la nascita del concetto di “osservazione partecipante”

Nonostante le critiche alla dottrina del relativismo storico siano più che pertinenti, poiché spesso si agiva su fonti indirette, quali i missionari, i commercianti o gli esploratori; al momento di una sempre più crescente uguaglianza morale delle diverse culture, nel ‘900 riacquista significato proprio questo concetto di relativismo culturale.

¹¹ Cfr., Ivi., pp.337-338

¹² Cfr., Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

Congiuntamente all'idea che la cultura sia il complesso dell'insieme di saperi, delle pratiche, delle credenze, dei sentimenti interconnessi di una determinata comunità, assume sempre più valore la figura di Malinowskj¹⁵.

Bronislaw Kaspar Malinowskj nasce in Polonia nel 1884. Visto le direzioni prese in futuro dagli studi antropologici, ha molto rilievo la sua ricerca nelle isole Trobriand, nella quale fonda e utilizza per la prima volta il metodo di “ricerca sul campo”, e soprattutto quello dell’“osservazione partecipante”.¹⁶

Questa ultima procedimento è stato assunto nell'antropologia culturale e sociale, come criterio fondamentale della moderna “ricerca sul campo”.

Malinoskj impone:

la necessità di lunghi periodi di permanenza sul terreno durante i quali l'antropologo doveva tentare di calarsi nella vita quotidiana della popolazione studiata; così facendo avrebbe ridotto al minimo le interferenze provocate con la sua presenza e compreso a fondo i significati culturali e la struttura sociale del gruppo in tutte le sue interrelazioni funzionali tra credenze e usanze, apparentemente incoerenti e inesplicabili¹⁷.

Per quanto questo criterio abbia dovuto affrontare numerosi esami, l'osservazione partecipante continua ad essere un elemento basilare dell'odierna ricerca antropologica.

¹⁵ Cfr., Clemente, «Parole dell'antropologia culturale e della storia delle tradizioni popolari», op. cit., pp. 5

¹⁶ Cfr., SEYMOUR-SMITH, *Dizionario di Antropologia*, op. cit., pp. 243.

¹⁷ Ivi., pp 303.

2.4 La ‘ricerca sul campo’

Con il termine ‘ricerca sul campo’ si intende « la ricerca condotta dall’antropologo o dall’etnologo in una data area o comunità etnografica »¹⁸.

Mentre, un tempo era corretto affermare che oggetto di studio dell’antropologia culturale fossero le cosiddette popolazioni tribali e le comunità contadine, attualmente l’antropologia si è dedicata anche allo studio della società moderna, con il contributo in larga parte di teorie storiche, economiche, politiche e sociali.

Oltre ai problemi legati all’interdisciplinarietà del metodo, la ricerca sul campo implica molteplici difficoltà.

Lo “shok culturale” è la condizione che l’antropologo è forzato ad affrontare nel momento in cui arriva sul campo per la prima volta, e quando prova un senso di disorientamento a causa dei differenti codici di valore. Spesso infatti, lo studioso si avvicina al territorio di ricerca con aspettative create dalla precedente preparazione, che non hanno alcun riscontro nella realtà, e si scontrano duramente con concretezza del Terzo Mondo, in contrapposizione con la visione romantica dello studioso verso la società “primitiva”. Questo stato di smarrimento è forse necessario e produttivo al fine di spingere l’antropologo ad un “rito di passaggio” e ad un successivo cammino verso l’utilizzo dell’immaginazione nello studio di una cultura di vita estranea.

Spesso gli etnologi trovano imbarazzante spiegare alla popolazione coinvolta la natura delle proprie indagini, dunque ci sono molte difficoltà nello stabilire il proprio ruolo all’interno della collettività. Di frequente vengono dichiarati apertamente gli scopi di ricerca, offrendosi nel

¹⁸ Ivi., pp3 40-343

medesimo tempo di svolgere servizi e attività per la comunità, in cambio della collaborazione richiesta. Il ricercatore si rende conto che non può pretendere di ottenere il diritto di compiere studi senza offrire al corpo sociale un contraccambio, nonché senza condividere i risultati della ricerca.

L'atteggiamento che l'antropologo sceglie di assumere nei confronti della società presa in esame, risulta spesso fonte di grandi difficoltà, poiché colui che esamina non può decidere di restare neutrale davanti ai conflitti tra le varie fazioni e famiglie. Nonché, sempre più spesso, capita che il ricercatore non riesca a mantenersi imparziale neanche nei confronti degli interessi dei livelli di popolazione sfruttati e soppressi dallo stato di appartenenza. Questo continuo restare al di sopra delle parti, fa sì che gli antropologi non godano di una ottima reputazione tra i rappresentanti delle popolazioni indigene, che spesso non vedono giungere i risultati delle indagini etnologiche neanche alle università della zona studiata.

L'antropologia per considerarsi una disciplina di ricerca, e quindi non immobile, dovrà tenere sempre presente queste critiche¹⁹.

¹⁹ Ibid.

Capitolo 3

La tradizione orale, il mito e il rito

3.1 Folklore e tradizione orale

Per quanto lo studio delle Tradizioni Popolari sia nato nel '700, quindi prima dell'antropologia, fino ai giorni nostri i ricercatori hanno dimostrato un largo interesse per questo argomento.

Quando si parla di "folklife" si intende precisamente « lo studio della cultura quotidiana tradizionale del popolo »¹, generalmente considerata « la cultura delle popolazioni contadine prealfabetizzate, dominate dalla "tradizione orale", e viene distinta dalla tradizione culturale scritta e urbana con la quale coesiste »².

Per quanto riguarda il "folklore" si può definire come « l'indagine sulle conoscenze e i costumi tradizionali, sulle tradizioni orali e artistiche di qualsiasi comunità ».³ Il fondamento del folklore è il suo animo spontaneo e vivente, risultato delle reali esperienze di vita degli individui. Spesso questo insieme di comportamenti, può essere totalmente in contrasto coi valori e i modi di agire, che tenta di conferire e trasmettere l'istituzione educativa ufficiale.

Recenti sviluppi nell'analisi del 'mito' hanno apportato notevoli contributi allo studio del folklore come l'analisi di sistemi 'popolari' dell'interpretazione della realtà.

¹ SEYMOUR-SMITH, *Dizionario di Antropologia*, op. cit., pp 190.

² Ibid.

³ Ibid.

Strettamente legato all'ambito delle Tradizioni Popolari è il concetto di “tradizione orale”.

La tradizione orale costituisce quella parte del bagaglio culturale di una società o ‘cultura tradizionale’ che si tramanda in forma orale invece che per iscritto, e quindi si contrappone implicitamente alla ‘tradizione scritta’⁴.

Diversamente, la ‘letteratura orale’ è stata definita da W. P. Murphy come « una forma di comunicazione che nel discorso usa le parole in una maniera artistica assai stilizzata »⁵ e include forme quali ‘mito’, racconti popolari, leggende e poesie.

Nello studio del folklore, la letteratura orale ha mantenuto una posizione primaria, prediligendo per lungo tempo il metodo ‘storico-geografico’, inaugurato dai fratelli Grimm. Questo sistema si concentra « sulla ricostruzione dell’origine e della diffusione di un racconto popolare o di un qualsiasi altro elemento, studiandone la distribuzione e le varianti »⁶. Un altro approccio rilevante che è stato proposto in questa direzione, è quello “psicanalitico”. « Secondo la prima prospettiva, i simboli presenti nella letteratura orale sono manifestazioni di immagini archetipiche provenienti dall’‘inconscio collettivo’; per la seconda il modello della letteratura orale è il riflesso di un dramma personale inconscio »⁷.

Gli studi più recenti sulla letteratura orale hanno spostato il loro obiettivo dal testo, allo studio del suo rapporto con il contesto linguistico e sociale, concentrandosi spesso sul confronto tra esecutore e uditore.

L’approccio contestuale alla letteratura orale, che si concentra sulle differenze di significato e sull’importanza degli scopi e delle interpretazioni

⁴ Ivi., pp. 411.

⁵ Ivi., pp.235-236.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

del parlante è collegato con lo studio antropologico sia del ‘mito’ e dell’ ‘oratoria’, sia del ‘rito’.

3.2 Il “mito”

Generalmente il termine mito è riservato a narrazioni il cui carattere è sacro o religioso, il cui contenuto è sociale più che individuale o aneddotico e che hanno attinenza con l’origine o creazione di certi fenomeni che possono essere naturali, sovrannaturali o socioculturali.⁸

Tuttavia la differenza tra il mito e altre forme di letteratura orale, quali le leggende o i racconti popolari, non è mai risultata così netta.

Appare necessario, però, fare una differenziazione tra i due significati di mitologia, che è sia un insieme di miti relativi ad una determinata zona geografica, che lo studio correlato a tali miti.

Ulteriore distinzione è da sottolineare tra ciò che in antropologia si intende per mito, e il significato che l’uso comune dà al termine, rimandando ad una credenza non vera.

E’ possibile assumere diversi atteggiamenti nell’analisi antropologica del mito, seguendo distinti approcci che sono andati nascendo nel corso della storia della disciplina.

Uno di questi si basa sul « delineare il rapporto storico tra miti o corpi di miti utilizzando i dati mitologici come testimonianze delle relazioni storiche e geografiche tra culture e aree culturali »⁹.

Malinowskj si dichiara contrario a questo procedimento, e propone di interpretare il mito come una ‘carta sociale’: « cioè come una razionalizzazione delle costumanze e del comportamento del gruppo »¹⁰,

⁸ Ivi., pp 270-272.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

insistendo sul fatto che i miti andavano compresi nel loro contesto sociale coesistente.

Gli allievi di Boas lo hanno studiato « come un serbatoio di informazioni sulla cultura e sui tratti culturali oltrechè come una guida ai rapporti storico-geografici regionali tra tribù o unità di popolazioni differenti »¹¹. Questo orientamento viene criticato per lo scarso interesse che presta alla componente simbolica del mito, e alla stretta relazione che questo presuppone tra le sue componenti narrative e la struttura dell'organizzazione sociale che vuole rappresentare.

Un altro approccio è quello psicoanalitico, attraverso il quale molti psicologi e scienziati sociali « hanno cercato di rintracciare nel mito e in altri campi del simbolismo, come il rito e l'arte, l'espressione tematica dei conflitti psichici »¹².

Una testimonianza importante quanto autorevole nello studio del mito, è stata quella di Lévi-Strauss, le cui riflessioni su questo tema sono riposte soprattutto nelle sue *Mythologiques* (1964-1972).

Egli si è accostato al mito come a un tipo di pensiero e anche un modello del funzionamento dei principi strutturali universali che sottostanno a tutti i sistemi culturali e sociali; ha analizzato il mito come uno strumento intellettuale che viene usato per riflettere [...] sia sulle antinomie universali sia su quelle specifiche di ciascuna cultura. Queste antinomie o opposizioni universali come il problema della morte, della creazione, l'opposizione natura/cultura e quelle delle relazioni materno/paterno sono rappresentate nella, e influiscono sulla, mitologia che combina e ricombina all'infinito gli elementi simbolici. Una caratteristica importante del metodo di Lévi-Strauss consiste nel fatto che egli considera il mito non una versione originale con una serie di varianti e deformazioni quanto piuttosto l'insieme di tutte le versioni esistenti e potenziali¹³.

Nelle *Mythologiques* l'antropologo francese sottolinea la connessione tra mito e contesto sociale in cui nasce, dando rilievo al modo in cui la

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

mitologia oltrepassa i confini sociologici e forma una « ragnatela sempre più estesa di trasformazioni, inversioni e combinazioni simboliche »¹⁴.

Per molti anni gli antropologi hanno studiato le relazioni tra mito e rito, che si ritrovano nella riproduzione rituale del primo, e negli elementi simbolici dell'uno e dell'altro. Nonostante il dibattito su quale dei due momenti fosse prioritari sia durato lungo tempo, alla fine si è arrivati ad ammettere che rito e mito sono interconnessi reciprocamente e che ciascuno può essere l'illustrazione dell'altro.

3.3 Il “rito”

In varie occasioni della vita sociale si osservano comportamenti standardizzati e ripetitivi, che possiedono un significato simbolico più o meno esplicitamente interpretabile da parte di coloro che vi assistono o vi partecipano in genere in un cerimoniale, una festa o un culto religioso¹⁵.

Mentre nozioni di festa o culto si possono definire un insieme di azioni e relazioni sociali tra chi vi partecipa, il rito è piuttosto uno strumento analitico per analizzare la realtà, « isolando e ordinando una serie di comportamenti umani in una sequenza coerente ».¹⁶ I riti si possono definire come « creazioni culturali complesse ed elaborate, comportanti una precisa articolazione dei gesti, delle parole e delle rappresentazioni di diverse persone in un contesto collettivo »¹⁷.

Come ha studiato a lungo Durkheim, una delle caratteristiche ricorrenti di riti è la loro periodicità e ripetitività. Queste qualità specifiche sono riscontrabili soprattutto nei rituali religiosi, che hanno forte esigenza di

¹⁴ Ibid.

¹⁵ *Dizionario di Antropologia*, a cura di U. FABIETTI e F. REMOTTI, Zanichelli, Bologna, 2001, pp. 635-637.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

ripetizione periodica, rafforzando in ciascun individuo l'appartenenza ad un gruppo sociale¹⁸.

La periodicità e la ripetitività del mito infatti, si collega al modo il cui il tempo viene concepito e categorizzato nelle diverse culture umane. I grandi "riti stagionali" che coinvolgono l'intera collettività sono legati ai cicli del mondo naturale. I "riti di crisi vitale o di passaggio" sono, invece, legati al ciclo della vita.

Per Malinowskj l'utilità dello studio del rito « dovrebbe essere quello di individuare gli effetti sociali prodotti dalla partecipazione a un rituale, sia sui singoli individui, sia sulla comunità nel suo insieme »¹⁹. Secondo questo principio, il rito dà vita ad un elemento determinante del mondo sociale e contribuisce a riaffermare i sentimenti e i valori da cui dipendono l'ordine e la continuità della società.

Uno degli interventi più efficaci nello studio simbolico dei rituali in campo antropologico è stato apportato da Turner, formatosi alla scuola di antropologia sociale britannica. Sviluppando il concetto di "rito di passaggio", il ricercatore si concentra sulla sequenza di eventi formanti un particolare complesso rituale, analizzati utilizzando un'analogia con il teatro. Il linguaggio simbolico del rito sviluppa categorie attraverso le quali gli individui percepiscono la realtà, i fondamenti su cui si poggia la struttura della società, e le leggi che governano l'ordine naturale e sociale. « In quanto forma di "comunicazione", i rituali investono oggetti e termini ordinari di un significato più profondo »²⁰ e « la trasmissione di queste conoscenze ed esperienze dalle vecchie alle nuove generazioni »²¹.

¹⁸ Cfr. Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

Capitolo 4

Il Teatro di Narrazione

4.1 Nascita del Teatro di Narrazione

Il “teatro di narrazione” si rivela negli anni '90, soprattutto col grande successo della rappresentazione televisiva *Racconto del Vajont* nel 1997 di Marco Paolini, che riesce a tenere incollati allo schermo ben tre milioni di spettatori.

Procedendo a ritroso si percepisce che il viaggio di quello che viene definito teatro di narrazione comincia molto prima, ma ciò che non è possibile collocare prima degli anni Novanta, è solo la figura del “narratore”. In tal senso si definiscono gli anni Ottanta come un periodo di separazione, nel quale si riceve un nuovo impulso « dall'interesse per le tradizioni favolistiche, dall'imitazione o dalla riproposta di altri generi tradizionali, dalla disinvolta appropriazione dei linguaggi di altri media »¹. Verso la metà degli anni Ottanta in molti casi gli artisti del “nuovo teatro” assimilano l'uso della parola e le tecniche del discorso. La figura del narratore però appare in questo periodo, ancora in posizione secondaria. : « da una lato, il meccanismo generale degli spettacoli tende a prevaricare l'individualità dei singoli attori; dall'altro le tecniche del corpo e della voce sopravanzano per prestigio e spessore teorico l'arte del racconto »². Nel contempo, basta guardare agli anni Settanta per ritrovare fra le emergenze del periodo, proprio il ruolo del narratore che, nel decennio successivo,

¹ G. GUCCINI, *Teatro di Narrazione* in «Hystrio», 1/2005, pp. 3, pp. 3.

² Ivi., pp. 4.

risulta invece in piena fase di latenza. Si incontra seguendo questo percorso la figura di Dario Fo che coniuga

l'imprinting narrativo, ricevuto durante la prima giovinezza dai narratori popolari della Valtraglia, con la riscoperta della giullarata medievale, della quale fa con *Mistero Buffo* (1969), un mezzo di aggregazione sociale e acculturazione politica da rappresentare in spazi e per pubblici non teatrali³.

Il narratore nell'arco di quest'ultimo trentennio, viene dunque riscoperto, rimosso e poi riscoperto nuovamente. Per chiarire questa alternanza, si può osservare che le figure teatrali rilevanti in questo arco di tempo (ci si riferisce a Fo, come a Giuliano Scabia), pur comportandosi da protagonisti, hanno attraversato un'area dell'innovazione che si stava contemporaneamente consolidando intorno ad altri modelli e culture teatrali.

Da un lato, i Maestri degli anni Sessanta (Grotowski, Barba, Beck) avevano radicato con la forza dell'esempio e attraverso un'azione pedagogica estremamente mirata e consapevole (Grotowski e Barba soprattutto) un modello di attore nei quali i processi psichici si dilatavano alla dimensione fisica fondando l'unità "corpo-mente", ma non si traducevano nella loro espressione verbale, giudicata inautentica e parziale rispetto al senso profondo dell'identità corporea. Dall'altro, le Postavanguardie praticavano metalinguaggi per cui l'opera parlava se stessa negando la referenzialità del racconto⁴.

Come conseguenza a queste tendenze, la generazione successiva di teatranti si è mossa per la maggior parte in una direzione anti-narrativa. In risposta a tale propensione, nasce il teatro di narrazione degli anni Novanta che sta cambiando lo studio delle forme del panorama teatrale. Questo genere teatrale ha « sedimentato la nozione che l'atto di narrare costituisce

³ Ibid.

⁴ Ibid.

comunque una forma autosufficiente di teatro »⁵ comportando « una molteplicità di tentativi e di percorsi che [...] sono cresciuti in un contesto nel quale pensare ad una narrazione come una pratica teatrale corrente risultava istintivo e del tutto ovvio »⁶.

Questa tipologia di teatro alla fine degli anni Novanta si afferma dimostrando di possedere una sensibilità civile e un senso del tragico, nonché rafforzando la funzione “testimoniale” della narrazione.

4.2 Memoria e identità

Quando si parla di questo genere di teatro, è necessario prendere in esame il carattere impregnante e diramato della narrazione, con l'identità storica delle sue rappresentazioni teatrali. La narrazione infatti riguarda

la trasmissione delle memorie culturali e i mezzi di comunicazione di massa; è al contempo arcaica e ben più attuale del post moderno, [...]; si svolge nelle radure, sui letti dei bambini, nelle camerette, nei bagni scolastici, sul grande e sul piccolo schermo, ed è ancora lei, la narrazione, che connette in forma di storia le figurazioni interattive dei videogiochi. Non c'è cultura che non si fondi su un patrimonio condiviso di racconti; non c'è palinsesto televisivo che non tessa trame di narrazioni diversificate.⁷

Alla globalità della funzione, corrisponde però l'individualità del metodo, che comprende i contributi personali, le circostanze storiche, quelle economiche, e gli strumenti del comunicare. Tutti questi elementi fanno del teatro di narrazione un fenomeno d'innovazione, che presenta quale proprio contenuto essenziale una pratica primaria e largamente diffusa, come quella dal racconto.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ivi., pp. 5

Mentre le avanguardie o le emergenze storiche del teatro – come, per non fare che qualche esempio, il “teatro povero” di Grotowski, il “teatro eurasiatico” di Barba, il “teatro immagine” di Wilson oppure il “teatro danza” di Pina Bausch – si sono sviluppate intorno a tipologie attoriali e ad aggregazioni performative rette da linee di ricerca caratteristiche e originali, il teatro di narrazione tende a trovare in natura la propria materia prima⁸.

Questo nuovo genere teatrale tende quindi, a metabolizzare il vissuto, a tradurre in pratiche personali l'*imprinting* narrativo dell'infanzia e a coniugare identità personale a repertori di storie preesistenti. L'arte del narratore è immediata espressione dell'esistere, che si specializza nel rendere penetranti e reattive, efficaci ed energetiche le proprie dinamiche del narrare⁹.

Per studiare il teatro di narrazione, bisogna distinguere due momenti: quello dell'*imprinting* narrativo, e quello delle successive fasi di ricerca. Il primo, si può collocare fra le manifestazioni di un istinto antropologico, derivato dallo stupore dell'ascolto, che nell'infanzia si può riferire al contatto con affabulatori popolari o familiari, più spesso nonne, zie e « raccontatrici esperte nell'arte femminile e domestica d'intrecciare fra loro il mondo quotidiano e la storia narrata »¹⁰. Gli *imprinting* risultano interconnessi a valori che riducono le distanze spaziali e temporali, in virtù della stessa appartenenza al substrato della cultura popolare. Il secondo momento invece, riguarda la dialettica tra individuo, contesto e sistema di pensiero, evidenziando le qualità irriducibili e uniche di ogni caso.

⁸ Ibid.

⁹ Cfr. Ibid.

¹⁰ Ibid.

4.3 La figura del “narratore”

Quella del narratore è un’idea di teatro che si oppone alla Supermarionetta tecnicamente perfetta, ma svuotata di soggettività, e preferisce a questa visione, lo “sporco” dell’improvvisazione, l’incontro scontro con lo spettatore, e del quale desidera l’attenzione¹¹.

In un certo senso il narratore, si rifà alla tradizione del grande attore all’italiana, com’era prima della comparsa delle avanguardie, ma rifiuta fin dall’inizio di utilizzare come personale strumento il personaggio, muovendosi alla ricerca di un contatto il più possibile diretto con il pubblico, e di una più profonda consapevolezza di se come attore e autore.

Per fare un buono spettacolo di narrazione, necessitano importanti elementi. *In primis* una storia interessante per chi la narra e per chi l’ascolta. Subito dopo viene la tecnica, ovvero « i trucchi che permettono di agganciare l’attenzione dello spettatore, i punti d’appoggio e i trampolini offerti dall’oralità, quella musicalità costruita per ripetizione e riprese di temi e moduli narrativi »¹².

Elemento indispensabile resta però, il diritto di legittimità del narratore nel raccontarci una determinata storia.

Insomma non basta che il racconto sia “giusto”: bisogna che lo diventi perché ce lo sta trasmettendo proprio quella persona. E devono essere chiari i motivi per cui è necessario in questo momento, per lui, raccontarci questa vicenda. Chi narra non può essere dunque uno strumento neutro, [...], perché non contano solo i fatti, per quanto significativi, ma anche il motivo per cui sono fondamentali per il narratore e per noi¹³.

¹¹ Cfr. O. PONTE DI PINO, *Il buon narratore istruzioni per l’uso*, in «Hystrio», 1/2005, pp. 7.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

Allo stesso tempo, nel definire la volontà e l'estremo interesse da parte dell'autore-narratore per l'argomento della storia, non bisogna dimenticare che il racconto non deve essere né propaganda né semplice autobiografia, ma deve dare forza alle prospettive epiche della narrazione. Per questa ragione sono importanti le origini geografiche e ancora più le radici linguistiche del narratore.

4.4 Le nuove generazioni

La situazione dei narratori che provengono degli anni Ottanta, come Baliani, Curino e Paolini, hanno maturato il germe delle loro attività proprio nel corso di questi anni, votati all'interesse per le problematiche sociali, al riflusso delle tensioni politiche nel privato e, soprattutto, al sedimentarsi dei valori dell'avanguardia e dall'interazione di processi produttivi recenti (collettivi e laboratoriali) con quelli più tradizionali (capocopicali e a base testuale)¹⁴. « I loro percorsi non transitano dall'innovazione teatrale alla dimensione del popolare, ma piuttosto intrecciano nel vissuto gli elementi dell'una e dell'altra »¹⁵ e producono un teatro che, come definisce Baliani, « ritrova l'atto antico di portare poesia alla gente usando la popolarità dei mezzi di comunicazione vigenti »¹⁶.

Nel corso degli anni Ottanta i percorsi dei teatranti ritrovano numerose corrispondenze. Dapprima la narrazione nelle esperienze con bambini e adolescenti, poi la capacità proveniente dalla cultura dell'innovazione, che conduce ognuno a diverse soluzioni di teatro di narrazione, d'impronta epica, autobiografica o civile¹⁷.

¹⁴ Cfr. G. GUCCINI, *Teatro di Narrazione*, op. cit., pp. 6.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Cfr. Ibid.

Il quadro degli anni Novanta invece, non è suddiviso in tendenze, né segue modelli culturali egemoni, ma piuttosto si presenta per riprendere la definizione di Fabrizio Cruciani, di un “luogo dei possibili”¹⁸. Nel mutato contesto, alcuni si rifanno alle modalità di lavoro del teatro di narrazione degli esponenti delle generazioni precedenti; altri, come Enia e Celestini, guardano ad un teatro che si rinnova nel rendere teatrali elementi di realtà, che in origine non lo sono affatto¹⁹. Quest’ultimo è un teatro « che richiede a chi si avvicina, non tanto capacità tecniche predeterminate, ma soprattutto volontà di “farsi teatro” »²⁰.

In questo contesto viene definito da Guccini e Mendolesi, il “nuovo performer epico”, che « arricchisce le innovazioni novecentesche col farsi carico di azioni narrative che non cancellano i presupposti tecnici e personali »²¹.

4.5 Ascanio Celestini

Ascanio Celestini è nato a Roma nel Giugno del 1972. Dopo gli studi di antropologia, mai portati a termine, inizia a lavorare con la compagnia Teatro del Montevaso e con il gruppo musicale Canti per l’Agresta di Roma, che raccoglie e rielabora canti e musiche popolari del centro e sud Italia. Del 1998 è *Cicoria, in fondo al Mondo Pasolini*, scritto e interpretato con Gaetano Ventriglia sull’immaginario nell’opera di Pasolini. Tra il 1998 e il 2000 porta in scena con la compagnia del Montevaso, *Milleuno*, trilogia sulla narrazione di tradizione orale. Con la compagnia Agresta produce *Radio Clandestina* (2000) sull’eccidio delle Fosse Ardeatine; *Saccarina cinque al soldo!*, racconto per voci e musica attraverso i ghetti di Lodz e

¹⁸ Cfr. Ibid.

¹⁹ Cfr. Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

Roma; *La gallina canta* (2001) sulle fiabe della tradizione popolare. *Fabbrica*, spettacolo sulla storia del lavoro in Italia è del 2002, *Le nozze di Antigone*, del 2003 e *Scemo di guerra. Roma, 4 Giugno 1944*, sul giorno in cui Roma viene liberata dagli americani, del 2004. Attualmente è in *tournee* con *La pecora nera*, uno spettacolo sulle testimonianze di chi ha vissuto l'esperienza del manicomio. Ha pubblicato numerosi libri e articoli sulle proprie esperienze teatrali e ha realizzato molteplici documentari per Radio Tre. Ha vinto molti premi, tra cui il premio Ubu e il Premio Nazionale dei Critici di Teatro nel 2002.

Nell'opera di Celestini la storia si mescola sempre con micro-storie e vicende personali che rendono i suoi racconti più autentici e veri. I suoi spettacoli sono un insieme di testimonianze, di coloro che realmente hanno vissuto le esperienze che intende narrare. In questo, l'attività di Celestini si accosta alla ricerca delle fonti orali, piuttosto che all'antropologia, dal momento che lo scopo del lavoro sta nel riuscire a farsi assorbire dall'interlocutore, e non nel subordinare il racconto alle richieste del ricercatore.²² Mentre partecipa alle testimonianze dei numerosi interlocutori, si fissano nella mente dell'autore numerose immagini, che diventano come ricorrenti nei suoi pensieri e terminano per incrociarsi e accostarsi l'una all'altra, fino a divenire un unico racconto. Celestini sostiene che gli anziani che lavorano nei suoi laboratori usano il meccanismo del «vedo quindi parlo»²³, ma soprattutto afferma che «la storia se la immagina lo spettatore»²⁴ e che «il linguaggio sia linguaggio di immagini e non di parole o di gesti: l'immaginario è il linguaggio stesso»²⁵. I testi dei suoi spettacoli, dunque, non sono scritti, e solo quando c'è la

²² Cfr. *Intervista a Ascanio Celestini* in Appendice.

²³ R. MOLINARI, *Di canti, storie e autori*, in *Patalogo 26*, a cura di F. Quadri, Ubu Editore, 2003, pp. 214.

²⁴ E. GARAMPELLI, *Lettere in tuta blu*, in «Histryo», 1/2005, pp. 34, pp. 36.

²⁵ *Ibid.*

necessità, si compie un attento lavoro di sbobinatura degli spettacoli già rappresentati. Celestini con questa sua metodologia di lavoro desidera arrivare a scrivere la « scrittura orale »²⁶.

Chi ha detto che l'unico modo di leggere sia quello di far scorrere gli occhi sulle righe? E se tornassimo a leggere con la bocca, a dare corpo al suono della voce?

Ascanio Celestini, teatrante e affabulatore, attraverso questi materiali della tradizione e della memoria, mette in moto una straordinaria macchina dell'oralità.

Pensate originariamente per essere raccontate, le storie di Celestini (inventate, riprese dalla memoria infantile, ripescate dal calderone comune dei materiali della tradizione popolare) sono trasposte qui sulla pagina con l'intento di mostrare la possibile ricchezza di una lettura parlata. E non importa poi se ad ascoltare chi legge sia un bambino, il proprio compagno o la propria compagna o un gruppo di amici. Per paradossale che possa sembrare, si può leggere ad alta voce anche da soli "[...] e magari improvvisare leggendo. Ripetere le parole che hanno un suono interessante, scivolare sulle "s", rosicare le "r", farfugliare le "f" ...".

Accanto a storie più conosciute, legate a personaggi famosi, come Giufà o Cappuccetto Rosso, e appartenenti alla tradizione popolare italiana ed europea, si sentono risuonare echi del Vicino Oriente; fino ad arrivare alle fiabe "nuove", che raccontano realtà moderne, fiabe che cambiano mentre vengono raccontate. E cambiano proprio perché devono essere raccontate ancora e ancora, con il mutare dell'occasione e del pubblico, come faceva nonna Marianna, che "raccontando, ci metteva davanti agli occhi cose che lei non aveva mai visto, e riusciva a dirci cose che altrimenti non potevano essere dette".

Ha detto Calvino che le fiabe sono "il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna". La domanda chiave è: il mondo in cui viviamo saprà conservare - e rinnovare giorno dopo giorno - un'oralità capace di raccontare i destini di tutti noi?²⁷

Celestini col suo lavoro di recupero del materiale, segue le prospettive individuali, con l'atto di ricostruire le storie partendo dalla concretezza dei racconti delle persone.

²⁶ Ivi., pp. 34.

²⁷ A CELESTINI, *Cecafumo*, Donzelli Editore, Roma, 2002, Quarta di Copertina.

Più che parlare dell'alienazione degli operai, mi sembra interessante parlare delle mani di Marisa con le dita piegate, perché lei montava la molla e nessuno adesso sa più com'è fatta la molla di una ganascia a freno, nemmeno io, però credo che sia chiara l'immagine di queste mani che prendono la forma della molla.²⁸

Data l'importanza della prospettiva individuale nel teatro di Celestini, si cerca di raccontare la storia attraverso la prospettiva di una persona che presenta l'evento storico come sfondo al suo vissuto personale. C'è in questo concetto un maggiore interesse alla soggettività a danno dell'oggettività, partendo dalla concretezza degli oggetti e dei luoghi.²⁹

Tuttavia elemento essenziale nella sua opera, resta il concetto di oralità. Negli spettacoli del narratore infatti, elemento unificante è la lingua, con i suoi evidenti legami con la tradizione antropologica del racconto. Celestini è partito dal racconto della tradizione popolare (fiabe, leggende, riti, sogni della cultura contadina), per passare poi da questa letteratura ormai quasi scomparsa, all'oralità oggi ancora viva come trasmissione e testimonianza degli avvenimenti realmente accaduti. Non mira certo ad una ricostruzione nostalgica della memoria, ma, attento alla tecnica di organizzazione del ricordo, intende costituire un repertorio personale.³⁰

Proprio sull'oralità afferma che:

Orale è tutto ciò che non passa per la scrittura o che passandoci se la lascia alle spalle come molte altre tracce.

L'oralità è tutto ciò che può essere percepito-esperito nel momento in cui si compie e che soltanto in tale momento si manifesta: prima non c'era e dopo non c'è già più.

La sua traccia non è un segno che resta da qualche parte se non nella memoria di chi vi ha assistito.

Oralità e memoria, dunque, sono fortemente legate.

Più una cultura sviluppa il suo lato orale, più deve aumentare la sua capacità di memorizzazione.³¹

²⁸ E. GARAMPELLI, *Lettere in tuta blu*, op. cit., pp. 36.

²⁹ Cfr., Ivi., pp. 37.

³⁰ Cfr., R. MOLINARI, *Di canti, storie e autori*, in *Patalogo 26*, a cura di F. Quadri, op. cit., pp. 213.

³¹ A. CELESTINI, <http://www.ascanioclestini.it/labracconto.htm>.

Sulla scena, Ascanio riduce al minimo i movimenti scenici ed attoriali: spesso sta fermo seduto su una sedia, demandando alle sue capacità affabulatorie il compito di comunicare ed intrattenere il pubblico. L'autore impone ai suoi spettacoli un ritmo vocale e recitativo quasi forsennato, monocorde, senza respiro, senza pause. La scenografia dei suoi lavori è elementare (una sedia e qualche lampadina, pochi altri oggetti di cui nessuno da manipolare): la sua tecnica di palcoscenico, quindi, si fonda su di un'assoluta economia di mezzi scenici ed attoriali. E' un attore che basa la propria performatività sulla concentrazione: resta molto seduto, si sposta di rado, solo brevi movimenti delle mani e pochissime espressioni mimiche, se modula nello spazio vuoto del palco un gesto è perché serve a mostrare all'uditorio ciò che ha visto il narrato.

Capitolo 5

Peculiarità del Teatro del Montevaso

5.1 L'influenza di Ernesto De Martino

Il percorso che compie Il Teatro del Montevaso è eterogeneo e multidisciplinare. Per comprendere il metodo e i principi di lavoro che spingono l'attività di questo centro a realizzare un'opera tanto variegata, è d'obbligo indagare territori che vanno dall'antropologia alla teoria teatrale.

La teoria del “dramma sociale” di Victor Turner espressa nel testo *Dal rito al teatro* (1982), sottolinea numerose corrispondenze tra la *performance* e la nozione antropologica di rito. Il teatro è concepito dal ricercatore come « una risposta rituale alla crisi e alla particolare situazione di azzeramento delle norme sociali che l'accompagna »¹, così « il rituale e il teatro sono universalmente caratterizzati dalla presenza di simboli di confusione, di ambiguità sessuale e sociale, di mostruose combinazioni tra elementi naturali ed elementi culturali. In questo senso il teatro è *poiesis*, è creazione culturale nel senso più profondo »².

L'analogia espressa tra teatro e rito da Turner, spinge a considerare la performance teatrale di pari dignità ad analoghe manifestazioni cerimoniali, e più precisamente a compiere un viaggio attraverso l'opera di Ernesto De Martino, per comprendere la necessità dell'azione performativa all'interno del sistema sociale contemporaneo.

¹ *Dizionario di Antropologia*, a cura di U. FABIETTI e F. REMOTTI, op. cit., pp. 739

² *Ibid.*

L'uomo, secondo De Martino, è immerso nella storicità del proprio vivere e operare; la cultura stessa è un modo per recepire questa dimensione storica (della vita e del mondo) e darle un senso. Questo senso viene dato, da una parte, attraverso la costruzione di un “mondo” popolato di “oggetti” che vengono riconosciuti per la loro utilizzabilità e, dall'altra parte, attraverso il riconoscimento della propria “presenza” e soggettività, e quindi del proprio ruolo in questo ordine mondano. Dunque, il processo di oggettivazione della realtà e affermazione della propria presenza sono due facce della stessa medaglia: se va in crisi l'una va in crisi anche l'altro e ne segue la “destorificazione”. A livello sociale, essa corrisponde alla decadenza o alla crisi generalizzata che si manifesta nell'idea dell'apocalisse culturale. Ma, sempre a livello sociale, questa “destorificazione” può anche essere controllata o istituzionalizzata e svolgere addirittura un ruolo di ricomposizione dell'unità culturale. Il mito, da questo punto di vista, diviene un analogo e un complementare del rito. Infatti entrambi aprono un tempo in cui la storicità è sospesa e in cui si manifestano istanze di crisi destorificanti che poi però vengono ricondotte a un senso e riconciliate con il tempo storico. Scrive De Martino:

Il simbolo mitico-rituale (o religioso) è strumento di ricerca, di ripresa e di reintegrazione dei contenuti psichici alienati, ed è al tempo stesso strumento di destorificazione della storicità della condizione umana. In quanto per un verso il simbolo mitico-rituale ricerca, riprende, configura, ferma e reintegra la “storia perduta della presenza” e per un altro destorifica la storia nella quale la presenza avanza, rischiando di perdersi, viene tecnicamente raggiunto un sistema di protezione per esserci nella storia.³

Esso quindi è uno strumento di “reintegrazione” e di “protezione” della presenza. L'uomo infatti, ha continuamente paura di perdere la propria

³ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 254.

presenza, cioè di smarrire sé stesso e di essere rimangiato dalle cieche forze istintive della natura da cui invece la cultura vuole distaccarsi. Da ciò ne segue una condizione di angoscia che lo porta ad esempio all'uso di particolari tecniche magiche che gli danno la sensazione di poter controllare la situazione. Per l'uomo moderno il rischio non è rappresentato tanto dalla natura primigenia che si rimangia l'umanità ritrasformandoci in animali, ma dalla società divenuta ormai estranea, poco tranquillizzante, pericolosa, con le sue guerre, tensioni sociali, la competizione. Per De Martino «il mito è la tecnica di occultamento della storicità da oltrepassare e tecnica di configurazione, di recupero di reintegrazione della storicità non oltrepassata. Il mito come esistenza protetta»⁴. In un altro passo poi scrive. «Le vicende mitiche di numi narrano di numi, non di uomini: ma noi possiamo leggerci la storia di uomini che si perdono, si cercano, e drammaticamente in misura più o meno angusta, si ritrovano»⁵.

C'è in De Martino l'idea che il rito sia un superamento fatto in collettività di una crisi della presenza individuale, e tramite gli elementi peculiari del rituale, quali la musica e un contesto sociale reattivo, sia possibile da uno stato di estraneamento rientrare nel ciclo della collettività.

Da questa premessa l'idea del Teatro del Montevaso che col teatro, fattosi rito, sia possibile recuperare una distanza che, a causa della società contemporanea, si è creata tra individuo e collettività; e l'idea di superare il disagio e l'esclusione dal ciclo dell'esistenza, con la reintroduzione nella società e nel tempo collettivo.

⁴ Ivi., pp. 234.

⁵ Ibid.

5.2 I “tempi” del teatro

Il teatro è fondamentalmente un incontro fra persone che decidono di separarsi momentaneamente dal proprio tempo, dal tempo della propria quotidianità, per riunirsi in un luogo e vivere un tempo festivo dell'incontro, concentrato nella partecipazione alla rappresentazione di un tempo altro, del possibile, che è necessario per capire meglio la nostra condizione di vita alla quale ritorniamo al calare del sipario.

Il tempo del teatro, dalle origini, si lega a quello del rito: lo spettacolo avviene in un tempo separato dalla quotidianità vicino al religioso, al festivo.⁶

Il contesto temporale nel quale si colloca la rappresentazione determina le modalità di partecipazione, di comprensione e di produzione di questa ultima.

Nella storia del teatro il legame con il sacro è particolarmente evidente, per esempio, nelle culture che hanno mantenuto strutture primitive; nel teatro greco, che collocava le proprie rassegne teatrali all'interno delle celebrazioni dionisiache; nel teatro religioso medioevale concomitante con i grandi momenti del calendario liturgico.⁷

Preso in esame il caso del Carnevale, e introducendolo nell'ambito delle feste trasgressive, si osserva che:

interrompe anch'esso la quotidianità, ma a differenza delle feste religiose, non per ricreare il tempo sacro delle origini, bensì per abrogare temporaneamente le norme che regolano la convivenza. Nelle feste trasgressive questa sospensione dell'ordine prende la forma dell'inversione, del rovesciamento dei comportamenti abituali (i ricchi vengono scherniti, superiori ed inferiori si scambiano i ruoli, gli uomini si travestono da donne), e rende legittimo ciò che normalmente è considerato scandaloso: l'eccesso alimentare,

⁶ Cfr., P. APOLITO, *Festa*, in «Parole dell'antropologia culturale e della storia delle tradizioni popolari», a cura di P. Clemente, op. cit., pp. 5

⁷ Cfr., *Dizionario di Antropologia*, a cura di U. FABIETTI e F. REMOTTI, op. cit., pp. 739-740.

l'ubriachezza, la licenza sessuale. [...] In queste feste l'entusiasmo e l'euforia si manifestano in modo libero, a volte sfrenato.⁸

Il messaggio che intende consegnare il Teatro del Monteverde con la sua attività, è fortemente legato al significato del rito e della festa nella società; ma diversamente da ciò che è stato dichiarato sopra, non si intende dare determinazione temporale alle conseguenze dell'evento, ma produrre un momento di riflessione per lo spettatore, sulla considerazione di possibili cambiamenti nella comunità a cui appartiene .

Siamo abituati a pensare ai valori come a principi che guidano il nostro agire. Io penso che i valori abbiano molto a che fare con l'immaginare: se sei capace di immaginare mondi possibili, allora puoi anche agire per realizzarli. Non puoi pensare di costruire un mondo migliore se non sei capace di immaginarlo, i principi stanno dentro le storie.⁹

5.3 Centralità dell'attore

Il cardine dell'etica del Teatro del Monteverde sta nell'idea che il patrimonio culturale ha una forza ed un immaginario che non possono andare perduti. Tale immaginario stimola ad esplorare nuove possibilità del linguaggio orale, per proporre e comunicare agli spettatori possibili altre immagini del mondo, nuove vie e alternative che dal mondo alla rovescia partono per agire completamente nel reale.

Mi è piaciuto sempre raccontare chi sono, da dove vengo, che cosa faccio, perché penso che questo rappresenti, più che raccontare all'altro, un continuo raccontarci a noi stessi. Se non vediamo i nostri errori non possiamo migliorare, perciò raccontare diventa un modo di

⁸ Ivi., pp. 65.

⁹ S. CORNACCHIA, *Immaginare mondi possibili*, in *La nave di Penelope*, a cura di A. Capelli e F. Lorenzoni, Giunti, 2002, Firenze, pp. 305.

vedere se stessi, un modo di confrontarsi con gli altri nel bene e nel male.¹⁰

Narrazione dunque, come simbolica chiave per mantenere vivo il patrimonio culturale di ciascun individuo, dove il racconto è vissuto come la rivalutazione di uno stile di vita legato al passato, e come epica delle storie di vita attuale. Pertanto, rendere epica una storia reale, conoscere il proprio passato per costruire un futuro migliore, e tramite l'ascolto dei racconti trasmessi oralmente, reperire non solo informazioni sul passato, ma anche creare un'epica della vita contemporanea.

La sola luce disponibile al narratore *viator* per orientarsi nel suo labirintico ambiente è la lanterna dello stupore e dell'incantamento, che oltre a rappresentare il filo quasi perduto dell'antica disponibilità panica di sentire l'anima del mondo, connotano egualmente la sensibilità dell'infanzia e quella del narratore di fronte al racconto: solo stupendosi e incantandosi si aprono infatti quei varchi della realtà in cui i corpi, le cose e le azioni quotidiane diventano altro da sé, facendo sì, [...] che l'invisibile diventi visibile.¹¹

Rendere mitica la vita che è stata vissuta, restituisce epicità ai fatti realmente avvenuti nella storia collettiva, fino a includerli nella coscienza sociale, infatti « non è l'esperienza a dover essere eccezionale, ma la qualità della sua percezione a renderla tale ».¹²

In questa concezione di teatro, grande importanza mantiene il compito e il ruolo dell'attore. Il recupero della scena come “regno dell'attore” è un processo frastagliato e contraddittorio, che ha evidenziato due diverse tendenze, due percorsi che, alla prova dei fatti, divergono totalmente, sia per gli esiti che per le premesse. Da una parte, lo sbocco rappresentato dall'esperienza del teatro di narrazione, dall'altra quanti hanno agito

¹⁰ A. FIROZI, *La memoria: una chiave da portare in tasca*, in *La nave di Penelope* a cura di A. Capelli e F. Lorenzoni, op. cit., pp. 209.

¹¹ F. FIASCHINI, *Giorni d'erba e giorni di paglia, il tempo e l'arte del racconto*, in «Hystrio», 1/2005, pp. 24.

¹² M. BALIANI, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, 1991.

l'autorialità d'attore perseguendo una radicale messa in crisi del concetto stesso di recitazione. Potremmo dire che mentre il primo va in direzione della "prosa", i secondi si attestano sulla vocazione poetica dell'attore.¹³

La nozione di "autorialità attoriale" dà rilievo all'importanza della scelta dell'attore di un apposito luogo per la messa in scena, influenzandone altamente anche la rappresentazione. Il lavoro è compiuto sia sul progetto che il performer vuole realizzare, che su ciò che l'ambiente esterno propone. L'attore è disposto a lavorare su una propria idea artistica, in mediazione tra ciò che egli vuole comunicare, e ciò che il luogo propone.

È un lavoro sull'attore in parte molto differente da quello di un attore che sta in un teatro, con le luci puntate addosso. Qui abbiamo a che fare con un'attenzione più diffusa degli spettatori. Bisogna competere con la presenza degli alberi che ti porta a comprendere che ce la puoi fare solo istaurando una relazione con loro poetica, cosciente e concreta. In più c'è da sviluppare tutta la conoscenza del terreno, dei luoghi, della luce, dell'acustica affinché questi elementi ti siano alleati e non ostacoli all'espressione¹⁴.

5.4 Teatro come impegno civile

Negli ultimi anni molto spesso si è sentito parlare di teatro civile, che sulle scene si fa in alcuni casi controinformazione, in altri denuncia civile. Nella nuova tradizione dei cantastorie, l'impegno sembra trovare una diversa dimensione, più interna rispetto all'atto stesso del narrare. A Proposito, Ascanio Celestini si esprime in questi termini:

Io penso che tutto il teatro sia civile, e ti dirò anche di più: penso che tutto il teatro sia politico. Nel senso che il teatro è un atto pubblico, qui ci stanno 700-800 spettatori, io faccio spettacolo per sei

¹³ Cfr. N. GAMBULA, *Teoria, pratica e storia di una tendenza che oggi viene premiata dal mercato, a scapito della ricerca scenica*, in www.ateatro.it, 89/2005.

¹⁴ S. BRAMINI, *La vocazione teatrale del paesaggio*, in *La nave di Penelope*, op. cit., pp. 37.

giorni, e questo significa che vengono qui 3500-4500 persone. Questo è fare politica. Certo, io non faccio politica per un partito; non è che poi, alla fine dello spettacolo, dico: «La pecora nera è gentilmente offerto da Berlusconi o da Bertinotti». Non mi interessa, non è questo quello che faccio io. fare politica significa (da polis) stare nella città, essere un cittadino che si occupa della città, delle cose che riguardano anche gli altri. Tutto il teatro è civile, tutto il teatro è politico, anzi, tutto il teatro è politica. Bisogna che l'artista, proprio come artigiano del teatro, si prenda carico di questa responsabilità che ha. Per tornare all'esempio dell'idraulico, non è che dice «sì, io riparo i tubi da un pollice, non quelli da mezzo pollice, perché io sono un pollicista e non un mezzo pollicista». L'idraulico mi ripara i tubi se sono bucati, mi rimette a posto il lavandino, mi monta il bidet, è il suo mestiere. Per cui il mio mestiere non è solamente far ridere la gente o farla piangere, informarla su una cosa o non informarla: il mio lavoro è quello di portare in scena delle storie, costruirle attraverso una pratica antica che è quella della drammaturgia, quindi della costruzione delle storie per il dramma scenico. Questo è il mio lavoro ed è assolutamente un lavoro politico, civile: quando un attore mi dice «ah no, io non faccio politica, il mio non è un teatro civile, io lo faccio solo per divertire la gente», costui fa ugualmente politica, come me, solo che la maschera da barzelletta. Solo che, se io racconto una barzelletta a te, all'amico mio, a uno al bar io racconto una barzelletta; ma se io racconto la stessa barzelletta su un palcoscenico io non sto più a raccontare una barzelletta; e questo lo sa bene Berlusconi, che quando racconta barzellette non è un comico, ma continua a essere un politico.¹⁵

Il Teatro del Montevaso non vuole realizzare soltanto un teatro di impegno politico, come le parole di Celestini hanno brevemente spiegato, ma si sperimenta e si attua, un piano educativo, che con un forte interesse ecologico, è legato strettamente alla scelta dell'ambiente dove ha sede la compagnia, cerca di stabilire un nuovo contatto tra individuo e territorio, tra uomo e terra¹⁶. Si parla di politica e di ecologia introducendo il concetto di “pentimento”:

Una delle virtù verdi da praticare credo possa essere quella del “pentimento”, dove per pentimento intendo l'atteggiamento di chi ha sperimentato l'eccesso, la trasgressione, la violazione e se ne rende

¹⁵ M. MANUALI, *Incontro con Ascanio Celestini*, <http://www.microteatro.it/public/cisbit/it/content/AscanioCelestini.asp>, 20 Ottobre 2005, Perugia, Teatro Morlacchi

¹⁶ Cfr. *Intervista a Francesca Pompeo* in Appendice.

conto e non ha lo stesso atteggiamento di innocenza di chi non ha mai peccato. Da questo punto di vista la nostra civiltà non può far finta semplicemente di tornare alla natura e sicuramente non può arrestare di colpo la logica di sviluppo e di crescita. [...] Ma è possibile fare un atterraggio morbido, rispetto al quale c'è molto da lavorare.¹⁷

L'atteggiamento definito di "pentimento" però, non è solo un termine spirituale, ma anche un termine produttivo. A questo va aggiunto che, se si aspettasse la conversione ecologica della società «è possibile che non ci si arriverebbe mai»¹⁸, «l'ora X della conversione della produzione bellica, chimica e dell'inquinamento e della rapina delle materie prime non verrà»¹⁹. Una conversione ecologica della produzione, dei consumi, dell'organizzazione sociale, del territorio e della vita quotidiana ha implicazioni vastissime e profonde e pretende di rivedere le modalità del cosiddetto sviluppo. La soluzione è che «bisogna puntare essenzialmente sull'equilibrio invece che sulla crescita»²⁰.

Una politica ecologica potrà aversi solo sulla base di nuove convinzioni culturali e civili elaborate in larga misura al di fuori dalla politica, fondate piuttosto su basi religiose, etiche, sociali, estetiche, tradizionali, forse persino etniche (radicate cioè nella storia e nella identità dei popoli).²¹

Queste dichiarazioni a testimoniare che la costruzione di una cultura della "conversione ecologica" ha bisogno di apporti diversi da parte di coloro che lavorano nel campo dell'arte, dell'artigianato creativo, dell'impegno sociale, di tutti coloro che sperimentano frammenti di produzione, commercio e stili di vita alternativi, di tutti coloro che ci

¹⁷ F. LORENZONI, *Ospitalità, memoria e riconoscenza*, in *La nave di Penelope* a cura di A. Capelli e F. Lorenzoni, op. cit., pp. 27.

¹⁸ *Ivi.*, pp.28.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

possono aiutare a immaginare un mondo diverso.²² Questo resta uno degli obiettivi principali del Teatro del Montevaso²³.

²² Cfr. Ivi., pp. 29

²³ Cfr. *Intervista a Francesca Pompeo* in Appendice.

Capitolo 6

Nascita e prime produzioni del Teatro Agricolo O del Montevaso

6.1 La tenuta agroforestale del Montevaso

Il Teatro del Montevaso ha sede in Toscana all'interno del parco forestale della Vitalba a quarantacinque chilometri da Pisa e da Livorno, vicino a Volterra e nel distretto di Pontedera, a venti chilometri dal mare, ad oltre cinquecento metri di altitudine.

Montevaso significa “monte dei prati”, proprio perché la Tenuta Agroforestale del Montevaso è all'interno di un parco naturale di trecento ettari, dove innumerevoli sono le bellezze paesaggistiche, naturali ed ambientali. Innanzitutto, nei boschi o sulle colline si possono compiere passeggiate ed escursioni, nei sentieri appositamente preparati, e non è raro imbattersi in caprioli, cinghiali, scoiattoli, lepri, o nel falco pellegrino, una razza quasi in via d'estinzione.¹

Dietro la villa, parte la strada, che porta al monte, sulla cui sommità si ergeva una rocca militare, i cui resti, ancora visibili, ci parlano di una origine medioevale.

Documenti ufficiali ci raccontano della controversia tra i vescovi di Pisa e di Volterra per il possesso del luogo, per tutto il Diciassettesimo secolo. Durante la successiva dominazione fiorentina, questa zona veniva denominata "La Grandiosa".

¹ Cfr., <http://www.montevaso.it/>

Vi sono, inoltre, prove di un'effettiva presenza di contingenti partigiani durante la Seconda Guerra Mondiale.

Dalla cima del monte Vitalba si possono scorgere il lago di Santa Luce, Volterra, Lajatico, la rocca di Miemo e, in giornate di cielo pulito, alcune isole del mar Tirreno, come l'Elba, la Capraia, la Corsica e, talvolta, anche la Sardegna.

Alle pendici, troviamo la Fonte della Vitalba e vicino le Cascate delle Gusciane. L'acqua proviene dalle aliofiti (rocce di natura silicea), le stesse rocce delle sorgenti del Monte Vaso, e dall'alberese (roccia di natura calcarea), dalle quali proviene anche l'acqua di un'altra fonte, la Fonte della Vitalba, che si trova alle pendici del monte omonimo.²

Una delle ricchezze più preziose della zona infatti, è l'acqua. Tra i mulini costruiti, uno è ancora visibile per la quasi totale integrità della struttura, abbellita da un'ampia vasca pentagonale, tutta in pietra e mattoni a faccia vista.

La zona della Toscana meridionale è ricca di miniere di rame e molti furono nel secolo scorso, specialmente durante la prima metà, i tentativi di sfruttamento di tali risorse, spesso con esito negativo.

Anche i monti di Castellina furono oggetto d'indagine, come è testimoniato dalla presenza di antichi pozzi e gallerie nelle zone di Terriccio, Strido, Poggio dei Fantini e Monte Vaso.

La più grossa miniera fu appunto quest'ultima, ed è parzialmente visitabile. Essa è situata alle pendici sud orientali di Monte Vaso, ed è costituita da un pozzo profondo, da cui si dipartono numerose gallerie trasversali e da tre gallerie orizzontali. La seconda galleria termina in un vuoto di circa, con al centro un pozzo di forma ovale di circa sedici metri.

² Cfr. Ibid.

Un altro dei motivi che stanno alla base delle attenzioni particolari rivolte a questa miniera, risiede nel fatto che essa si trova al contatto tra tipi diversi di rocce verdi, in una zona di faglia di queste ultime, due condizioni che rendono più probabile la concentrazione ramifera. Per quanto concerne il periodo di attività della miniera, risulta che a metà del secolo scorso essa era già abbandonata da tempo. All'ingresso di una delle tre gallerie orizzontali, nei pressi della Fattoria di Montevaso, al di sotto del simbolo di "miniera" scolpito su pietra serena, si legge una data incompleta, "183", con l'ultima cifra mancante, per la pietra, che è scheggiata.

Con una delle gallerie si sostiene si sarebbe inteso raggiungere un filone affiorante sul versante occidentale del Monte Vaso, al contatto fra il "gabbro rosso" e la serpentina. « Ma » scrive Fonseca « disgraziatamente, quando poche braccia mancavano per giungere al tanto desiderato traguardo, irruppe tanta copia d'acqua, e venne giù tanta terra da inondare e colmare la galleria infino al di sopra del suo pavimento, per modo che si dovette abbandonare il lavoro quando oramai si era giunti alla profondità di duecentotrenta braccia dall'imbocco »³.

6.2 In principio era il TAO: gli spettacoli dal 1994 al 1998 del Teatro Agricolo O del Montevaso

Nell'Aprile del 1994, dall'incontro di Francesca Pompeo⁴, Giovanni Balzaretto Trabaldo⁵ e Giorgio Montealeone⁶, nasce il TAO, Teatro

³ F. FONSECA, *Sull'escavazione della miniera ramifera di M. Vaso: Osservazioni geologiche*, Firenze, Stamperia Granducale, 1851.

⁴ Francesca Pompeo è nata a Livorno nel 1974, si è laureata in storia del Teatro e dello Spettacolo e ha studiato danza classica e contemporanea con G. Baenz e con l'ensemble di Micha Von Hoeke.

⁵ Giovanni Balzaretto Trabaldo è nato nel 1961 e dopo numerose esperienze sia nel campo della danza che del teatro, è andato specializzandosi nell'ambito della Commedia dell'Arte e della biomeccanica mejercholdiana.

⁶ Giorgio Moteleone è nato a Livorno nel 1967, ha studiato recitazione, mimo e dopo varie esperienze di spettacoli di prosa si è specializzato nel teatro di strada con la Compagnia Trabagai.

Agricolo O del Montevaso, con l'idea di creare un luogo fuori dalle logiche di mercato, dove avere la possibilità di lavorare senza limiti di tempo o di spazio, ma soprattutto « provare a costruire una compagnia teatrale »⁷ che riuscisse « a vivere senza sovvenzioni o approvvigionamenti, solo con il proprio lavoro »⁸. Viene scelta come sede della compagnia la casa di proprietà del nonno di Francesca Pompeo, situata all'interno del parco della Vitalba.

L'attività doveva ricorrere a « pochi segni di orientamento: ascolto delle memorie disperse, ricerca del ritmo armonico del racconto orale, attenzioni ai colori che escono dal coro ».⁹ Le esperienze personali di coloro che si accingevano a svolgere questo nuovo progetto dovevano essere spunti e base di lavoro collettivo, dunque si vedeva « l'utilizzo della commedia dell'arte, della maschera e del teatro di strada come specchi deformanti di rovesciamento della realtà omofona e paludosa che ci circonda »¹⁰.

Il bagaglio esperienziale dei tre artisti quindi, porterà alla costruzione di un programma di lavoro comune, inizialmente improntato sullo studio della Commedia dell'Arte e sul teatro di narrazione, in un secondo tempo basato sulla realizzazione di laboratori residenziali, atti a ospitare registi e importanti figure teatrali in campo nazionale e internazionale.

Il lavoro strettamente connesso al teatro, sarà sempre affiancato a un cantiere aperto sulla comunicazione e ad una serie di esperienze più propriamente ecologiche come la costruzione dell'orto e la cura del bosco, queste complessivamente attività « per tornare a vivere un tempo interiore più autentico, mescolando il sudore della terra al sogno di un'esistenza più equa ».¹¹

⁷ http://www.montevaso.it/prospettiva_montevaso.html

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

Giullarata Dantesca è il primo spettacolo realizzato dal TAO nel 1994, nel quale rifacendosi a due colonne portanti della cultura italiana, quali la Commedia dell'Arte e la Divina Commedia di Dante Alighieri, e citando implicitamente l'opera di Dario Fo¹², viene sì redatto un canovaccio, ma si lascia ampio spazio all'improvvisazione. I tre guitti protagonisti dello spettacolo, si trovano in possesso del testo dell'Inferno di Dante e con l'aiuto di una voce narrante, decidono di interpretare Virgilio, Dante e gli altri personaggi dell'opera, utilizzando vari *escamotage* tecnici, tra cui la costruzione di "macchine" umane, per la rappresentazione dei ruoli più mitologici¹³.

Il proseguimento della ricerca di una combinazione tra sperimentazione e teatro popolare, dello studio del linguaggio orale, e del lavoro sulle influenze della Commedia dell'Arte sul teatro di narrazione, rendono questa opera particolarmente fruibile dal pubblico, e fanno sì che lo spettacolo sia rappresentato con più di trecento repliche, fino al 1998.

Negli anni successivi sono realizzati *Magdala Stria* (1995) e *Il combattimento di Merlino e Morgana* (1996), quest'ultimo interessante soprattutto per le tematiche affrontate. Narrando la storia di queste due figure della tradizione popolare, Merlino e Morgana, si racconta come Merlino che rappresenta l'Anticristo, essendo figlio del Diavolo e di una vergine, abbia in se la volontà del padre di fare del male e la volontà della madre di fare del bene, e rappresenti l'arketipo collettivo del bene e del male.

Gli ultimi spettacoli che vedono coinvolti Giovanni Trabaldo, Francesca Pompeo e Giorgio Monteleone sono *In un armadio giallo* del 1996 e *Parzival* del 1997.

¹² Cfr. S. SORIANI, *In principio era Fo*, in "Hystrio", 1/2005, pp. 18

¹³ Cfr. *Intervista a Francesca Pompeo e Intervista ad Ascanio Celestini*, in Appendice.

6.3 L'influenza di Eugenio Allegri: il laboratorio sulla Commedia dell'Arte

Quello con Eugenio Allegri è sicuramente uno degli incontri più fortunati e produttivi del TAO, in quanto porterà grandi conseguenze a livello tecnico e espressivo¹⁴. Avendo partecipato infatti, nel 1981 all'allestimento dell'*Opera dello Sghignazzo* di Dario Fo è ritenuto « l'anello mancante della catena che congiunge Fo ai narr-attori più giovani »¹⁵.

Attore di grande esperienza nel campo della Commedia dell'Arte, porta in scena nel 1981 lo spettacolo *Commedia*, un lavoro tratto da testi di Ruzante, e nel 1984 l'*Assedio della Serenissima*, dove si confronta nuovamente con la maschera di Arlecchino. Nel 1991 inizia la collaborazione con il Teatro Settimo di Torino - lo stesso che ha seguito i primi passi del "narr-attore" Marco Paolini - dove incontra il regista Gabriele Vacis. Quest'ultimo, attualmente autore dei testi degli spettacoli di Paolini, di un'altra attrice del filone di teatro di narrazione, Laura Curino, nonché di Lella Costa; propone ad Allegri un nuovo allestimento della *Storia di Romeo e Giulietta*, con il quale vince il premio Ubu per la miglior drammaturgia nel 1991. Il successo arriva però, soprattutto dall'incontro di Vacis e di Allegri, con Alessandro Baricco, del quale nel 1994 rappresenteranno *Novecento*, che avrà un enorme successo di pubblico.

Nonostante abbia esplorato vari tematiche e espressioni artistiche, Eugenio Allegri resta in Italia, patria della grande Commedia, una delle poche persone che ancora insegnano Commedia dell'Arte.

La Commedia dell'Arte, o cosiddetta Commedia all'Italiana, pone le sue origini nel Rinascimento:

¹⁴ Cfr. *Intervista a Francesca Pompeo* in Appendice.

¹⁵ *Ibid.*

non c'è corte prestigiosa che, oltre ad annoverare palazzi o cortili o gallerie o teatri progettati da grandi architetti e affrescati da maestri dell'epoca, non contempri tra i suoi doveri quello del mantenimento e della protezione di una compagnia di Commedia dell'Arte.¹⁶

L'arte dei grandi attori del Cinquecento e del secolo successivo, non è seconda a quella dei grandi poeti come Tasso, Machiavelli o Ariosto e le sale teatrali si riempiono di spettatori ammirati.¹⁷ La cosa da rilevare in questo contesto è che la commedia, nella sua semplice forma, arriva dalla piazza, dal popolo, dalle feste che, nei paesi come nelle città, fanno incontrare brigate e maschere giocose, come già accadeva nel Medioevo. « Ebbene è questo il segreto della forza della Commedia dell'Arte: essere straordinaria sintesi dell'arte popolare che sa usare la poesia colta »¹⁸. E' vitale « fare ridere e sorridere il pubblico con un duello, un'acrobazia, una danza e raccontare storie d'amore [...]: perché così si fa del teatro una giocosa festa civile »¹⁹.

Hanno i poeti questa volta dato / del cul, come si dice, in sul
pietrone, / poi che il nuovo salone sverginato / stato è da Zanni per lo
guiderdone, / onde delle commedie hanno acquistato / la gloria tutta e
la riputazione: / così da i Zanni vinti e superati / possono ire a
impiccarsi i letterati.²⁰

Nel 1996 il TAO realizza un laboratorio sulla Commedia dell'Arte condotto da Eugenio Allegri.

L'esperienza è molto importante per la storia del TAO perché negli anni, la Commedia dell'Arte e le poche compagnie ad essa ispirate, hanno saputo trovare un suo particolare spazio, e hanno fatto ancora discutere molti tra i

¹⁶ E. ALLEGRI, <http://www.eugenioallegri.it/arte.htm>

¹⁷ Cfr. Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ A. F. GRAZZINI DETTO "IL LASCA", <http://www.eugenioallegri.it/arte.htm>

maggiori studiosi di teatro italiani e stranieri. L'attributo di moderno infatti, che viene dato al teatro della Commedia dell'Arte va forse inteso con

l'aver saputo riassumere in sé gran parte della cultura teatrale dell'epoca e l'aver rielaborato in chiave moderna quasi tutte le tecniche e le forme teatrali conosciute: mimo, pantomima, acrobazia, danza e coreografia, musica strumentale, canto polifonico, trucco.²¹

La maschera, dall'improvvisazione al verso rimato, utilizza il dialetto come lingua colta passando dal lazzo all'intreccio e al canovaccio con la creazione di tipi e caratteri sino ad accenni di psicologia dei personaggi. « Tutto ciò ha fatto della Commedia dell'Arte un teatro moderno che di lì a poco è diventato classico e la sua grande scuola si è propagata sino a toccare le corde geniali dei vari Shakespeare, Lope de Vega, Molière »²².

²¹ E. ALLEGRI, <http://www.eugenioallegri.it/arte.htm>

²² Ibid.

Capitolo 7

Gli spettacoli del Teatro del Montevaso

7.1 Il Teatro del Montevaso

Nel 1998 il Teatro Agricolo O del Montevaso cambia organico, e al posto di Giorgio Monteleone e Giovanni Trabaldo, arrivano Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia¹.

Viene cambiato anche il nome in Teatro del Montevaso, e non perchè la ricerca di una maggiore serenità interiore e la predilezione per una vita più naturale siano ormai orizzonti abbandonati, ma perchè esse sono già contenute nelle parole teatro e Montevaso.²

Il progetto della nuova formazione del Montevaso è incentrato sul lavoro sulle possibilità della scrittura orale, sulla scoperta dei linguaggi e sulle forme della cultura popolare, attraverso un lavoro su forme poetiche essenziali e la ricerca da parte degli attori della « propria umanità spoglia e viva »³.

Cresce in questo momento l'interesse per la cultura contadina intesa « non nel senso nostalgico-folcloristico, ma come patrimonio di ritualità e mistero, la cui sostanziale inafferrabilità permette lo scarto tra radici e

¹ Gaetano Ventriglia è autore ed attore teatrale. Ha conseguito svariati premi e riconoscimenti critici a sancire il valore della sua ricerca (ad esempio il premio Candoni). Di origine foggiana, ma da molti anni residente a Livorno dove tutt'ora opera e lavora. Il suo è "un teatro fatto di minuziose, talvolta impercettibili, trasfigurazioni di corpi e di cose"; un teatro onirico in cui la poetica pasoliniana si fonde con la visionarietà di Eduardo De Filippo e la ricerca umana e spirituale di Dostoevskij: sono infatti questi i tre modelli dichiarati e riconosciuti dell'attore foggiano

² Cfr. <http://www.montevaso.it/>

³ Ibid.

sperimentazione »⁴. Quello che interessa ai protagonisti di questa attività è che le forme rituali siano necessarie alla collettività che le compie, cosicché nel momento in cui «il singolo individuo sente uno scollamento tra se e la realtà » il rito coi suoi tempi, gli fornisca gli strumenti per tornare in rapporto con la collettività, gli permetta di reagire, di ampliare le possibilità dell'azione⁵, « di superare la crisi e quindi reintegrarsi nel ciclo dell'esistenza »⁶. Nella cultura contadina rito e funzione sono indissolubilmente connessi, perlopiù « il tempo del rito è profondamente legato alle condizioni di vita della collettività che ad esso partecipa e tuttavia è un tempo diverso, un'altra visione del mondo »⁷. I principi di questa visione sono l'oralità e il rovesciamento.

Nel mondo popolare non esisteva la parola scritta, perciò la parola detta aveva una forza straordinaria. Con la parola si crea il mondo, si dà vita alle cose e agli uomini, starppandoli dall'indistinto. Con la parola si dà vita e morte. La parola "dice" e nel dire, benedice o maledice. Ma questa parola è orale e perciò nasce e muore nel momento in cui viene detta.⁸

Se la parola orale nasce e muore nel momento in cui viene detta, e « nelle culture orali raccontare il mondo può equivalere a creare il mondo, questa creazione non indaga nella critica sociale, non dà coscienza di classe »⁹, ma « prende il mondo così com'è e lo rovescia »¹⁰. È in questa situazione che « l'uomo diventa donna, i morti tornano a vivere, i poveri regnano ed i ricchi mendicano »¹¹, ed ecco che il rovesciamento diventa sovversivo, nel tempo che dura una danza, un canto, una festa. Quando la festa finisce, però, si ristabilisce l'ordine, ma nell'equilibrio che torna la collettività sa

⁴ Ibid.

⁵ Cfr. Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

che in luoghi e tempi rituali può contare sull'immagine di un altro mondo possibile¹²: « non un mondo rivoluzionato che ha luogo nel futuro dell'umanità o un non-luogo (u-topico) che si trova in un'altra dimensione, ma un mondo alla rovescia »¹³.

Il nostro lavoro teatrale parte dalla consapevolezza che questo patrimonio culturale ha una forza ed un immaginario che non devono andare perduti. E tale immaginario ci stimola ad esplorare nuove possibilità del linguaggio orale, per proporre e comunicare agli spettatori (necessari nel teatro quanto inconcepibili nel rito) possibili altre immagini del mondo, nuove vie e alternative che dal mondo alla rovescia partono per agire completamente nel reale.¹⁴

7.2 Da *L'Istruttoria a Cicoria. In fondo al mondo Pasolini*

La produzione del nuovo Teatro del Montevaso inizia nel 1998 con *L'Istruttoria*, opera che Peter Weiss ha elaborato seguendo un processo contro un gruppo di Ss e di funzionari del Lager di Auschwitz, avvenuto dal Dicembre del 1963 all'Agosto del 1965 a Francoforte. Il giudice, il difensore, l'accusatore, diciotto accusati e nove testimoni anonimi, ognuno dei quali impersona più di un testimone reale, sono i personaggi degli undici canti di questo oratorio, nel quale non è contenuta una sola parola che non sia stata pronunciata nell'aula del tribunale. Gli undici canti dell'oratorio descrivono tutti gli aspetti del cammino di sofferenza e di morte del lager.

Lo spettacolo realizzato per la commemorazione della Liberazione d'Italia dalle forze fasciste il 25 Aprile, segnerà l'inizio dell'interesse del Teatro del Montevaso per il tema della Resistenza, del quale da questo momento si occuperà più assiduamente.

¹² Cfr. Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

Dopo questa eccellente prima prova, nel 1998 la compagnia produce *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini di e con Gaetano Ventriglia e Ascanio Celestini, che produce uno sguardo sull'immaginario di Pasolini e fa un viaggio misterioso nel mondo contadino¹⁵. Lo spettacolo è realizzato tra Montevaso, Livorno e Roma e debutta in “Senza fissa dimora” (rassegna E.T.I. - A.T.C.L., dir. art. di Andrea Porcheddu) al teatro Furio Camillo di Roma e gira poi numerosi festival e rassegne tra cui "Piccoli Fuochi" a cura di Dario Marconcini e "Volterra Teatro '99”.

Cicoria è la storia di un padre romano e di un figlio foggiano che accettano la morte con la leggerezza di un sogno popolato di grilli e profumato di erbe selvatiche.

Luogo è la periferia di Foggia, con i campi di rucola e le ultime tracce di un mondo contadino. Tempo è la festa di S.Giovanni coi "callaroni" pieni di lumache e i ragazzini che succhiano, dove un bicchiere di vino non viene negato a nessuno.

Si potrebbe riassumere lo spettacolo nella semplice storia di un padre morto che aiuta il figlio a morire.

Ma raccontato così sembrerebbe uno spettacolo triste, in *Cicoria*, invece, « si ride per la comicità dei racconti e si ride di un riso liberatorio per le immagini grottesche che vengono proposte, si ride perché la morte della quale si racconta è una morte che non stravolge la vita dei personaggi, ma ne "segna" i percorsi umani »¹⁶.

« *Cicoria* padre e *Cicoria* figlio viaggiano insieme, condividono le stesse storie di vita, mangiano insieme la stessa cipolla e lo stesso pezzo di pane secco, ridono insieme e alla fine condividono lo stesso percorso di morte

¹⁵ Cfr. Ibid.

¹⁶ <http://www.ascanioclestini.it/cicoria.htm>

»¹⁷. Così le poche lampadine accese sul palco si spengono una dopo l'altra e la famiglia Cicoria può andarsene serenamente all'altro mondo.

Con queste parole Ascanio Celestini racconta com'è nato e come si è sviluppato questo spettacolo:

Un lungo viaggio in macchina, di notte, parlando dei piatti tipici delle nostre terre. E poi ancora lunghe chiacchierate tirando tardi a tavola, mentre il vino rosso continua a scendere.

Questo spettacolo è nato così. Anzi questo non è uno spettacolo. E' l'incontro tra due amici, la gioia negli occhi.

Non sappiamo cos'è la poesia, però ci sembra vicina a ridere, o a sporcarsi; sappiamo per certo che può mettere insieme cose che sembrano lontanissime.

"Cos'è per te Pasolini?"

Lo abbiamo cercato nei luoghi, nei sogni. Non ci interessava la soluzione logica, ma il mistero: nelle vesti di un quesito da sciogliere. Ecco allora che il mistero può essere soltanto attraversato, vissuto.

"E per te?"

Bisogna essere leggeri. Ci vuole pudore, ma senza diventare sprovveduti.

Sappiamo che si può passare dalla realtà a un sogno alla realtà: non da un sogno a un altro sogno.¹⁸

Per quanto riguarda la scena, si è voluto creare con diciotto lampadine appese a quattro pali di legno, uno spazio che a volte è una casa come tante del mondo contadino o delle borgate dove i contadini andavano a vivere quando partivano dai propri borghi; a volte è la campagna di Foggia o il paesaggio di piccole luci dei paesi della Puglia e della Lucania che i personaggi attraversano. « Una scena scarna che partecipa alla povertà della festa che si rappresenta: un rito di passaggio, un viaggio verso il mondo dei morti »¹⁹.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ <http://www.montevaso.it/>

¹⁹ <http://www.ascanioclestini.it/cicoria.htm>

Nel fondo della scena c'è una tenda che per qualcuno ha evocato la tela del saltimbanco o addirittura la skenè greca. Per noi ha rappresentato gran parte del senso di questo lavoro. Siamo partiti dalla tenda e dalle lampadine cercando di costruire uno spazio che fosse principalmente un luogo all'interno del quale fosse naturale ogni nostro movimento, una scena che rendesse composto il nostro lavoro, che rendesse vivi e sensati i nostri gesti.²⁰

7.3 La trilogia Milleuno

Nel 1998 il Teatro del Montevaso produce *Baccalà, il racconto dell'acqua* di e con Ascanio Celestini, primo movimento della trilogia Milleuno continuata con *Vita Morte e Miracoli*, che ha debuttato nel Novembre del 1999 al teatro Furio Camillo di Roma, e completata nel 2000 con *La fine del Mondo*.²¹

Milleuno è un progetto per una trilogia sulla narrazione di tradizione orale, che tecnicamente è stato prodotto dal Teatro del Montevaso, ma che operativamente è stato realizzato a Roma da Ascanio Celestini. L'ultimo spettacolo della trilogia, *La fine del mondo*, è stato economicamente prodotto da Teatro del Montevaso e Agresta, l'associazione che nel frattempo aveva fondato Celestini²². Sembra pertinente e utile prendere in considerazione questi spettacoli nonostante non siano stati realizzati a Montevaso.

In *Baccalà, il racconto dell'acqua* si narra che nel deserto chi possiede l'acqua ha il potere. « Erode è talmente potente da portare l'acqua in cima alla montagna in mezzo al deserto. E' un re grandioso che scende a patti col

²⁰ A. CELESTINI, <http://www.ascanioclestini.it/cicoria.htm>

²¹ Cfr. <http://www.montevaso.it/>

²² Cfr. *Intervista a Ascanio Celestini* in Appendice.

diavolo e assedia la propria città per più di mezzo secolo »²³. Ma la chiave della sua vittoria è Baccalà, il mago che, sconfitta la morte e fa piovere l'acqua dal cielo. Lo spettacolo racconta di un personaggio la cui storia lega insieme i destini dei leggendari protagonisti vissuti nel primo secolo dell'era cristiana.²⁴

La storia trova i suoi riferimenti nella cultura orale. Qui la memoria passa obbligatoriamente attraverso la parola detta e non scritta. « Morti gli uomini che conservano la memoria viva degli avvenimenti, ciò che viene raccontato come fatto realmente accaduto è come se passasse di grado: la memoria storica diventa leggenda, fiaba...diventa storia »²⁵. Se « il persistere di una storia nel tempo ne testimonia l'importanza, [...], il raccontatore sale sulla scena con l'unico obiettivo di servire la storia che racconta »²⁶.

Il racconto di Baccalà ha in comune con le culture orali la narrazione basata sull'accostamento emotivo di elementi differenti tra loro. Ciò che lega un racconto con l'altro è l'intrecciarsi delle vicende e il confluire delle storie in un unico racconto²⁷.

« Le storie sono vere, sono il catalogo dei destini che possono darsi ad un uomo e ad una donna » scriveva Calvino. Così le vicende di questo racconto si legano una all'altra come un fascio di destini che si avvolgono attorno al destino di un personaggio inventato per l'occasione: Baccalà.²⁸

Vita Morte e miracoli è un racconto stravagante sui vivi e sui morti. Lo spettacolo narra la storia di Mariona, una madre che in mezzo alla guerra

²³ <http://www.ascanioclestini.it/baccala.htm>

²⁴ Cfr. Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

prende i suoi figli e li porta a vivere in un camposanto. Ruba un maiale, comunica coi santi, parla coi morti, racconta il diluvio universale e la ricetta dell'erba nera che si mangia solo in quei giorni, ma « sempre continua a inseguire i miracoli fino all'ultimo sforzo per ricostruire il ponte che fa incontrare i vivi e i morti per l'ultima volta »²⁹.

Il centro del racconto va dal primo novembre al sei gennaio che nella tradizione è il periodo nel quale i morti tornano in visita ai vivi, ma è anche al centro del periodo nel quale Roma fu città dominata dai nazi-fascisti³⁰.

Molto rilevante è la seconda parte dello spettacolo, in cui viene colto l'immaginario legato ai rituali direttamente dal mondo popolare.

Scomparso il riferimento alla vera e propria tradizione letteraria della cultura popolare rimane il racconto sacro, legato al sogno, alle immagini della cultura figurativa cattolica che si mischiano ai continui rovesciamenti carnevaleschi, la vita che riassorbe in se conflitti e contrari, che distribuisce tempi e spazi tanto ai vivi quanto ai morti apparentando presente e passato in una memoria continua, il viaggio attorno a un cerchio che viene percorso all'infinito da genti diverse. Una cultura che alimenta ogni volta la propria memoria di segni nuovi e profondi.³¹

In *La fine del mondo* Maddalena è zoppa e « in quella gamba, un po' più corta dell'altra, vede l'unica bruttura del creato. Cerca un marito di Sana e Robusta Costituzione, come dice lei »³², per fare figli belli e sani, e afferma che preferirebbe avere un figlio « andiccappato de cervello »³³ o « scemo spastico »³⁴ piuttosto che zoppo. Trova marito e fa un figlio, che, mentre il marito va in America, cresce da sola. Ma Salvatore, come la madre, anche se non lo sa vive ancora di quell'immaginario che sosteneva le visioni straordinarie del mondo popolare. Così un giorno Salvatore,

²⁹ <http://www.ascaniocolestini.it/vmm.htm>

³⁰ Cfr. Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ <http://www.ascaniocolestini.it/finemondo.htm>

³⁴ Ibid.

entrando nel pollaio si trova davanti un Cristo crocifisso, e ci si mette a parlare.³⁵ Al termine Salvatore muore, ma poi torna a incontrare Maddalena. Lui non parla e lei per l'ultima volta gli racconta una storia, la storia della vecchia e di quello che voleva campare in eterno:

(Maddalena) Hai capito, Salvatò, quello che voleva campare in eterno?

Nessuno campa in eterno.

La vedi 'sta zoppa de tu' madre, Salvatò,

pure a me prima o poi me tocca morire.

Non te la devi mica pija a male se sei morto.

Mica se campa in eterno.

Ridi, Salvatò, che questa è una storia da ride.

La storia della vecchia, Salvato'.

È vero che è bella la storia della vecchia?

È bella 'sta storia

È proprio la fine del mondo, Salvatò, la fine del mondo

La fine del Mondo è la terza parte di una trilogia sull'oralità. La prima parte *Baccalà, il racconto dell'acqua* riguarda la fiaba e la leggenda di fondazione. La seconda, *Vita Morte e Miracoli*, è legata al racconto del rito e dei sogni nella tradizione contadina. Questa terza parte, *La fine del Mondo*, è legata alla storia di vita. Quando la memoria collettiva non è più sostenuta né dalla conoscenza di un patrimonio letterario popolare comune, né da un comune ritrovarsi nella ritualità popolare collettiva, la persona ha perso ogni riferimento³⁶. « E se il racconto, la parola detta, ha comunque un suo valore salvifico, non rimane ormai che raccontare in prima persona, raccontare la propria vita, il proprio vissuto: la storia di vita »³⁷.

³⁵ Cfr. Ibid.

³⁶ Cfr. Ibid.

³⁷ Ibid.

7.4 Ultime esperienze produttive del Teatro del Montevaso: le coproduzioni

Dal 1998 al 2000 le strade dei tre componenti del Teatro del Montevaso vanno lentamente dividendosi per svariate ragioni. Da questo momento in poi Francesca Pompeo con l'aiuto del fratello Enrico, porterà avanti le poche produzioni e il lavoro che, come sarà sottolineato nel capitolo successivo, vergerà soprattutto sui laboratori.

Nel 2000 il Teatro del Montevaso e il laboratorio teatrale Liposomi, coproducono lo spettacolo *L'Orco*.

C'è una bomba nel sottoscala di ogni condominio, in ogni casa dove i pornocasalinghi padri e madri di fine millennio sacrificano l'infanzia in uno scenario di plastica, latta e lamiera.

Fuori traffico, vapori pestilenziali, voci di militari. Ovunque è tutto colorato, ovunque tutto è televisionato, sponsorizzato, multinazionalizzato³⁸.

La vita di oggi è ormai una grottesca favola consumistica, dove « ogni tradizionale immaginario collettivo ha ormai bruciato la sua innocenza, ed i bambini non hanno più bisogno di storie da ascoltare »³⁹.

Sono remoti i tempi in cui la madre forniva protezione al figlio, in cui si poteva aspirare ad un involucro in cui rinchiudersi ed esser contenuti. Sono remoti i tempi in cui il padre raccontava fiabe, insegnava il sentiero nella foresta, rendeva familiari le apparizioni demoniache. Adesso l'individuo si può definire libero, ma questa libertà non ha senso, perché non ha fine. «

³⁸ <http://www.montevaso.it/orco.html>

³⁹ Ibid.

L'uomo è ridotto ad un prodotto contaminato, impuro, e può immaginare uno scenario meno negativo solo a patto da escludervi se stesso »⁴⁰.

L'orco è l'ultima vittima da sacrificare: le paure ancestrali, il mostro, il tabù, sono ridicolizzati, strumentalizzati, mercanteggiati, esposti con un marchio di fabbrica.⁴¹

Nel 2002 va in scena *Inside the control*, coprodotto dal Teatro del Monteverde e dalla compagnia Adarte.

Inside The Control – studio per una vertigine è segnato da una spinta eversiva e caratterizzato da una singolare contaminazione linguistica. Chiara Pistoia e Francesca Pompeo sono protagoniste di un *pastiche* performativo destabilizzante sullo sfondo di una componente visiva di Federico Gulletta che funziona da specchio e controcampo; Chiara e Francesca sono due amazzoni colorate, due figurine da videogioco, due boxeur lanciate sul ring dell'attualità, impegnate a sconfiggere i fantasmi della guerra e della globalizzazione.⁴²

Un lavoro denso degli stridori di cui è impregnata la società del benessere, con la sua cultura delle certezze assolute, del « ti ammalo così ti curo »⁴³, del « ti affogo così ti salvo »⁴⁴, del « mi faccio notare così compri »⁴⁵, incarnato da due attrici ,che giocano a mettere « in soluzione mistificazione con realtà, acido lisergico con acqua naturale, luce al neon con tramonti, invincibilità con stupore, lasciando che reagisca qualcosa, forse proprio quel senso di vertigine che si annida al fondo della perfezione più tenacemente perseguita »⁴⁶.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Cfr. Ibid.

⁴² G. RIZZA, *Spettacoli e Cultura*, "Il Tirreno", 21/03/2004

⁴³ C. PISTOIA, <http://www.contemporaneafestival.it/schede/officina/adarte.htm>

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

Proiettata verso una fusione di linguaggi contemporanei- video, musica, danza e teatro, la performance si rivela di grande impatto emotivo, scavando nel disagio con ironia e forza, esasperando i contrasti della società dei consumi e del « rampantismo »⁴⁷ sociale. « Il risultato è una vertigine che disorienta e fa riflettere , senza mancare di piacevolezza nell'assemblaggio dei linguaggi artistici, né cadere nella retorica ideologica »⁴⁸.

Rimane da chiedersi se sia ancora possibile immaginare un altro punto dell'universo, opposto al nostro, in cui il progresso possa essere usato per ascoltarsi, per raggiungersi, per salvare l'entusiasmo e forse anche per imparare a “giocare” senza fare o farsi del male.

Ma soprattutto che cosa accadrebbe se all'improvviso ci accorgessimo di aver confuso il progresso con la cultura dell'immagine, del corpo, dell'apparenza, occupandone solo certe frequenze e rischiando di finire scottati da certe estensioni?⁴⁹

Lo spettacolo *O-Scena*, viene prodotto dal Teatro del Montevaso con Teatro di Pianura e con Ottoemezzo nel 2003.

Lilith è, la prima donna, resa strega da una coscienza scissa che demonizza ciò che, pur presente in essa, ha paura di affrontare. In questa rappresentazione si è sentita l'esigenza di recuperare l'unità originaria : ascoltare la voce dell'inconscio prima che diventi un incubo⁵⁰. « Cercare la saldatura delle polarità, riequilibrando i due mondi, conscio ed inconscio : il mondo onirico, ancestrale, istintivo, fisico, femminile e quello lucido, razionale, operativo, maschile. E' un cerchio che si chiude »⁵¹.

E' la ricerca di una parte fondativa della nostra psiche, il corpo e l'eros che anticamente hanno governato le azioni di donne, le danze,

⁴⁷<http://www.ilportaledelladanza.com/news/html/modules.php?name=News&file=article&sid=277>

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ <http://www.toscanaspettacolo.it/index.asp?code=2568>.

⁵⁰ Cfr. <http://www.montevaso.it/O-scena.html>.

⁵¹ Ibid.

le parole oracolari e che il tempo della tecnica e dell'artificiale rischia di esiliare⁵².

Si intende il teatro come un cerchio in cui ci si raccoglie, come intorno a un fuoco, per fare domande e cercare risposte.

O-scena è una favola i cui personaggi sono i movimenti interiori che animano la psiche e la vita⁵³.

Ferita, è una giovane donna che assiste al nascere di un profondo malessere che non si sa da dove provenga. Il dolore la rende cieca, incapace di distinguere e di capire ciò che accade. Ci si appella a un generico dio, ai morti, alla forza vitale e creativa, infine a Dioniso perché sorga dal ventre a ravvivare la vita. Dioniso, dio del teatro, della danza, invocato e seguito dalle donne, è un personaggio androgino che in sé porta gli opposti, permette la messa in scena di avvenimenti molto intimi. Egli apre le tre porte del « cerchio-casa »⁵⁴ da cui possono entrare energie distruttive o consolatrici o incoraggianti. Ogni energia si manifesta con dei personaggi, che Ferita incontra, e che le parlano portando qualcosa di necessario alla sua crescita, aiutandola a costruire una maggiore consapevolezza di sé per sposare infine tutte le parti che la compongono, nella promessa felice di onorarle tutte, buone o cattive che siano⁵⁵.

⁵² Ibid.

⁵³ Cfr. Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Cfr. Ibid.

Capitolo 8

I laboratori

8.1 La fase dei laboratori

Dal 2000 l'attività del Teatro del Montevaso, si incentra soprattutto sui laboratori, vedendo in queste esperienze stimolo di lavoro in sede e principio necessario per un apprendimento in continua crescita.

In questo periodo viene realizzata la nuova sala-teatro. Si tratta di una grande struttura di centoquarantaquattro metri quadri, dotata di parquet in legno, camerini e servizi indipendenti. Insieme con l'altra sala studio più piccola, è da questo momento completamente a disposizione delle associazioni e degli ospiti della tenuta del Montevaso..

Nel 2000, viene realizzato il laboratorio *Teatro e meditazione* condotto da Adriano Dilani e Giovanni Carpini, che sono rispettivamente un attore e regista, e un maestro di meditazione e terapeuta dell'energia. L'attività di terapeuta di Carpini, si basa sulla tecnica della catarsi, ovvero sulla riconnessione spontanea del praticante con l'origine dei corpi sottili. Il lavoro sull'energia risveglia le forze interiori alla base del movimento fisico e della voce, donando fluidità e potenza¹.

Con il laboratorio condotto a Montevaso, si cerca di abbattere le varie "categorie" di rappresentazione, che sono oggi in voga, soprattutto il teatro di posa e il teatro danza, per basarsi su un'esplorazione sia di tecniche

¹ Cfr. <http://www.montevaso.it/nov1.html>

classiche e moderne, con particolare attenzione all'uso del corpo, sia sull'indagine del nostro universo immaginativo, mostrato al presente, senza un tempo di ragionamento. Tutto il lavoro è affiancato da una ricerca meditativa sull'energia nell'espressione, al fine di creare una connessione intima tra il praticante e la sua sfera creativa ed emotiva².

Nel 2002 viene proposto *Outdoors*, un laboratorio condotto da Michele di Stefano e Biagio Caravano, del Laboratorio Coreografico MK di Roma.

Il *training* è orientato all'utilizzo creativo del rapporto tra i pesi e le giunture, gli spazi interni del corpo e le traiettorie di movimento. Si lavora contemporaneamente sui flussi di energia e i dettagli delle membra, in modo da creare un'attitudine il più possibile mutante, aperta allo scarto e al repentino cambiamento³.

Scavare un luogo fuori dal corpo, verso cui l'individuo è attratto e distratto contemporaneamente, lasciare al proprio sguardo e membra la possibilità bruciante di essere agiti., trovare - senza cercare - un ardore corporeo che coincida con la massima fragilità e corruzione⁴.

Sempre nel 2002 è realizzato il *Laboratorio di scrittura Fisica concreta per una danza crudele*. A condurre il laboratorio è Monica Francia, che dopo aver frequentato alla fine degli anni Settanta, gli ambienti della Danza di avanguardia Newyorkese, da molti anni si dedica alle connessioni tra danza, arte-video e architettura, e a dei laboratori coreografici rivolti ai disabili⁵.

Il seminario condotto a Montevaso è destinato a tutti coloro che, hanno scelto di dedicarsi alle arti sceniche performative, e a chi ha voglia di sperimentare un allenamento fisico e sensoriale rigoroso. Questo tipo di

² Cfr. Ibid.

³ Cfr. http://www.montevaso.it/tao_attivitasvolte.html

⁴ Ibid.

⁵ Cfr. http://www.cantieridanza.org/italian/curricula/MONICA_FRANCIA.html.

pratica oppone alle tecniche e ai codici che strutturano l'agire del corpo sul contenitore scenico, la duttilità di una ricerca coreografica sincera e crudele che persegue « l'emancipazione del corpo , l'essenza del contatto nell'agire acrobatico, l'indipendenza relazionale e il lasciar fluire emozionale »⁶ durante l'azione performativa⁷.

Laboratorio per artisti che vogliono conoscere gli strumenti per accedere ad uno stato fisico e sensoriale utile alla sfera creativa essenziale personale, in cui il maestro è solo uno strumento di conoscenza⁸.

8.2 Attività laboratoriale nel biennio 2003-2004

Il biennio 2003-2004 viene aperto con un'esperienza di elevato valore artistico nel campo della danza: il *Seminario di composizione coreografica* condotto da Michele Abbondanza e Antonella Bertoni⁹.

Il percorso laboratoriale vuole creare spazi e dinamiche coreografiche a partire da tecniche improvvisative, dalla concentrazione e dall'ascolto dell'altro. Il training consiste in ventiquattro ore di lavoro totali tra tecnica, ZaZen, improvvisazione e composizione.

Nel 2003 il Teatro del Montevaso, avvia un'esperienza nel campo della disciplina dello shiatsu. Si tiene presso la tenuta, la prima volta in questo periodo e successivamente nel 2005, un *Laboratorio di avvicinamento allo shiatsu* condotto da Bruno Venturi.

⁶ Ibid.

⁷ Cfr. http://www.montevaso.it/labofisi_concreta.html

⁸ Ibid.

⁹ L'incontro di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni a Parigi nel 1988 segna l'inizio di una collaborazione artistica che porta nel 1995 alla fondazione della Compagnia Abbondanza-Bertoni - Associazione Trentina Formazione Produzione Danza e Spettacolo. Sede della Compagnia: Rovereto (Tn) - Italia

Lo Shiatsu è una disciplina che deriva dalla scienza millenaria dell'agopuntura, e dunque della Medicina Tradizionale Cinese. Dal punto di vista tecnico, lo shiatsu usa la pressione dei pollici su diversi punti del corpo. Dal punto di vista della disciplina, più in generale, abbraccia una vasta conoscenza che va dalla medicina erboristica alla meditazione, dallo Yoga alle scienze dell'alimentazione¹⁰. Infatti,

il corpo per gli orientali è un concentrato di energia: la manifestazione “meravigliosa” delle energie vitali, raffigurate da Meridiani che ne rappresentano l'essenza.

Lavorare sul riequilibrio di queste energie costituisce lo scopo di questa disciplina¹¹.

Venturi, che proviene da un'esperienza decennale in teatro, mosso da un profondo interesse per la comunicazione non verbale, decide di spingersi oltre il gesto, « sfruttare l'ulteriore precisione, imparare a prendersi cura di sé, del compagno, dell'altro senza distinzione »¹².

Lo studio dello shiatsu per capire che può esistere un'esperienza diversa dal teatro che può mettere due o più individui in una relazione fisica e mentale diversa e superiore a quella sportiva o teatrale. Perciò, pur continuando a percorrere il proprio cammino teatrale, Venturi va sempre più integrando l'esperienza di laboratorio teatrale con le tecniche che dallo shiatsu derivano¹³.

« Anche lo shiatsu è un'arte »¹⁴ e tenendo conto del lavoro svolto dal Teatro del Montevaso, sembra interessante partire dal presupposto dell'arte per lavorare sul corpo, sulla relazione corporea, sulla fiducia nell'altro.

¹⁰ Cfr. <http://www.montevaso.it/shiatsu.html>

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Cfr. Ibid.

¹⁴ Ibid.

Il laboratorio dunque, consiste in tre giorni di lavoro non intensivo, ma « distensivo »¹⁵, alternando esercizi teatrali a esercizi di avvicinamento allo shiatsu.

A seguire, poi, è possibile affrontare lo shiatsu nella sua totalità, fatta di tante parzialità, di tanti avvicinamenti. Diversamente resta una breve esperienza di poesia, teatro, musica e corpo.

Nel 2004 Fabrizio Bagatti conduce un *Laboratorio di scrittura* creativa, con l'idea che « il desiderio di scrivere, di creare storie »¹⁶ è « come puro gioco di fantasia o tentativo di conoscere se stessi ed il mondo »¹⁷. Il corso si sviluppa affrontando tecniche di base e giocando, con la proposta nell'ultimo incontro una discussione con scrittori già affermati.

Nello stesso anno il Teatro del Montevaso ospita un laboratorio di danza popolare condotto da Maria Baffert che, esperta dell'aspetto storico-culturale e didattico delle danze popolari, ne propone l'uso nell'ambito educativo per l'importanza che esse assumono nella socializzazione e nell'incontro interculturale.

Danzando si riconosce il proprio corpo, l'equilibrio, il ritmo, il coordinamento. Si riconosce e si interagisce con il corpo degli altri, con il gruppo. Ognuno, a partire dalla propria situazione, agirà in un clima di libera espressione, senza giudizio o timore di esclusione, interagendo con la creatività e il ritmo degli altri¹⁸.

Attraverso un percorso in cui la conoscenza di danze popolari della tradizione di diversi Paesi si intreccia con momenti di confronto conviviale

¹⁵ Ibid.

¹⁶ http://www.montevaso.it/tao_attivitasvolte.html

¹⁷ Ibid.

¹⁸ http://www.librerie.it/24_febbraio_2004_6.html

di esperienze, i partecipanti sono stimolati a scoprire l'esigenza dell'uomo di ieri e di oggi di danzare insieme agli altri¹⁹.

Nel 2004 viene inoltre organizzato il laboratorio *L'ospite cieco*, condotto da Naira Gonzales²⁰, che propone un lavoro per l'attore basato sulla sorpresa, sul permettere al cieco che « ospitiamo dentro di uscire, in cerca di una strada dove è l'immagine a prenderlo per mano e la suggestione a farlo camminare »²¹: « ogni giorno il nostro personaggio aspetta l'attore, l'ospite cieco che dorme dentro di noi »²².

Questo laboratorio propone un lavoro di approfondimento per scoprire l'attore nascosto che è in ogni individuo, in un percorso che si snoda dentro una catena di azioni che portano l'attore a scoprire il personaggio in un labirinto, lontano dalla retorica.²³

8.3 L'attività del 2005

Nel 2005 è ospitato *La via di mezzo*, un laboratorio di hara yoga condotto da Giò Fronti. Hara Yoga è una pratica il cui impegno è quello di offrire una "via" che conduca ai tre aspetti dell'equilibrio:

Equilibrio tra Cielo e Terra: tra il sistema respiratorio e circolatorio ed il sistema muscolare e scheletrico; tra ciò che sta in alto e ciò che sta in basso, nel corpo come nell'anima.

¹⁹ Cfr., http://www.montevaso.it/tao_attivitasvolte.html

²⁰ Nel 1987 come allieva di Iben Nagel Rasmussen entra a far parte dell'Odin Theatre in Danimarca. Lavora in *Talabot* spettacolo diretto da Eugenio Barba. Nel 1991 fonda in Bolivia, insieme a César Brie, il Teatro de Los Andes. Nel 1996 è in Italia, dove costituisce il progetto teatrale *Il Cervo Disertore*, di cui assume la direzione artistica. Nel 1999 organizza a Venezia la manifestazione "Amleto l'eroe che pensa"

²¹ http://www.montevaso.it/tao_attivitasvolte.html

²² NAIRA GONZALES, Ibid.

²³ Cfr., <http://www.sanmauropascaline.it/Cultura/teatro%20laboratorio.htm>.

Equilibrio tra Territorio ed Individuo: tra le molteplici rappresentazioni circostanti e sé stessi; tra gli altri e noi; tra il mondo e la nostra visione del mondo.

Equilibrio tra mente e corpo: tra la funzione psichica e l'insieme delle interdipendenti funzioni organiche; tra il proprio carattere e la sua manifestazione concreta²⁴.

Il nome di questa pratica è l'insieme di due antichi termini orientali. Hara (giapponese) designa il Centro Vitale dell'essere umano, la sorgente che nutre la nostra esistenza di Forza vitale. Yoga (sanscrito) traduce riunione, tra il sé ed il cosmo, tra la vita del singolo individuo e la manifestazione della vita in ogni suo aspetto.

Una pratica dedita a coltivare il rapporto di scoperta e crescita della propria capacità di centratura ed equilibrio nel fluttuare costante e mutevole della dualità della nostra vita²⁵.

Nello stesso anno è stato proposto il laboratorio *La creazione: il corpo e l'argilla*, dove Enya Idda dimostra come per l'argilla sia possibile osservare il processo creativo nella sua evoluzione. È possibile infatti « raccontare con una forma che di giorno in giorno va cambiando, la potenzialità di trasformazione di una intera vita »²⁶.

Le relazioni metaforiche con gli aspetti psichici e relazionali della vita umana e più generalmente della vita sono molteplici. Analizzando i diversi miti che trattano della creazione della vita spesso si incontra l'associazione argilla o fango come potenza che attraverso l'intervento divino si trasforma in essere vivente.

Il seminario si orienta verso l'esplorazione di queste tematiche, unendo pratiche fisiche e rappresentazione modellata. Il percorso propone attenzione e consapevolezza sulla naturale trasformazione che anima

²⁴ GIÒ FRONTI, Ibid.

²⁵ Cfr., Ibid.

²⁶ http://www.montevaso.it/programma05_2.doc

l'esistenza, nel prendersi cura di sé, e nel portarsi per mano davanti a se stessi per cominciare a modellare²⁷.

Proposta del 2005 è inoltre stata il laboratorio di danza contemporanea *Corpo Acqueo*, condotto da Marcella Fanzaga²⁸.

Il corpo umano è in gran parte composto da liquidi, e questo lo rende, nonostante l'apparenza, estremamente duttile e plasmabile.

Questo tipo di laboratorio è rivolto a tutti coloro che desiderano scoprire questa duttilità e questa capacità di muoversi in maniera fluida ed integrata, indipendentemente dallo stile di danza praticato o non praticato affatto.

Il lavoro prende spunto da tecniche quali il Body-Mind Centering, la Danza Contemporanea, la Contact Improvisation e la danza Butoh giapponese per creare un percorso che permetta di prendere contatto gradualmente con il proprio spazio interiore e con l'esterno; di rilasciare le tensioni muscolari superflue per permettere la fluidità del dialogo motorio tra il centro e la periferia, attraverso il supporto della spina dorsale e la presenza energetica della zona addominale.

8.4 L'esperienza fondamentale con Rena Mirecka: *La via parateatrale*

Nel 2001 il Teatro del Montevaso ha proposto *La via parateatrale*, un laboratorio con Rena Mirecka,. Questo incontro, pur essendo uno tra i primi progettati dal Montevaso, deve essere messo in risalto nel percorso della

²⁷ Cfr. Ibid.

²⁸ Diplomata in Danza Contemporanea presso la School for New Dance Development di Amsterdam, in Teatro Danza presso la Civica P. Grassi e in Danza Terapia con Maria Fux presso la Civica Scuola di Animazione Pedagogica e Sociale di Milano. Ha studiato a New York alla Erick Hawkins Dance Foundation ed al Limon Institute. Al momento insegna danza contemporanea, improvvisazione, danza terapia, danza creative.

compagnia, sia per il valore degli incontri che l'artista ha fatto sulla propria strada, sia per i presupposti intrinseci alla sua conoscenza teatrale²⁹.

Rena Mirecka è un'attrice dell'Instytut Aktora Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, con il quale ha lavorato ventitrè anni a partire dal 1959. Nel gruppo del Laboratorium che ha elaborato il Training per l'attore, Rena Mirecka ha svolto un compito molto importante: lo studio e il perfezionamento degli Esercizi plastici. Rena Mirecka ha interpretato il ruolo femminile principale in tutte le performance create da Jerzy Grotowski.

Dai primi anni Settanta ha condotto indipendentemente seminari teatrali con attori e persone aventi altre professioni. In seguito ha portato la sua esperienza sempre più in profondità, nel progetto *Be here now - Towards* (dal 1982 al 1988) realizzato in collaborazione con Mariusz Socha ed Ewa Benesz, anch'essi attori dell'Istituto di Jerzy Grotowski. Il progetto si è sviluppato attraverso esperienze seminariali, riservate a piccoli gruppi di persone, che si sono svolte in diversi Stati europei e dell'America, e in Israele nel deserto del Negev a Gerusalemme.

Dal 1992 Rena Mirecka, in collaborazione con i suoi colleghi, prosegue il progetto *Now It's The Flight* e le attività del Laboratory Art Education. Inoltre dal 1993 è stata elaborata la "para-performance" *Canoa*, una "ritual action" che si sviluppa nel corso di tre incontri aperti ad un gruppo di partecipanti.

Dal 1992 Rena Mirecka, in collaborazione con Ewa Benesz, dirige l'International Center of Work Prema Sayi in Sardegna. Nel Centro si svolgono seminari e attività permanenti a cui partecipano studenti e ricercatori provenienti da diversi luoghi del mondo³⁰.

²⁹ Cfr. *Intervista a Francesca Pompeo* in Appendice.

³⁰ Cfr., <http://www.muspe.unibo.it/attivita/soffitta/1998/teatro/mirecka.htm>

Il Parateatro è l'estensione logica della creatività del Teatro Laboratorio di Grotowsky, in cui

non esiste più l'attore, ma l'uomo attivo; non esiste più il testimone-spettatore, ma l'essere umano, l'altro come me; non si prepara lo spettacolo ma l'incontro; non si crea l'azione drammatica ma l'azione dell'incontro genuino che permette di liberare la semplicità, la più elementare espressione interumana³¹.

La mentalità occidentale ha diviso tutto in due: « il conscio e l'inconscio, l'anima e il corpo, l'idea e la materia e tutto ciò che deriva da esse »³², quindi « l'identificazione di se stessi con la mente razionale ha separato l'uomo dal mondo esteriore e da se stesso »³³. È consuetudine guardare l'universo come un grande oggetto, un organismo esteso nello spazio e nel tempo; e la mente come qualcosa di separato dal mondo esteriore. C'è stato però un periodo nella storia dell'umanità in cui, evolvendo tutti gli insegnamenti, sono nate le filosofie che contengono la visione omogenea dell'universo e dell'uomo, ed è in queste antiche conoscenze che l'esperienza non è così lontana dall'immaginazione mitica, dall'intuizione della realtà³⁴. « Il "sacro" è immanente. L'universo è dentro all'uomo »³⁵.

La radice mitica e antropologica del Parateatro risale, infatti, alla notte dei tempi; ed esso può essere inteso come uno singolare processo formativo che « attraverso arte, comunione, ritualità, tecniche psicocorporee, anela ad iniziare, ad equilibrare e ad evolvere, ricercando vie di armonizzazione con l'anima mundi »³⁶.

³¹ E. BENESZ, *Il vuoto fertile. Sul parateatro*, in *La nave di Penelope*, a cura di A. Capelli e F. Lorenzoni, Giunti Editore, Firenze, 2002, pp. 68.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Cfr. Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ <http://www.montevaso.it/viapara.html>.

Nel Parateatro si compie un processo di “ispirazione”, che vuol dire « incontro con lo spirito »³⁷, quindi si pratica una ricerca artistica e spirituale.

Nel laboratorio sono proposte diverse tecniche per conoscere e trasformare il corpo, la mente e lo spirito: si possono sviluppare forme creative, arti e riti che nascono dai propri sogni, o ci si può avvicinare a forze ed essenze archetipiche praticando attivamente canti musiche danze e insegnamenti della tradizione rituale. Si prova in ogni caso ad essere e a partecipare con autenticità, cercando di scoprire e di offrire la propria spontaneità umana e creativa³⁸. Così « se si partecipa con sincerità e dedizione, si sente di essere più liberi, e di poter vivere, creare, dare, ricevere in armonia con le "energie sottili" della natura »³⁹.

8.5 *Coltivare l'espressione dei tre mondi, l'incontro con Tapa Sudana*

Nel 2002 inizia per il Teatro del Montevaso una collaborazione con l'artista di fama internazionale, Tapa Sudana. Nato a Bali, è attore, danzatore, musicista, maestro di arti marziali e ha partecipato a molti spettacoli teatrali, tra cui il famoso *Mahabharata*, di Peter Brook con il quale collabora dal 1979. Insegna da più di venti anni in corsi di formazione e stages per attori e danzatori. La sua scuola rientra nella tradizione che si ispira al patrimonio culturale orientale come fonte di ispirazione ed arricchimento delle tecniche più tradizionali.

Nel corso degli stage di Tapa Sudana il *training* si basa sul lavoro dell'attore su se stesso, stabilendo un rapporto con quello che viene definito

³⁷ Ibid.

³⁸ Cfr. Ibid.

³⁹ Ibid.

lavoro sui “tre mondi”, ovvero “lavoro fisico”, “lavoro sulle emozioni” e “lavoro mentale”. L’attività di formazione parte dal lavoro sul gruppo, portando i partecipanti a concentrarsi sul « qui ed ora »⁴⁰, facendo conoscere i partecipanti l’un l’altro e, quando il “senso del gruppo” riesce ad affermarsi, creando il “linguaggio del gruppo”. Dopo aver acquisito la base comune si può cominciare a esplorare il processo creativo: una piccola scena o una piccola improvvisazione a partire da brevi storie, da racconti popolari, da storielle orientali che hanno per argomento le arti marziali. In un secondo momento si passa a occuparsi dei “totem” (lavoro sullo spazio, che pone attenzione al magnetismo e all’energia del luogo) e parallelamente delle “frasi contemplative”.⁴¹

Altra questione interessante, è quella della percezione della realtà. Mentre a Bali infatti, si crede « nella sacralità di uno spazio, nella sacralità di un oggetto, in un potere invisibile »⁴², c’è da chiedersi se nella società occidentale ci sia ancora « la volontà di andare nella direzione del ritrovare la coscienza di ciò che non si può vedere, visto che oggi la società non sembra esserne interessata »⁴³.

In generale la società sembra più interessata a un modo di vita moderno, dunque bisogna seguire questa direzione. Bisogna prendere le cose utili. Sicuramente ci sono persone che vogliono andare contro, in direzione opposta, ma nel sopravvivere bisogna cercare di armonizzarsi con quello che ci circonda e utilizzare la verità. Per verità intendo la realtà in cui ci si trova. A partire da questa si deve cercare di manifestare, formare dei piccoli gruppi per lavorare in modo diverso rispetto agli altri⁴⁴.

Per non perdere le proprie radici bisogna vivere con le radici, ma soprattutto mantenerle, e con questo conservare un’attività abituale all’interno dei tre

⁴⁰ T. SUDANA, *Un teatro capace di leggere la volontà della natura*, in *La nave di Penelope*, op.cit., pp. 89.

⁴¹ Cfr. Ibid.

⁴² Ivi., pp.90.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

mondi. C'è bisogno infatti che « ci sia una manifestazione quotidiana, nell'attività dell'essere umano che nutra la "mente", le "emozioni" e il "corpo" »⁴⁵. È importante al fine di portare a conclusione questo progetto individuale, vivere in comunità e avere dei contatti che permettano di creare qualcosa insieme. Tapa Sudana dichiara che: « oggi l'unico luogo dove abbiamo la possibilità di lavorare insieme, sviluppando contemporaneamente i "tre mondi", è il teatro »⁴⁶. Il teatro dunque sia come mezzo per risvegliare le coscienze, che come opportunità per incontrarsi. « Scegliere dei testi, delle storie che possano servire come lezioni di vita, porta esempio di ciò che si dovrebbe e non si dovrebbe seguire »⁴⁷.

Se il teatro è il "diamante della vita", il suo scopo dovrebbe risiedere nel cristallizzare l'esperienza, la storia, la realtà nell'espressione, tramite il risveglio e l'approfondimento dell'espressività dei "tre mondi" (fisico, emotivo, mentale). Il risveglio si stimola seguendo il sentiero dell'armonia con la natura e adattandoci alle esigenze dello spazio, del tempo e del luogo/della situazione. Un attore dovrebbe essere in buona salute, in equilibrio con se stesso e sensibile alla capacità di animare la storia (le storie che a loro volta gli danno vita) per il pubblico che è venuto a condividere la verità del racconto.

Brahman significa il supremo imperituro. Il regno del "se" e l'essenza pulita liberata dell'essere vivente. Agire (Recitare in inglese) significa essere sulla strada della manifestazione del processo creativo che porta l'"essere" all'esistenza⁴⁸.

Essenzialmente il laboratorio è incentrato sulla messa in pratica di alcune tecniche attoriali della tradizione orientale, mescolate ad elementi tratti dalle arti marziali e dalle tecniche del teatro occidentale contemporaneo. Il campo di esplorazione di questo stage comprende infatti: alcuni esercizi fisici tra cui Penchak Silat (arti marziali indonesiane), Tai Chi, Pranayama (esercizi di respirazione); lavoro su maschere, musica con percussioni e

⁴⁵ Ivi., pp. 91.

⁴⁶ Ivi., pp. 92.

⁴⁷ Ivi., pp.95.

⁴⁸ T. SUDANA, http://www.montevaso.it/tapa_sudana.html

oggetti; Kéchak, una danza di trance balinese che consente agli attori di lavorare sulla voce, sul ritmo d'insieme e sulla consapevolezza dell'energia di gruppo⁴⁹.

8.6 Cristòbal Jodorowski e i seminari di Psicomagia

Inizia nel 2004 la collaborazione del Teatro del Montevaso con Cristòbal Jodorowsky. Pittore, poeta, scrittore, cineasta, terapeuta di elevata spiritualità, ha una complessa formazione artistica e di guaritore e ha fatto incursioni nel teatro e nella psicologia. Dal padre Alejandro ha sperimentato direttamente il vasto sentiero che dalla surreale arte panica giunge sino allo studio applicato sulla metafora inconscia, sul potere del simbolo, sviluppando gli aspetti più collegati allo sciamanesimo.

L'appellativo Panico per dire che l'ordine del nostro universo, in apparenza così prevedibile, può venire sgretolato. E Alejandro Jodorowsky, con la sua vita e le sue opere, ha sempre ricercato l'atto che destruttura lo stato delle cose scontate.

L'abitudine, rassicurante condizione che ci permette di nascondere l'inevitabile divenire del mondo, allora rimane spiazzata e intravediamo altre possibilità di esistenza. La grande scommessa riguarda il cambiamento: Jodorowsky pensa che la gente desideri smettere di soffrire, ma non sia disposta a pagarne il prezzo, a cambiare, a cessare di definirsi in funzione delle sue adorate sofferenze. La "terapia panica" vuole essere un modo, dirompente, per azzerare l'abitudine e aprire nuove porte verso una

⁴⁹ Cfr. Ibid.

comprensione diversa dell'esistere. Perché essa funzioni, occorre crederci, e questo dogma è vero per ogni tipo di azione nel mondo⁵⁰.

Da anni Alejandro Jodorowski una volta a settimana in un bar di Parigi fa i tarocchi gratuitamente alle persone che si mettono in fila per ottenere una soluzione ai propri problemi. Definisce con queste parole la funzionalità e l'importanza di questa pratica, mettendola in relazione con la Psicomagia:

La persona che fa i tarocchi si propone di aiutare, come consigliere, qualcuno che ha il problema di fare delle scelte. Agire oppure no? Perché soffro o non sono felice? Perché non trovo un uomo o una donna? E, allora, si studia il passato, si portano alla luce le trappole di cui è stata disseminata la nostra vita e si analizza l'albero genealogico. I tarocchi sono una sorta di rilevatore dei problemi. E non una terapia. La terapia è la psicomagia, che non sostituisce la psicanalisi, ma ci insegna molto meglio ad essere felici, risparmiando anche parecchio tempo e denaro. Chi fa i tarocchi non è uno psicologo e i tarocchi non rappresentano un'arte divinatoria, ma piuttosto, come l' I Ching, un'arte di consultazione dei problemi. Siamo potenzialmente degli esseri illimitati, dunque la nostra identità attuale è una limitazione: se felice, da mantenere; se fonte di infelicità, da modificare. In ogni caso, viene dal passato, che è sempre fonte di traumi. Tutto ciò che abbiamo non è il futuro, ma il presente che ci può servire, se lo vogliamo, a cambiare e a dissolvere i limiti del passato. Su ciò agisce la psicomagia. E i tarocchi, strumento di grande livello - un po' come un violino Stradivari - ci ricollegano al presente⁵¹.

Dunque si possono definire i tarocchi come l'accento di un processo liberatorio individuale che proscioglie dalle costrizioni inconsce, con cui ogni persona è costretta a relazionarsi nello prediligere un ruolo o nell'affrontare differenti situazioni. Lo studio della genealogia perché « per comprendere il nostro atteggiamento nei confronti dell'amore, della sessualità, del denaro va analizzato l'albero: è là che troviamo le nostre risposte. Se per esempio portiamo il nome di un nostro avo è come se

⁵⁰ Cfr. T.TOMMASI, *Alejandro Jodorowski. La vita tra Atto poetico, Psicomagia e Panico*, in «Individuazione», 35/2001, Genova, pp. 4.

⁵¹ A. JODOROWSKI, <http://xl.repubblica.it/dettaglio/3854?sso>.

questo si reincarnasse in noi »⁵². Analogamente Alejandro arriva ad affermare che: « nascere in una famiglia è come essere posseduto »⁵³, proprio perché « tutti siamo marchiati, per non dire contaminati, dall'universo psicomentale dei nostri antenati; così molti individui fanno propria una personalità che non è la loro, ma che proviene da uno o più membri della loro cerchia affettiva »⁵⁴.

Perché la presa di coscienza della situazione divenga efficace, c'è bisogno che il soggetto esterno faccia agire l'altro, lo induca a compiere un'azione precisa, senza per questo assumerne la tutela o diventarne la guida per tutta la vita. Così è nasce l'“atto psicomagico”⁵⁵.

Talvolta gli atti sono complicati da realizzare, richiedono profonde riflessioni proprio per il significato simbolico che incarnano. Può capitare che a un ragazzo timido venga prescritto di spogliarsi nudo davanti ai partecipanti del seminario perché superato l'imbarazzo riuscirà a non vergognarsi più. Oppure può accadere che a un uomo, per riprendere contatto con la sua parte femminile, venga assegnato di farsi allattare al seno da una donna che ha appena avuto un bambino o ancora che a una mulatta sia suggerito di andare per la città una volta dipinta di nero e l'altra dipinta di bianco per riscoprire la propria identità. Sono atti che possono apparire irrazionali, ma che secondo gli Jodorowsky sono efficacissimi strumenti per modificare le dinamiche ereditate da genitori, nonni e bisnonni perché secondo la psicomagia si può guarire solo rivolgendosi all'inconscio con il linguaggio che gli è proprio: quello simbolico.

Prendere consapevolezza delle proprie radici apre le porte al mito che vive in ciascuno di noi. Da questo approdo, la partenza alla scoperta delle

⁵² A. JODOROWSKI, *Psicomagia una terapia panica*, Feltrinelli Editore, Milano, 2003, pp.27.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Cfr. Ibid.

molteplici dimensioni del nostro essere, per sperimentare tutte le potenzialità espressive, con tecniche ed esercizi specifici⁵⁶.

⁵⁶ Cfr. http://www.montevaso.it/tao_attivitasvolte.html.

Capitolo 9

Il laboratorio *Teatro e Territorio*

9.1 La vocazione teatrale del paesaggio

A causa dello stile di vita che la società attuale impone all'individuo, la relazione tra paesaggio e uomo è totalmente interrotta, ovvero le cose più importanti che accadono, generalmente non contemplano un ambiente naturale¹.

Per noi tutto succede nelle case, negli uffici, in posti chiusi o in strade sbarrate da palazzi in cui lo sguardo raramente può spaziare. Quando pensiamo al paesaggio, sentiamo che è qualcosa di un po' estraneo, fuori di noi lontano. Forse è un luogo dove andare per riposarsi, per staccare dal lavoro, qualcosa di fronte al quale il nostro senso estetico, il nostro bisogno di bellezza si sente appagato, come sentirsi dentro a un quadro!²

Il paesaggio ha un ruolo pressoché definito all'interno della collettività moderna e l'ambiente non ha una presenza così stringente all'interno della vita, ma nonostante ciò parla di uno scorrere del tempo e di trasformazioni molto più lente di quelle di una vita umana. Il paesaggio esiste per generazioni e generazioni, quindi l'aver perso la pratica nel confrontare il ritmo della vicenda umana e quello del paesaggio, vuol dire anche aver perso tanto delle possibilità che ci dà l'esperienza.

¹ Cfr. S. BRAMINI, *La vocazione teatrale del paesaggio*, in *La nave di Penelope*, a cura di A. Capelli e F. Lorenzoni, Giunti Editore, Firenze, 2002, pp. 39.

² Ibid.

Credo che quel ritmo di trasformazione più lento, ciclico, quel respiro più ampio, ci aiuterebbero mettendoci a disposizione tesori ai quali attingere nei momenti difficili della nostra vita ³.

È evidente come nella cultura odierna una perdita di valore del paesaggio significa anche perdita del rapporto con i miti che hanno fondato la società.

L'ambiente territoriale che ci si propone ha dei suoi significati, forze, forme che sollecitano chi vi si mette in relazione. Ascoltare e tramite il teatro mettere in forma queste sollecitazioni può essere un modo per ritrovare quel contatto perduto col paesaggio e con una cultura strettamente connessa a questo.

Spesso i legami individuali che ha il singolo nei confronti di alcuni luoghi naturali sono importanti, toccanti, e profondi, ma come se mancasse un valore collettivo, non viene mai raggiunta la coscienza del valore oggettivo del paesaggio per la nostra identità⁴. Questo è un peccato perché nella tradizione italiana c'è invece un «culto unico del bello nel paesaggio»⁵ che, oltre alla realtà rurale e contadina, intende anche l'idea che «l'uomo è un attore all'interno dello scenario naturale»⁶, pensiero cardine del Rinascimento italiano.

Ficino, Campanella, Pico della Mirandola, e soprattutto Giordano Bruno hanno provato ad avere una relazione più viva con la natura, ricercando una pratica che parte dalla coscienza della natura come un organismo vivo con il quale ci può essere una relazione di reciprocità. Un nutrimento reciproco, fatto di scambi non solo materiali⁷.

Il teatro vuole intensificare la presenza umana e metterla in relazione con il paesaggio e con gli elementi della natura cercando una qualità della relazione che è migliore, più sottile di quella quotidiana.

³ Ivi., pp. 40.

⁴ Cfr. Ivi., pp. 41.

⁵ Ibid

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

In questo senso il Teatro del Montevaso risiede stabilmente nella tenuta, contribuendo a sviluppare una globale progettualità che ha alla base la cura del territorio, e che si esprime attraverso un'opera di rimboschimento e di manutenzione di sentieri ed argini, la quale si salda con la volontà di lasciarlo il più possibile allo stato naturale e di salvaguardarne la non contaminazione, nel tentativo di trovare un equilibrio armonico fra stato di natura ed intervento umano⁸.

La tenuta del Montevaso è un luogo del tempo lungo, un luogo dove è possibile fondersi con il contesto per acquisire strumenti di conoscenza, alternative e metodi da sedimentare e poi sfruttare successivamente, nel rapporto quotidiano con la dimensione del vivere⁹.

9.2 Per un turismo culturale consapevole: 2001, progetto *Terre di Teatro*

Con l'intento di proteggere il territorio e di assegnare il dovuto valore al concetto di "paesaggio", come si è sottolineato nel paragrafo precedente, il Teatro del Montevaso nella persona di Francesca Pompeo, propone nel 2001 un progetto agli enti e alle istituzioni territoriali ai confini del Montevaso. Il progetto si chiama *Terre di Teatro* e è definibile come un programma triennale per lo sviluppo di un turismo inter-culturale nella Provincia di Pisa, da realizzarsi con attività di turismo culturale, didattica teatrale e sviluppo della qualità della vita.

Uno dei fini di questo progetto, e successivamente del laboratorio *Teatro e Territorio*, è quello della promozione di un turismo culturale, che faccia sì che chi decida di avvicinarsi ad una realtà territoriale come quella dove è

⁸ Cfr. http://www.montevaso.it/terre_di_teatro.html

⁹ http://www.montevaso.it/terre_di_teatro.html

sita la compagnia, possa vivere più consapevolmente i luoghi circostanti. Da questo punto di vista il progetto ha il suo principale interlocutore nei turisti che giungono annualmente nella zona, e negli abitanti spinti da una voglia di riscoperta della proprie radici territoriali¹⁰.

Questa attività del Teatro del Montevaso ha lo scopo di coniugare la rivalutazione delle risorse territoriali con forme di turismo culturale che passano attraverso la proposta di esperienze mirate allo sviluppo della qualità della vita. I percorsi che integrano l'offerta di servizi turistici di alta qualità con la sperimentazione di pratiche culturali che mettano in primo piano l'arricchimento della personalità dell'individuo, sostengono la condivisione di tecniche creative, perfettamente realizzate nell'ambito teatrale¹¹. Lo spazio del Teatro del Montevaso può quindi essere percepito come territorio reale, ma anche come spazio sperimentale di contaminazione tra riti, memorie e abitudini antiche e contemporaneità, intesa come « disponibilità a intraprendere e condividere momenti di ricerca e alta didattica per le discipline delle arti performative »¹².

Le pratiche teatrali sono « uno straordinario veicolo di azione nelle relazioni inter-territoriali ed inter-culturali »¹³, non solo perché tramite di una relazione tra attore e spettatore, ma anche come « metodologia centrale di una trasmissione di saperi e di uno scambio culturale profondo »¹⁴.

L'usuale relazione tra uomini di teatro e allievi alla ricerca di riconoscimento ed immedesimazione nel campo delle discipline artistiche, si è infatti nell'ultimo decennio tramutata in una richiesta di esperienze in grado di sviluppare nell'individuo una consapevolezza nell'uso di forme comunicative efficaci. Lo sviluppo di questa consapevolezza comunicativa può verificarsi con migliori risultati in particolari condizioni di tempo,

¹⁰ Cfr. Ibid.

¹¹ Cfr. Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

spazio e ambiente. Per ambiente qui si intende non solo un luogo di conciliazione tra esperienze diverse, ma anche « un vero e proprio spazio fisico dove creare le condizioni ideali per confrontarsi con la disciplina della pratica teatrale intesa come artigianato collettivo e sperimentazione comunicativa »¹⁵.

La direttrice culturale interessata da questo progetto è quindi quella del miglioramento della qualità della vita, per la quale la pratica culturale corrisponde a un'esperienza profonda di relazione attiva: da una parte si tratta di "abitare" un ambiente (con il suo patrimonio ambientale, storico, antropologico, artistico) dall'altra di conoscere, comprendere e coltivare consapevolmente, all'interno di un gruppo, stili e tecniche di espressione culturale¹⁶.

In questo senso l'obiettivo che si augura di poter raggiungere il Teatro del Montevaso è quello di dare vita ad un turismo che si faccia partecipe della valorizzazione della natura e delle tradizioni storiche e artistiche, che sia consapevole del senso di appartenenza e di identità in grado di riflettere sulle dinamiche ambientali, economiche e sullo sviluppo eco-sostenibile¹⁷.

9.3 Scuola oltre la scuola: un teatro, un bosco

Il piano di *Terre di teatro* è stato proposto agli enti territoriali a partire iniziando a realizzare dal 2001 il progetto *Scuola oltre la scuola: un teatro, un bosco*. L'attività è realizzata con l'Associazione Don Nesi-Corea e coinvolge l'insegnante Luca Papini, Francesca Pompeo e Enrico Pompeo.

Il fine di questo lavoro è quello di dare vita a numerosi progetti di teatro e di educazione ambientale e naturalistica coinvolgendo migliaia di bambini e le loro famiglie e comunità. I progetti, che spesso crescono all'interno di un

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Cfr. <http://www.montevaso.it/tao.html>.

complesso percorso didattico, rendono le scuole un centro vitale di elaborazione di nuove culture e nuovi percorsi pedagogici. La qualità di questi percorsi è spesso accompagnata da corsi di formazione per i docenti, che aderiscono a queste esperienze e che possono migliorare la propria professionalità aiutando così a crescere non solo i bambini, ma interi territori che vedono nascere queste attività. Il progetto si inserisce dentro tale patrimonio di esperienze, con lo scopo di coniugare le diverse aree di intervento, con percorsi pedagogici e “sul campo”.

Con *Scuola oltre la scuola, un bosco, un teatro* il Teatro del Montevaso intende sviluppare un percorso sperimentale di educazione globale, ponendo al centro di tutto il discorso didattico e pedagogico il bambino con tutte le proprie risorse creative. Questa attività valorizza al massimo le potenzialità e le intuizioni, dell’intelligenza del bambino, in uno spazio che permette moltissimi tipi di intervento: dalle escursioni nel bosco, alla conoscenza degli elementi della flora e della fauna; dallo studio delle api e delle formiche, all’utilizzo di uno spazio teatrale per attività di didattica sperimentale; da spazi ludici specifici fatti di campi dove poter inventare giochi di squadra, ad allenare la capacità critica verso i mezzi audiovisivi, grazie alla possibilità di avere un cinema dove poter vedere, studiare e commentare alcuni cartoni animati.

Il progetto prevede l’adesione di classi di scuola elementare e media, per soggiorni-scuola che possono variare da tre a cinque giorni, con la presenza degli insegnanti della classe e degli operatori del progetto.

Il progetto comprende attività quali: un laboratorio di espressione corporea, ascolto e gestione delle dinamiche di gruppo; un laboratorio di manualità; un laboratorio di alimentazione; alcuni laboratori scientifici; lo studio delle energie pulite del territorio; un laboratorio di cinema ed uno di scrittura creativa.

9.4 Il laboratorio Teatro e Territorio

A partire dalla Primavera del 2005 è stato attivato presso il Teatro di Montevaso il laboratorio residenziale a cura di Stefano Filippi e Francesca Pompeo per la formazione di un gruppo di lavoro stabile per la valorizzazione dei luoghi attraverso il teatro.

Stefano Filippi fa parte della Compagnia Teatro Ferramenta di Bologna che nata nel 1997, coniuga nella sua poetica e nelle sue pratiche diverse espressioni performative quali il teatro, la danza e il canto. La ricerca del gruppo, condotta attraverso la scrittura, la regia e la composizione coreografica, ha creato un teatro che non si ferma all'interno del palcoscenico ma che si riversa nei luoghi urbani ed ambientali: musei, chiese, piazze e parchi, con l'intento di raccontare la grande cultura orale italiana ed europea. I codici fisici ed espressivi della narrazione teatrale vengono così utilizzati per scoprire i legami fra storia, territorio e antropologia, portando sulla scena, o meglio, sulle scene, i racconti leggendari e immaginativi del nostro universo simbolico: fiabe, leggende e passioni¹⁸.

È andata in scena il 30 Ottobre 2005 la dimostrazione conclusiva del laboratorio: uno spettacolo itinerante attraverso i locali di Villa Mori, all'interno della Tenuta. Tema prescelto, la storia di Montevaso e dei suoi dintorni, terra ricca di storia e di rare bellezze paesaggistiche e ambientali. Lo spettacolo del 30 ottobre ha chiuso la prima fase di un percorso più ampio, che ha preso il via nei mesi estivi e proseguirà fino alla primavera prossima.

Il progetto *Teatro e territorio* si sviluppa intorno a tre grandi percorsi di lavoro e di intervento: quelli della “memoria”, quelli della

¹⁸ Cfr., <http://teatroferramenta.it>

“contemporaneità” e quelli sull’ “ambiente”. Nel percorso della “memoria” si focalizza l’attenzione sulle eredità visibili ed attraversabili della tradizione storica, artistica ed architettonica. In quello della “contemporaneità” lo sguardo si sposta su luoghi non canonici, che non rispondono direttamente ai parametri di bellezza classica, ma che rappresentano oggi luoghi d’incontro, di scambio di frequentazione. I percorsi sull’“ambiente” infine, sono quelli dei parchi, delle colline e del paesaggio agrario che, dominati dallo spazio e dal verde, danno la possibilità di concentrare l’attenzione su ecologia, biodiversità, habitat di flora e fauna.

Il laboratorio è un percorso di formazione attoriale che partendo dal corpo e da un training fisico intenso (in parte mutuato dalla danza contact), va a lavorare sulle emozioni, sull’ascolto, sulla presenza e sulle dinamiche sceniche. Accanto alla parte più specificamente tecnica e a quella dedicata all’improvvisazione teatrale, ampio spazio è dato al lavoro sui “luoghi”. Ad una prima fase di ricerca sulle fonti storiche scritte e orali, segue quello del confronto dei corpi con gli spazi prescelti per lo spettacolo. Si tratta di indagare come i corpi possano interagire con gli spazi differenti, in sintonia con la ricerca sulla possibilità di esportare l’evento teatrale oltre il palcoscenico¹⁹.

Il lavoro parte dall’individuazione, in accordo con gli enti promotori, del luogo da valorizzare, dell’aspetto specifico da mettere in evidenza e del target di riferimento del pubblico.

Dopodichè si passa alla ricerca di documenti, che possono essere di biblioteca, d’archivio oppure orali. Una volta che il corpus documentario è sufficiente a creare una dimensione storica e narrativa, viene studiato e trasformato in una sceneggiatura teatrale, o in canovaccio, dove si trovano in forma trasfigurata tutti gli elementi portanti: i personaggi, gli aneddoti, le

¹⁹ Cfr., http://www.montevaso.it/programma05_2.doc

evoluzioni storico-architettoniche dell'argomento. La fase ulteriore è quella delle prove tecniche teatrali dell'attore che deve dare corpo e voce a quei personaggi, per renderli "parlanti" ed evocativi. Ultima fase è quella del sopralluogo scenico, in cui lo spettacolo viene allestito nei luoghi deputati, vestendolo appositamente per quelle strade e per quelle specificità. Le proposte sono solitamente itineranti, così da portare la gente a visitare ed attraversare i luoghi mentre sta assistendo allo spettacolo²⁰.

9.4 *Teatro di terra, Terra di Teatro: il nuovo progetto per il 2006*

Per l'anno 2006, il Teatro del Montevaso ha proposto un unico percorso tematico per tutto l'insieme dei laboratori. Il progetto *Teatro di Terra, Terra di Teatro* è infatti, innanzitutto un manifesto di poetica. Tutte le attività del gruppo si incentrano sul tema della terra e delle radici, così tutti i laboratori residenziali affronteranno da angolazioni molto diverse e rispettando le specificità e le peculiarità dei maestri invitati, questo rapporto tra uomo e terra.

Si inviterà ogni maestro a lasciare in eredità una sua visione, e il percorso sarà documentato attraverso video e interviste.

Alla fine della stagione laboratoriale sarà possibile rielaborare sia il materiale raccolto, che le suggestioni lasciateci in eredità, al fine di produrre un evento finale che metta in evidenza la relazione tra il linguaggio teatrale, nelle sue articolazioni creative e rappresentative, e le identità territoriali come luogo di memoria storica.

Connettersi con lo spazio circostante significa studiare storia, tradizioni, aneddotica, entrare in relazione con chi quello spazio lo abita oggi e

²⁰ Cfr. con *Intervista a Francesca Pompeo* in Appendice

proporre azioni sensate che lo attraversino e ne rendano, amplificandola, la sua valenza culturale ed umana.

Ecco che i corpi degli attori, l'affabulazione, il coinvolgimento dinamico, l'ironia possono essere strumenti al servizio di questa visione trasversale del fare cultura. C'è bisogno di veder crescere una nuova idea di cittadinanza consapevole, una maniera altra di saper abitare la propria dimensione spaziale. Si può fare questo anche in modi non convenzionali, vivaci, attivi, che possano raccontare storie con la leggerezza del sorriso. Un tipo di azione "popolare e colta" con lo stile istrionico e coinvolgente degli antichi cantastorie.

Conclusione

È doveroso ammettere che, nonostante la trattazione appena conclusasi tocchi svariati punti, all'interno di questa tesi alcuni argomenti restano non trattati e alcune testimonianze non documentate.

Sarebbe stato sicuramente molto interessante infatti, approfondire l'aspetto teatrale dell'argomento, ovvero ricercare maggiori testimonianze di "uomini di teatro" che hanno fatto della metodologia antropologica e dello studio delle tradizioni, base della propria tecnica attoriale. Nello stesso senso poteva essere utile fare una ricerca più accurata delle situazioni che, come il Teatro del Montevaso, hanno deciso di stabilire la propria sede fuori dalle città, sottolineando l'importanza dell'impatto ambientale nel processo creativo.

Sarebbe stato altresì importante raccogliere le testimonianze di chi ha personalmente partecipato ai laboratori e alle attività proposte, sia per poter percepire gli effetti del lavoro del centro, sia per poter documentare in maniera più "etnografica" la comunità che lentamente sta nascendo intorno al Teatro del Montevaso.

Nonostantel'interesse provocato dall'approfondire gli argomenti appena citati, è sembrato più importante definire un punto di contatto tra il lavoro del Teatro del Montevaso e la disciplina antropologica. Si è avuta quindi, la possibilità di conoscere quali siano i concetti alla base dell'antropologia culturale per poterli successivamente ricercare all'interno del repertorio del centro.

Sicuramente punto chiave di questa congiunzione è il concetto di rito, che sta sì a rappresentare il simbolo della tradizione di una società, ma può altresì essere momento di unione, condivisione e infine cambiamento all'interno di una collettività, il quale ruolo è andato perdendosi con

l'aumentare dei ritmi di vita del mondo moderno. Il teatro come un rito, può significare un impulso di cambiamento e allo stesso tempo una riscoperta delle proprie origini.

È testimonianza di questa considerazione il laboratorio sulla genealogia di Crisobal Jodowroski, nel quale la conoscenza del passato, è fondamentale per la riuscita di un'esistenza positiva nel presente. Solo un "atto psicomagico", variante di una performance, riesce a rompere i legami con il passato per costruire un futuro indipendente e consapevole.

Altre volte, come nel caso dell'esperienza proposta da Rena Mirecka, l'antropologia è un mezzo per giungere ad un'alternativa tecnica attoriale. Canti, musiche e danze della tradizione rituale sono in questo caso strumento « per liberare la semplicità, la più elementare espressione interumana »¹.

In un modo ancora diverso interpreta questo tipo di coscienza teatrale lo spettacolo *Inside The Control*, che con una tecnica del tutto diversa da quella del teatro antropologico tradizionale, disorienta e fa riflettere, obbligando lo spettatore ad assumere una certa consapevolezza di fronte al ritmo di vita incessante, del quale ci rendiamo partecipi comunemente nella nostra società.

Forse è l'interesse per la tradizione orale che sfocia nella proposta del laboratorio *Teatro e Territorio* degli ultimi anni, che permette di costruire un solido ponte tra la disciplina a base etnografica e le produzioni del centro; ma l'antropologia non è nel metodo di lavoro di un singolo laboratorio, o nella ricerca del materiale di un determinato spettacolo. È possibile incrociare l'antropologia nelle proposte di lavoro del centro, nei rapporti con Ascanio Celestini, nell'utilizzo della Commedia dell'Arte, nella scelta di proporre attività strettamente legate all'ambiente e al rispetto dei diritti umani e dei beni ambientali. Questa tesi vuole, descrivendo il

¹ E. BENESZ, *Il vuoto fertile. Sul parateatro*, in *La nave di Penelope*, a cura di A. Capelli e F. Lorenzoni, Giunti Editore, Firenze, 2002, pp. 68.

repertorio del Teatro del Montevaso, sottolineare le relazioni intrinseche che esistono tra l'operato del centro e l'antropologia culturale. E' infatti da questa disciplina che il teatro può trarre spunto, può stabilire un fine, o può utilizzare specifici mezzi.

Bibliografia

Testi

Baliani, M., *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, 1991

Barba E., *La canoa di carta, trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 2004

Brook P., *Il Punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1990

Capelli A. e Lorenzoni, F. (a cura di), *La nave di Penelope*, Firenze, Giunti Editore, 2002

Celestini A., *Cecafumo*, Roma, Donzelli Editore, 2002

Celestini A., *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi, 2005

Cirese A. M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palombo, 1986

Clemente P., *Parole dell'antropologia culturale e della storia delle tradizioni popolari*, unpublished, dispense per il modulo di Antropologia culturale I, PRO.G.E.A.S., Prato, 2003

D'Angeli C., *Cicoria, Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Pisa, Titivillus, 2006

De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977

Fabietti U. e Remotti, F. (a cura di), *Dizionario di Antropologia*, Bologna, Zanichelli, 2001

Fonseca, F., *Sull'escavazione della miniera ramifera di M. Vaso: Osservazioni geologiche*, Firenze, Stamperia Granducale, 1851

Giacchè P., *L'altra visione dell'altro, una equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004

Jodorowski A., *Psicomagia una terapia panica*, Milano, Feltrinelli Editore, 2003

Quadri F. (a cura di), *Patalogo 26*, Milano, Ubulibri, 2003

Seymour-Smith C., *Dizionario di Antropologia*. Traduzione di Leone, A. R., e Visca, D., Firenze, Sansoni Editore, 1991

Turner V., *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986

Riviste

Fiaschini F., *Giorni d'erba e giorni di paglia, il tempo e l'arte del racconto*, in "Hystrio", 1, 2005, pp 24-26

Garampelli E., *Lettere in tuta blu*, in "Hystrio", 1, 2005, pp. 34-37

Guccini G., *Teatro di Narrazione*, in “Hystrio”, 1, 2005, pp. 3-7

Guccini, G. et al., *Teatro popolare di ricerca*, in “Prove di drammaturgia”, 2, 1999, pp 5-32

Guccini G., *Verso un teatro degli esseri*, in “Prove di drammaturgia”, 1, 2001

Ponte di Pino O., *Il buon narratore, istruzioni per l'uso*, in “Hystrio”, 1, 2005, pp.7-8, 2005

Puppa P., *Dafne*, in “Prove di drammaturgia”, 2, 2000

Rizza G., *Spettacoli e cultura*, in “Il Tirreno”, anno 2004, numero 21/03, pp. 10

Seragnoli D., *Il teatro negli spazi aperti*, in “Prove di drammaturgia”, 1, 2000

Soriani S., *In principio era Fo*, in “Hystrio”, 1, 2005, pp 16-18

Tommasi T., *Alejandro Jodoworoski. La vita tra atto poetico, Psicomagia e Panico*, in “Individuazione”, 35, 2001, pp. 4-6

Sitografia

<http://www.claudioferrarini.it/immagini/ALEJANDRO%20JODOROWSKY.html>

<http://www.macrolibrarsi.it/libro.php?lid=4690&pn=44>

<http://www.antrocom.it/file/mappa/saggi.htm>

http://www.bfs.unina.it/firstlevel/discipline/anthr_.htm

http://www.adolgisio.it/enterprise/ascanio_celestini.asp

<http://www.ascaniocelestini.it/main.htm>

<http://www.microteatro.it/public/cisbit/it/content/AscanioCelestini.asp>

<http://multimedia.repubblica.it/repubblicaradiovideo/102155?p=1>

http://it.wikipedia.org/wiki/Ascanio_Celestini

<http://www.auditorium.com/eventi/2106852>

<http://www.contemporaneafestival.it/schede/officina/adarte.htm>

http://www.burattinegno.com/chi_siamo/chi_siamo.html

<http://www.comune.bobbio.pc.it/corsi.htm>

<http://itanthropologia.net/>

<http://www.filosofico.net/demartino.htm>

http://www.riflessioni.it/enciclopedia/de_martino.htm

<http://forum.supereva.com/archive/index.php/t-3150.html>

<http://www.eugenioallegri.it/>

<http://www.aipsc.net/iniziativesoci.html>

<http://www.ilgiornale.it/a.pic1?ID=59185>

http://www.comune.pisa.it/casadonna/htm/impressioni_05.htm

<http://www.vertigine.net/>

<http://www.nouvellescles.com/dossier/Jodo/Famille.htm>

http://www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_10/canoa_di_carta.php

<http://www.musicalnews.com/articolo.php?codice=7349&sz=5>

<http://nonviolenti.org/>

<http://www.piccoloteatro.org/elementi/articolo.php?idRub=3&news=66>

<http://www.ilgiardinodeilibri.it/libro.php?lid=3637>

<http://www.prospettiva.it/cenci/RadiciOrizzonti.htm>

<http://www.muspe.unibo.it/soffitta/1998/teatro/corpo2.html>

http://www.provincia.venezia.it/medea/gab/butoh/scuola_danza_2.htm

<http://www.sherwood.it/blog/?p=120>

<http://www.muspe.unibo.it/attivita/soffitta/1998/teatro/mirecka.htm>

<http://www.sanmauropascoline.it/Cultura/teatro%20laboratorio.htm>

<http://www.studioantropologico.it/public/new/main.asp?id=default>

<http://www.succoacido.it/uscite/numero%2014/tapasudana.html>

<http://www.comunicati.net/comunicati/arte/teatro/14976.html>

http://www.teatroscuola.org/corsi_formazione_2001.htm#naira

http://www.librerie.it/24_febbraio_2004_6.html

http://www.geagea.com/35indi/35_04.htm

<http://www.antrocom.it/file/mappa/saggi.htm>

http://www.bfs.unina.it/firstlevel/discipline/anthr_.htm

<http://multimedia.repubblica.it/repubblicaradiovideo/102155?p=1>

<http://www.auditorium.com/eventi/2106852>

<http://www.cantieridanza.org/italian/currricula/.html>

<http://www.teatroferramenta.it/>

<http://web.tiscali.it/leariette/>

<http://www.teatroaratro.it/>

<http://www.arboreto.org/>

<http://www.spina04.it/spina-complessa04.htm>

<http://www.teatronecessario.it/oggiedomani.html>

<http://www.siatec.net/bloggersperlapace/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=1531&mode=thread&order=0&thold=0>

<http://www.teatroreon.it/>

<http://www.teatroreon.it/>

<http://www.artesaniavirtual.com/artefatti/mosaic/01mosaic.htm>

<http://www.teatrinoclandestino.org/>

<http://www.masque.it/>

<http://www.sienidanza.it/default2.asp>

<http://www.teatroi.org/it/teatroaperto.php>

<http://www.terzadecade.it/>

Appendice

Intervista a Francesca Pompeo

Quando nasce il Teatro del Montevaso e per volere di chi?

Il Montevaso nasce nell'Aprile del 1994. Eravamo io, Giovanni Balzaretti e Giorgio Monteleone. È nato così: si parlava e si diceva « sarebbe molto bello trovare un posto dove lavorare tutti insieme, dove vivere tutti insieme, un posto fuori dalle logiche di mercato teatrale », e io dissi « ho una casa in campagna si potrebbe provare lì ». Iniziò questa avventura.

Andò molto bene perché il primo spettacolo era legato al tema delle radici e della memoria, come la nostra poetica è sempre stata fortemente legata alla nostra storia. Prendemmo dunque due colonne portanti della cultura italiana: la Commedia dell'Arte, che è la prima forma di teatro professionistico che è nato in Italia, e il testo dell'Inferno di Dante. Lo spettacolo si chiamava *Giullarata Dantesca* e andò subito bene perché era possibile farla ovunque.

Avevate già esperienze teatrali?

Io avevo fatto danza. Giovanni faceva il ballerino nell'Ensemble di Micha Von Hoecke. Giorgio aveva fatto molto teatro di strada.

Come era strutturato operativamente il vostro lavoro?

Il fatto di vivere tutti insieme espandeva il tempo creativo. Il tempo quotidiano era tutto dedicato allo spettacolo. Ad esempio si pensa al testo di Giullarata e il giorno dopo si fa le prove con le maschere e le azioni.

Di cosa trattava lo spettacolo Giullarata Dantesca?

Ci sono tre guitti che trovano un canovaccio di Dante e decidono di recitare l'Inferno. C'erano tre ruoli stabiliti: quello di Dante, di Virgilio e del narratore. In più si facevano anche tutti i personaggi che si incontravano. C'erano cioè dei ruoli fissi, ma anche personaggi fatti con macchine a tre o a due. Era uno spettacolo anche un po' acrobatico.

Lo spettacolo è stato preparato a Montevaso e poi è stato portato in giro per tutta Italia.

Mi puoi parlare del repertorio del Montevaso?

Siamo partiti con Giullarata e la Commedia dell'Arte. Abbiamo lavorato molto in questo senso del teatro popolare e quindi i primi spettacoli che abbiamo fatto erano molto fruibili però, c'era questa idea di recuperare il linguaggio orale. Abbiamo lavorato sia sulla Commedia dell'Arte che sul teatro di narrazione, cercando di trovare lo scarto tra la sperimentazione e il teatro popolare, e di non fare con questo una cosa retorica sul teatro contadino. Abbiamo cercato di trovare delle cose che avessero motivo di esistere rispetto al senso collettivo della parola orale che crea il mondo. Come sfondo c'era un po' l'idea di Ernesto de Martino che il rito sia necessario per superare collettivamente una crisi individuale. Siamo partiti dall'idea della ritualità del tempo contadino.

Puoi spiegare meglio questo concetto?

Negli studi di De Martino sulle tarantolate del sud, c'è l'idea che il rito sia un superamento fatto in collettività di una crisi della presenza individuale. Le donne in quel caso soffrivano di isteria, ma tramite la musica e il contesto sociale che le sosteneva, riuscivano a superare questa crisi di presenza e reintegrarsi nel ciclo della collettività.

In De Martino c'è il senso di recupero della distanza che si è creata tra l'individuo e la collettività. Lui sosteneva che esiste un tempo collettivo in cui è possibile rientrare nel ciclo dell'esistenza. È differente dal teatro sociale di oggi perché questo è un teatro molto protetto dove gli utenti psichiatrici vengono condotti in un teatro, ma in questo non c'entra niente la collettività. L'operazione è molto protetta.

Nel caso delle tarantolate invece non si faceva teatro, ma venivano chiamati i musicisti che insieme alla gente del paese curavano la donna "folle".

Nel rito perlopiù non ci sono spettatori, questa è una potenza del teatro. Il teatro non è un rito collettivo è un rito partecipato.

Nel rito in più i tempi in cui è possibile cambiare l'andamento delle cose sono prestabiliti. Per esempio a Carnevale, che è la festa dove il mondo è capovolto, il vecchio porta in spalla il giovane, il pazzo diventa il re. Il rito ti permette di capovolgere il mondo perché sai che prima o poi finisce, e tutto torna come prima. Mentre recuperare questa visione del mondo capovolto in teatro può essere una spinta per invitare lo spettatore a vedere una visione del mondo diversa che può avere conseguenze nel reale.

Quali temi e riti vengono presi in considerazione dal lavoro del Montevaso?

Noi ci siamo legati molto al tema del racconto e alla parola orale che crea e distrugge il mondo. Il teatro all'inizio non era scritto e quindi in quel tempo lì si può capovolgere il mondo con la parola orale. Noi siamo partiti dall'oralità in questo senso. Ci siamo legati molto alla cultura, ai cibi, alla storia, alla memoria, ai riti, al rapporto che esiste tra la vita dei vivi e la vita dei morti, che spesso si trova nella cultura contadina. Questo vuol dire mitologizzare la vita che si vive e creare un epica. Ci sembrava interessante riproporre questa cosa su fatti reali della nostra storia per renderli epici e renderli parte dell'immaginario collettivo.

Questo per portare lo spettatore ad avere una visione del mondo diversa?

Si, per fargli capire che questo non è il migliore dei mondi possibili.

La nostra idea è quella di ripartire da un rapporto diretto con la terra, con l'ambiente in cui stai, per cercare di vedere vie di possibilità di cambiamento. In un certo senso l'idea è quella di un teatro rivoluzionario, che riesce a cambiare l'esistente. Questo vuol dire « rispetto a dove sei, devi riuscire a cercare un modo per stare meglio ». In questo c'è anche un recupero del rapporto personale con il luogo dove stai, con le storie che ci sono in quel luogo: sapere da dove vieni e qual'è la tua memoria. Senza memoria non c'è consapevolezza e contesto di riferimento. In questo il teatro è un mezzo.

Torniamo al repertorio.

Dopo *Giullarata Dantesca*, abbiamo fatto un altro spettacolo che si chiama il *Combattimento di Merlino e Morgana*, che era preso da una leggenda. Merlino era l'anticristo, cioè colui che essendo il figlio del diavolo e di una vergine, aveva acquisito le capacità del diavolo di fare del

male, e la capacità della madre di fare il bene. Si ritorna in questo caso all'arketipo collettivo del bene e del male.

Dopo abbiamo fatto l'*Istruttoria* che era più classicamente teatro politico, perché era preso dagli atti del processo di Francoforte ai criminali di Auschwitz. Questo spettacolo è stato realizzato come contributo ai partigiani per la festa del 25 Aprile. Da qui abbiamo lavorato molto sulla resistenza da cui si è poi mosso Ascanio (Celestini ndr.).

Ascanio con noi aveva fatto uno spettacolo che si chiamava *Cicoria. In fondo al mondo Pasolini*, che era la storia di un padre morto che accompagna il figlio a morire. C'era dentro Pasolini ma con il senso di rappresentare quel popolo che non c'è più. C'era la poeticità del popolo che con l'omologazione, anche del corpo, si è un po' persa. Si vedeva in questo spettacolo un'attinenza a storie reali e una grande attenzione al linguaggio orale, che poi ha avuto molta importanza nel lavoro successivo di Ascanio.

In più una cosa che ci ha sempre contraddistinto è lavorare sulle specificità delle persone. Per esempio, Ascanio è uno che sa raccontare e da sempre ha raccontato così, legandosi saldamente alla propria storia e ai racconti della sua famiglia della Roma popolare. È importante lavorare su una radice che ognuno ha già dentro di se, per questo io lavoro su Montevaso, perché Montevaso è casa mia.

È un invito per ciascuno ad accettare le proprie radici e a rendere epica e mitica la propria storia che assume un significato collettivo, per come la proponi alla collettività.

Questo per definire un filo logico che congiunge i nostri progetti.

Io poi ho lavorato molto sulle storture del mondo contemporaneo e ho fatto uno spettacolo che si chiama *Inside the Control*, insieme alla compagnia Adarte. Questo spettacolo è una storia su internet, sulle donne moderne, su questo mondo in cui devi essere sempre veloce e scattante.

Ho fatto altri spettacoli legati alla storia dell'origine, spostandomi sul tema della mitologia e ho realizzato lo spettacolo *O-Scena*, dove eravamo tre donne in scena ed era un progetto sul femminile come grande madre.

Dal 1998 inizia la divisione della compagnia e dal 2002 inizia la vera e propria fase dei laboratori.

Potresti definire i valori sui quali poggia il Teatro del Montevaso?

Ho un senso sacro del tutto personale nel fare teatro, perché il teatro può cambiare la vita di chi lo fa e di chi lo riceve.

Dall'altra parte c'è il fine politico, non nel senso di trasformare uno spettacolo in un proclama, ma nel senso di creare un luogo dove è possibile stare tutti insieme e portare avanti un lavoro comune per un determinato periodo di tempo.

Tutto questo progetto legato alla natura, ovvero al riuscire a scoprire il rapporto che esiste tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda.

Detto questo, non vuol dire che Montevaso è l'"isola felice", perché bisogna considerare anche che c'è il mondo esterno, dunque non negare le tecnologie e le telecomunicazioni.

Perché la scelta di entrare sì in contatto con le arti, ma anche con astrologia, yoga, shiatsu e altre discipline più svariate in tipologia?

Il Teatro del Montevaso non vuole solo incentrarsi sul teatro, ma vuole dare un messaggio di benessere, cioè « è possibile far succedere cose che possono dare un senso alla vita ». Dopo i laboratori con Jodowroski per esempio, molte persone hanno cambiato totalmente stile di vita.

Non c'è nel nostro modo di lavorare settorializzazione delle discipline, ma si lavora soprattutto sul rapporto umano e sulla sintonia che si può creare in quel determinato luogo. In questo l'idea poetica ed etica deve

risuonare. Per questo motivo è importante lavorare con il movimento non violento, con lo yoga, con la psicologia.

Dunque quali sono gli scopi principali del vostro progetto?

C'è a Montevaso una ricerca di come l'ambiente in cui si lavora, cambia la percezione sia di chi vede, che di chi fa il laboratorio o mette in scena una rappresentazione. Infatti è difficile che uno spazio sia neutro, anche nel caso del teatro. Si parla in questo caso di "autorialità attoriale" e si sono fatti a proposito esperimenti di danza nell'ambiente ed esperienze su come un luogo può suscitare la creatività. In questo c'è una forte attenzione al fatto che ognuno realizzi la propria messa in scena in un luogo apposito che influenza molto la rappresentazione. Si lavora in tali casi su quello che si desidera fare e su quello che l'esterno propone. Bisogna essere disposti a lavorare con una propria idea che sta in mediazione tra ciò che si vuole comunicare e ciò che il luogo propone.

Altro obiettivo è la qualità artistica, infatti i progetti che si portano avanti non vogliono essere "terapia" nel senso di forza liberatrice, utile a risolvere un disagio, ma ci deve essere bellezza in quanto l'estetica deve avere un senso epico.

Propria per questa ragione c'è una ricerca all'interno di tutti questi laboratori di un'elevata qualità artistica, cosicché si acquisisca una tecnica specifica per poter riproporre quel determinato procedimento artistico che viene insegnato.

Quali pensi siano i laboratori più legati al "progetto" Montevaso?

Sicuramente una persona che ha lasciato un segno a Montevaso è Rena Mirecka con la quale c'è stato un bell'incontro e c'era stata l'idea di farla stare lì in residenza. Lei ha fatto un seminario sul Parateatro, sul quale

aveva iniziato a studiare con Grotowski. Lavorando sul tema del rito, ha creato delle situazioni per l'insieme dei partecipanti con le quali determina una scena sacra. In queste occasioni si sono create per chi ha partecipato delle energie fantastiche, che danno significato all'azione, ma che passano anche a chi ne è spettatore.

Questa esperienza è stata importante perché lei ha percepito le energie di questo posto ed in un certo senso ha indicato la strada da percorrere.

Un altro bel passaggio è stato il seminario sulla Commedia dell'Arte con Eugenio Allegri, che è stato molto tecnico. Ha molta importanza questa esperienza per il significato che ha il lavoro sulla Commedia dell'Arte. Infatti per quanto in questo tipo di teatro sembra che non passi mai la verità, ma solo l'artificio; l'uso della maschera invece ti obbliga a trovare un altro livello di autenticità. In questo tipo di lavoro c'è molta tecnica, che obbliga ad uno specifico tipo di percezione.

Poi sicuramente Tapa Sudana che è un attore di Peter Brook, e che opera sulle energie dei luoghi, sull'energia del gruppo, e sul lasciare una traccia nei posti dove lavora. Lui realizza dei progetti ideati appositamente per Montevaso.

Poi viene Jodorowski che non fa neanche un lavoro teatrale. Lui fa dei seminari di psicomagia e fa cose molto individuali. La sua teoria, detta in poche parole, è che ognuno ha un albero genealogico che ti obbliga ad assumere dei ruoli che sono quelli che si sono ripetuti nella tua genealogia. Lui dice che ognuno deve prendere consapevolezza del ruolo che si è trovato ad avere. Per questo fa fare un lavoro sull'albero genealogico, e su cosa faceva il nonno, il bisnonno, lo zio ecc...Insieme si scopre qual'è il ruolo e si decide di scardinare il meccanismo, dunque ci si ribella. Dopo l'atto psicomagico che ti libera da ciò che ti hanno tramandato i tuoi avi c'è una riappacificazione. In questo c'è l'obiettivo di mettere della magia dentro la storia di ognuno.

Il lavoro di Jodowroski con il teatro non c'entra, anche se lui sostiene che tutta questo processo dei ruoli va sbloccata a livello inconscio. Infatti basandosi sulla circostanza che l'inconscio lavora per metafora, per superare drammi psicologici secondo lui non sono necessari vent'anni di analisi, ma occorre una messa in scena che ognuno sa che non è un avvenimento reale, ma che rimane nell'inconscio. L'atto psicomagico può essere una cosa molto astratta, come una vera e propria rappresentazione di un fatto realmente accaduto. Si fa dunque un'azione scenica e in questo ci può entrare il teatro.

E' stato molto interessante anche il laboratorio con Abbondanza e Bretoni, perché loro che lavorano molto tecnicamente, portano lo stesso laboratorio in diversi luoghi. Con il fatto che però erano a Montevaso è venuta fuori un discorso sugli spazi. Come la stessa cosa in ambienti diversi risuona diversamente.

Quali sono le varie parti del progetto Teatro e Territorio?

Il lavoro va avanti su due binari paralleli. Da una parte c'è la formazione attoriale e quindi c'è un tempo dedicato alla preparazione del corpo e della voce, quindi una cosa abbastanza tecnica, molto fisica, perché la narrazione deve essere supportata fisicamente. Quindi danza, contact, improvvisazioni. Su questa base si inizia a proporre delle possibilità narrative, che all'inizio non sono legate al materiale che si userà per l'esito, ma può essere una qualsiasi storia che si racconta in mezzo ad una sequenza, e che tiene insieme il corpo con la narrazione.

Da questo si procede in dipendenza del materiale che c'è. Ognuno si prende una parte o una vicenda e cerca di lavorarci sopra, sia recuperando altro materiale su quel determinato argomento, sia lavorando con la fantasia, quindi ognuno elabora un pezzo della narrazione.

Dopo si fa il montaggio del materiale che è uscito. Nel montaggio si possono inserire delle scene nuove e dei collanti, si può aggiungere del materiale. Durante il montaggio si può rielaborare.

Per il reperimento del materiale dipende di volta in volta. Spesso però si fanno delle interviste a delle persone che possono raccontare delle storie su quello specifico posto. Lavoro molto con le canzoni e le arie.

All'inizio vado anche negli archivi. Posso andare in comune e cercare tutto il materiale che c'è sul luogo su cui basiamo il lavoro. Cerco se hanno già fatto delle pubblicazioni, dei video...Prendo al catasto, se ce n'è bisogno le piante dei luoghi. Faccio tutta una parte teorica, poi vado dalla voce viva.

Hai parlato di turismo consapevole. Ci puoi spiegare meglio questo concetto?

Io penso che sapere le storie del posto dove vai, ti rende più consapevole di dove sei. Il *Teatro e Territorio* potrebbe essere usato come guida turistica e essere una modalità di presentare i posti, di ricercare delle informazioni su dei luoghi, di cercare di trovare dei percorsi diversi da quelli normali, ma soprattutto che non siano noiosi. Infatti nelle visite guidate a cui siamo abituati a partecipare, le informazioni date dalla guida spesso non arrivano e non si ricordano.

In questo progetto è importante trovare un modo interessante e divertente per dare un senso a una visita. La storia del posto in questo caso diventa facilmente fruibile.

Ci si rende dunque conto di come bisogna rapportarci ad un luogo, e poi a forza di fare esperienze del genere si acquista una consapevolezza diversa. Allora magari si va in un posto dove non c'è il *Teatro e Territorio* ma ognuno ha acquisito in se una certa attitudine nel ricercare la storia dalle fonti viventi e comunque in loco.

Scegli personalmente i fatti a cui fare riferimento?

Si, rispetto a ciò che è importante per quella collettività. Cerco cioè di rispondere ad un'urgenza e ad una necessità della popolazione del posto.

Puoi parlarmi dell'ultima esperienza del laboratorio nel 2005?

Abbiamo lavorato insieme io e Stefano (Filippi ndr.). Abbiamo cercato il materiale sulle pubblicazioni che avevo sulla storia del Montevaso, sul castello, sulle miniere...Poi sono andata a parlare con alcuni vecchi di Castellina (Marittima ndr.), che conoscevano la storia.

Poi abbiamo tirato giù un canovaccio. Lo spettacolo che in realtà era un esito di laboratorio, è stato pensato in base alle persone che vi partecipavano e con l'obiettivo di far lavorare tutti.

Abbiamo lavorato sulla narrazione non partendo dal materiale del Montavaso, ma partendo dalle loro voglie e ci sono state tante cose che in realtà avevano proposto loro a prescindere da Montevaso. Abbiamo dunque messo addosso ai personaggi una storia.

Quali comuni hanno partecipato?

Abbiamo lavorato più strettamente coi comuni più vicini: Chianni e Castellina. In realtà come referenti abbiamo invitato tutti i comuni della zona.

Per quanto riguarda il coinvolgimento dell'infanzia?

Credo che è importante un senso consapevole di una cittadinanza. Con esperienze di questo tipo è possibile trasmettere al bimbo che lui fa parte di un contesto, che ha una storia e una radice personale.

Per quanto riguarda il futuro?

Quest'anno vorrei che ogni laboratorio lasciasse un pezzo. Fare in modo che alla fine della stagione anche chi ha partecipato ad un solo seminario possa incontrare le persone che hanno avuto contatti con Montevaso e poter decidere di fare un esito comune.

Intervista ad Ascanio Celestini

Come hai iniziato a lavorare al Teatro del Montevaso e come hai fatto a conoscerlo?

Nel 1994-95 feci un laboratorio di Eugenio Allegri sulla Commedia dell'Arte, e il lavoro mi era interessato molto. C'era secondo me in questo una tecnica da imparare. Avevo iniziato a costruire maschere in cuoio. Ho fatto un laboratorio anche a Venezia sulla maschera dove non c'era Eugenio Allegri, ma si faceva scherma, movimento in maschera, acrobatica, danze popolari. Là ho visto *Giullarata Dantesca* del Teatro Agricolo O del Montevaso, fatto Gianni (Trebaldò ndr.) e da Francesca (Pompeo ndr.). Poi l'anno dopo più o meno, noi facemmo l'occupazione all'università, sia del dipartimento di musica e spettacolo, che del teatro ed io chiamai loro a fare questo spettacolo. Lì mi dissero che stavano cercando un attore per *Giullarata Dantesca*, e più o meno nel '96 andai su e ci fu una specie di provino. Insomma non era proprio un provino, in realtà loro avevano chiamato un po' di persone.. abbiamo lavorato per due o tre giorni e hanno pensato che io potevo essere adatto per quella parte. Dopodichè abbiamo messo su lo spettacolo pensando che non erano più in due come avevano fatto lo spettacolo ultimamente, ma eravamo in tre. Ma io in confronto a Giorgio Monteleone ero molto meno adatto...meno acrobata insomma. Per un paio d'anni ho lavorato con loro facendo più che altro repliche di *Giullarata Dantesca*.

Facevamo anche una cosa molto improvvisata che si chiamava Gramigna che erano racconti, canti. Io cantavo e suonavo e Francesca e Gianni ballavano.

Dopodichè nel '98 io ho iniziato a lavorare sia a *Cicoria* che a *Baccalà*. Sono state un po' le due esperienze che mi hanno portato a fare il lavoro

che faccio io, quindi un lavoro costruito più sul racconto orale. Come produzioni *Baccalà, Vita Morte e Miracoli e la Fine del Mondo*, sono, come puoi vedere sul sito, del Montevaso.

Io dal '98 sono tornato a Roma perché Gianni nel frattempo aveva smesso di far teatro, Francesca faceva soprattutto teatro ragazzi, ed io dovevo andare a fare il servizio civile. Io ho continuato a lavorare con Gaetano, col quale fino al 2000 ho fatto *Cicoria. Baccalà e Vita, Morte e Miracoli* sono delle produzioni del Montevaso, perché anche se non stavo più là stavo in agibilità col Montevaso, quindi era anche un appoggio proprio di Francesca. La fine del Mondo invece è proprio una produzione vera e propria del Montevaso. Perché per *Vita, Morte e Miracoli* non c'era stata una vera produzione perché non sono stati né pagati soldi, né sono state pagate le prove. Invece il teatro del Montevaso ha proprio prodotto *La fine del Mondo*, insieme ad Agresta, la mia associazione culturale. Questo perché io avevo presentato un testo a fine '99 al teatro di Roma che allora era diretto da Mario Martone, e questo testo era stato uno dei sette spettacoli premiati per questo premio che è stato fatto soltanto un anno, l'anno del Giubileo, nel 2000. Il premio era *Sette spettacoli per un nuovo Teatro Italiano*. Era una cosa piuttosto importante perché ti produceva uno spettacolo davvero. Erano produzioni quelle che sono andate a spendere anche duecentoquaranta milioni. Il nostro costò cinquantotto milioni mi pare, che per me era una cosa piuttosto notevole. Perché passare da zero a cinquantotto milioni insomma...è già qualcosa. Questa è stata la prima volta dove abbiamo potuto pagare tutti quelli che c'avevano lavorato. Uno spettacolo che ha girato tanto comunque e nasce da questa produzione che era stata fatta per il premio.

Baccalà è stato fatto nello stesso periodo di *Cicoria*. A *Cicoria* ci abbiamo iniziato a lavorare con Gaetano (Ventriglia ndr.) su a Montevaso e poi abbiamo continuato incontrandoci un po' a Livorno, un po' a Roma. La prima volta che è stata fatta un'apertura del lavoro è stata fatta a Livorno in

una scuola di danza che si chiama Cielo....mi sembra. Però proprio un pezzetto e non piacque a nessuno.

Dunque questo spettacolo a che fare o no con Montevaso?

Questo spettacolo c'entra, tanto è vero che dopo *Cicoria* avevamo pensato di fare un altro spettacolo con gli stessi personaggi. In *Cicoria* ci sono due personaggi: Cicoria padre e Cicoria figlio, e avevamo pensato di fare un seguito che si doveva chiamare *La passione secondo Cicoria* della quale avevamo iniziato anche a scrivere delle cose e ci doveva essere anche Francesca. Cioè quello è secondo me davvero una produzione del Montevaso, e tutto sommato è l'unico spettacolo che ha prodotto il Teatro del Montevaso. Anche perché calcola che *Cicoria* è il primo spettacolo con cui siamo andati per la prima volta al festival di Volterra, siamo andati a Roma, e abbiamo fatto credo una sessantina di repliche. Uno spettacolo che comunque ha girato nei teatri. Perché mentre *Giullarata Dantesca* era uno spettacolo che facevamo ovunque: alle fiere, nei mercati, e stava sempre in un teatro fatto in uno spazio chiuso e la strada; *Cicoria* è nato proprio come uno spettacolo da palco. E' stato per noi a livello artistico un investimento importante perché era veramente complicato farlo girare, e invece lo spettacolo andò molto bene. Il primo spettacolo che ha avuto veramente delle critiche, tant'è vero che io ho conosciuto Mario Martone per *Cicoria* che venne a vedere un pezzo una volta per una cosa che era stata fatta a Roma, quando Mario arrivò per la prima volta a Roma come direttore dello stabile di Roma. E oltre che a Volterra, lo spettacolo è stato ad una rassegna che fu fatta solo per quell'anno: *Senza fissa dimora*, dove si era un po' convogliato tutta una parte di teatranti che tornavano a Roma proprio perché a Roma era arrivato Mario Martone e iniziava a succedere qualcosa. C'era Sparagna, c'era Barberio Corsetti...tutto un insieme di persone che tornavano a Roma.

A quali attività hai partecipato al Montevaso?

Lì noi facevamo laboratori tenuti da noi, anche se molto meno rispetto a quello che succede adesso e in uno spazio piccolo rispetto a quello che ha costruito ora Francesca. Alcuni laboratori li teneva Gianni che faceva un lavoro sul corpo e organizzammo un laboratorio sulla costruzione di maschere e sulla Commedia dell'Arte. In fondo noi non abbiamo sfruttato al massimo le possibilità che avevamo là. Perché uno poteva star lì e lavorare dalla mattina alla sera, dal teatro a lavorare la terra. Tutto sommato per me è stato importante perché comunque *Giullarata Dantesca* era uno spettacolo che girava, e girava in situazioni diverse, quindi ci permetteva di acquisire esperienza pratica. Però non siamo riusciti a produrre insieme qualcos'altro. L'unica altra cosa che veramente abbiamo prodotto, l'abbiamo prodotta nel momento in cui quella situazione lì è andata in crisi, dunque ho iniziato a lavorare con Gaetano (Ventriglia ndr.) in una maniera un po' casuale. Non abbiamo fatto prove in senso tradizionale.

In quel periodo già non stavate nessuno dei due a Montevaso?

Una parte del tempo si infatti ci incontravamo là, poi ad un certo punto, a Pasqua del '98 a me è arrivata la cartolina, quindi sono partito, perché dovevo stare a Roma per forza.

Ma la scelta del Montevaso come luogo di residenza è una casualità?

Si il contatto vero c'è stato quando li ho chiamati durante l'occupazione, poi da lì è nato tutto.

Volevo sapere se il percorso fatto a Montevaso ha avuto un'influenza sul lavoro che poi hai portato avanti?

Nel senso del metodo di lavoro dell'intervista ecc, no. Perché noi quando stavamo lì non facevamo nessun tipo di ricerca etnografica. Era la mia passione perché io volevo fare l'antropologo ed io avevo studiato quello sostanzialmente. Per il tipo di lavoro che faccio adesso non c'entra praticamente niente con quello che facevamo a Montevaso. Noi lì non facevamo un lavoro di ricerca sul campo. In *Giullarata Dantesca* per esempio c'è l'improvvisazione, ma è un lavoro di improvvisazione molto vicina allo sketch, cioè non è un lavoro di improvvisazione come nella musica, o non c'entra niente col lavoro sul racconto orale, che ha una sua struttura molto precisa. Noi improvvisavamo solamente e la cosa funzionava molto bene in contesti di teatro di strada e non di teatro di strada. Andammo una volta a San Giovanni in Persiceto, in una situazione di continue performance per strada e c'erano dei momenti in cui non si accorgevano nemmeno che noi stavamo facendo spettacolo. Noi avevamo bisogno di uno spazio in qualche maniera protetto.

Spesso lo spettacolo diventava anche una scemenza, spesso per colpa mia che non ero per niente un improvvisatore, a livello fisico, ma improvvisavo tantissimo a livello orale. E spesso con la divina commedia c'entrava, ma non c'entrava. Certe volte andavamo molto fuori dallo spettacolo.

Lo spettacolo veniva portato anche nei teatri?

Veniva portato anche nei teatri. Lo facevamo ovunque anche in versioni diverse. Se era in strada in un mercato durava un quarto d'ora, erano pezzetti. Se era in un teatro era tutto quanto lo spettacolo, quindi un'oretta. Questa era una situazione piuttosto strana, era molto duttile come lavoro.

Certe volte si rischiava e ci perdevamo proprio, il che era molto interessante, per me è stato importante per fare cose anche molto diverse.

Cicoria è un passo molto importante perché ha una struttura molto più precisa, era davvero un testo, e per quanto il testo lo abbiamo scritto solo adesso perché l'abbiamo pubblicato, c'aveva una struttura molto precisa. Il lavoro l'avevamo fatto su cose che interessavano a noi, ma avevamo le idee molto chiare su ciò che ci interessava di Pasolini, alcuni diari, alcuni racconti suoi su Roma. Per me è stato un confronto importante perché Gaetano non racconta storie, ma lavora sull'idea di personaggio strano, scardinato. Io ero molto più interessato al racconto, quindi è venuto fuori da un incontro, il fatto che andavo molto di più verso il personaggio, verso l'idea del personaggio come identità, come qualcosa che si confronta con gli altri. Un personaggio che agisce confrontandosi in scena, rispetto ad uno che racconta. In questo spettacolo anche Gaetano è andato molto di più verso il racconto e questo era interessante. Era uno strano spettacolo.

Poi facemmo un altro spettacolo con il *Teatro Agricolo o dei senza terra* che era stato fondato da Gianni , che si chiamava *La chiamano poderosa*. In quel caso c'ero io, Gianni, che faceva la regia, Francesca ed altri attori. Ognuno raccontava una storia legata a Che Guevara più o meno in un dialetto diverso.

Nonostante tu dica che il lavoro fatto al Teatro del Montevaso è distante dai progetti che momentaneamente porti avanti, il Montevaso con il laboratorio Teatro e Territorio usa procedure e metodi simili al tuo lavoro di preparazione degli spettacoli. Pensi di aver influenzato Montevaso, o più che Montevaso abbia influenzato te?

Non lo so, non credo di aver influenzato nessuno. Il lavoro che faccio io, è normalmente il lavoro che fa uno quando fa ricerca etnografica e lavora sulle fonti orali, ma non come lavora un antropologo. A me interessa la

storia, a me interessa che una persona mi racconti una cosa interessante, perché poi l'utilizzo che ne faccio io è diciamo un uso letterario, di un tipo di letteratura che è molto più orale che scritta. Ieri sera alle tre di notte stavamo litigando in una casa, ad un certo punto uno ha detto « io quando ero ragazzino, le leggi razziali manco le ricordo, ma avevo un amico che neanche sapevo che era ebreo. Lo incontrai per strada quando ricominciò la scuola nel '38 e gli chiesi “perché non sei venuto oggi a scuola?” e lui disse “Io non vengo più a scuola”, e pensai “Beato te! Che non ti mandano più a scuola”. Le leggi razziali per come le ho viste io in quel momento mi sembravano una fortuna ». Allora, che cos'è che a me interessa? Se io fossi un antropologo che fa un lavoro di ricerca sul campo questa “intervista” (che in confronto a “testimonianza è anche più interessante a livello etimologico perché significa proprio incrocio di sguardi), sarebbe l'inizio per un lavoro allora: «Di dov'è questo signore?» « Di Firenze», « Raccogliamo altre storie di altre persone che hanno più o meno la stessa età: che erano bambini ebrei e che non erano ebrei, il bambino che era lì che fine ha fatto, cerchiamo di ricostruire un tessuto ». All'antropologo interessa il tessuto culturale. L'intervista in se è funzionale ad un lavoro di ricerca che raccoglie più storie. Chi lavora sulla storia orale, lavora sull'avvenimento storico partendo dalle storie personali, ma l'avvenimento storico lo tiene sempre in considerazione.

Quando io vado a raccogliere delle storie, mi interessa poco ricostruire il tessuto culturale. Quando ieri quello lì mi ha detto quella cosa, anche se io non so neanche come si chiama, per me quella cosa lì è una cosa preziosa, che magari riutilizzerò in una cosa in cui gli ebrei non c'entrano niente. Il significato dell'intervista è legato all'“immagine” che evoca piuttosto che all'immaginario in cui è calato naturalmente.

Il lavoro che faccio io è quello dell'antropologo tecnicamente, poi di fatto se tu racconti una storia interessante magari finisci nello spettacolo. Ad un certo punto nello spettacolo di stasera il personaggio parla di un castello di

sabbia. Quella storia lì me l'ha raccontata la fidanzata del tecnico con cui lavoro. Eravamo in Portogallo a far spettacolo, eravamo a mangiare, stavamo seduti e lei si è messa a raccontare quando andava al mare da ragazzina. Cosa c'entra con il manicomio? Io pensavo al mio racconto e ho pensato che quella storia lì poteva entrarci dentro. Questo è il lavoro che faccio io, per cui sostanzialmente, non so se posso aver influenzato con il mio lavoro di Francesca. Io penso di no, perché io faccio un lavoro preciso, ma alquanto approssimativo a livello di ricerca etnografica, perciò dico che lei è molto più influenzata da Ernesto de Martino che era molto più preciso di me.

C'è però un fine comune?

Quello sì. Nell'idea degli spettacoli che cercavamo di portare avanti e anche nell'idea stessa di andare a vivere lì. L'idea di andare a stare in campagna, di coltivare la terra, di lavorare lì, che anche questa non è nuova, ma a parte questo in quella idea lì di mettere radici in una cultura non tradizionale, ma stratificata, che per me è diverso. Se qualcuno pensa alla cultura tradizionale pensa a qualcosa di vecchio, di antico che tu recuperi, invece la cultura stratificata è anche la tradizione, è anche la cultura antica, ma è anche quello che è accaduto dieci minuti fa. L'idea nostra di stare lì e vivere a stretto contatto con quella realtà. Penso che Francesca a fare tutto questo ci sia riuscita adesso. C'era nelle nostre idee, ma nella concretezza non era così...non riuscivamo troppo a coltivare la terra.

Quell'idea da cui era partita la nostra esperienza si è concretizzata dopo, per me con il ritorno ai miei studi, per Francesca col lavoro che porta avanti ora a Montevaso.

Indice all'appendice iconografica

| | | |
|-----------------------|--|-----------|
| Immagine 1 | Locandina di <i>Giullarata Dantesca</i> (1994) | pp. XLII |
| Immagine 2 | Immagine di <i>Giullarata Dantesca</i> (1994) | pp. XLII |
| Immagine 3 | Locandina di <i>Magdala Stria</i> (1995) | pp. XLIII |
| Immagine 4 | Locandina del <i>Combattimento di Merlino e Morgana</i> (1996) | pp. XLIII |
| Immagine 5 | Locandina di <i>Parzival</i> (1997) | pp. XLIV |
| Immagine 6-7 | Laboratorio con Giò Fronti (2005) | pp. XLIV |
| Immagine 8-11 | Laboratorio con Tapa Sudana (2005) | pp. XLV |
| Immagine 12-14 | Laboratorio con Stefano Filippi (2005) | pp. XLVII |