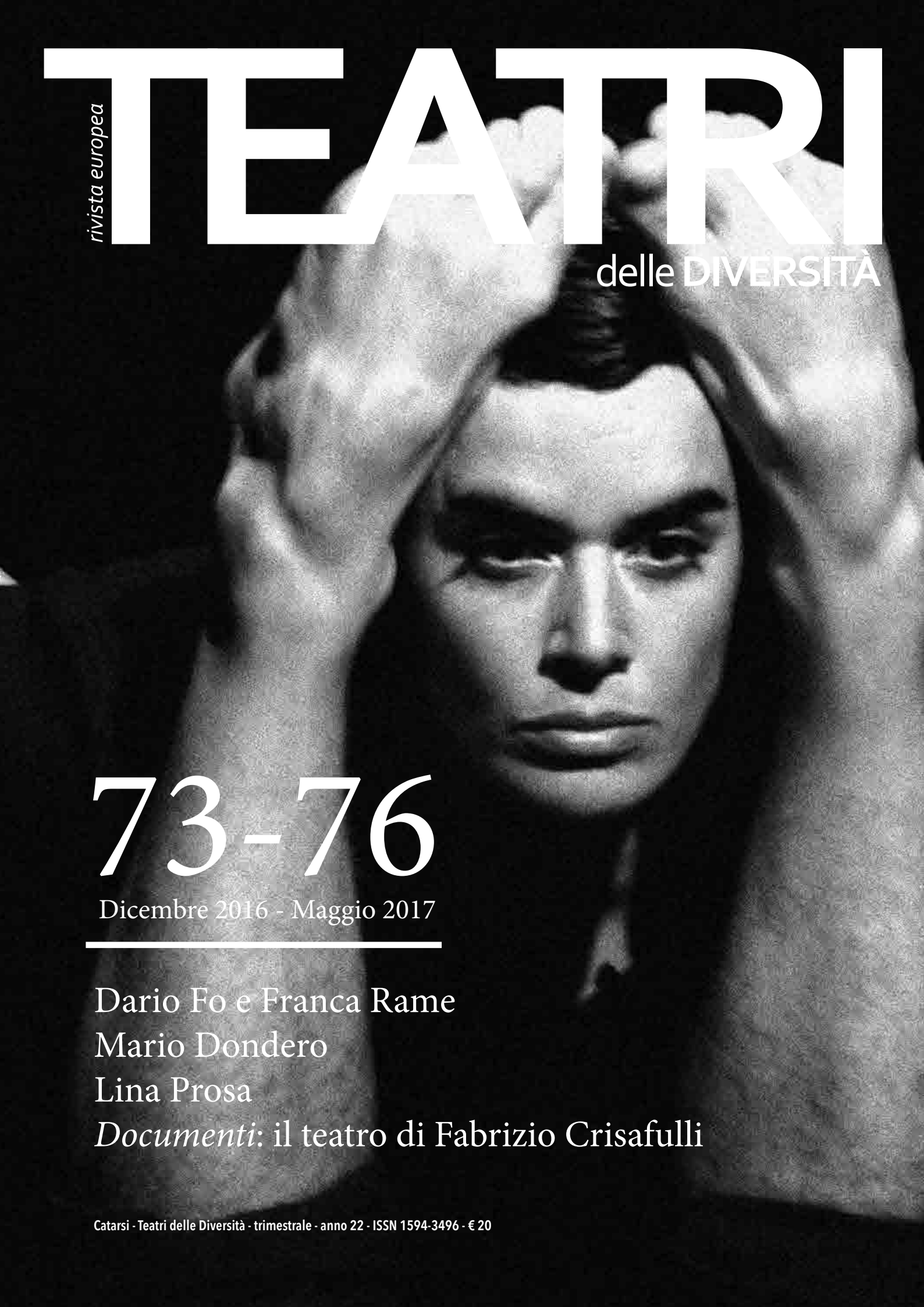


TEATRI delle DIVERSITÀ

rivista europea

73-76

Dicembre 2016 - Maggio 2017

Dario Fo e Franca Rame
Mario Dondero
Lina Prosa
Documenti: il teatro di Fabrizio Crisafulli

Catarsi - Teatri delle Diversità - trimestrale - anno 22 - ISSN 1594-3496 - € 20

La rigenerazione di una Rivista

Dopo un approfondito lavoro che ha richiesto diversi mesi di impegno redazionale, ecco l'uscita di *Catarsi-Teatri delle Diversità 73-76*, un numero speciale di 160 pagine che rilancia la pubblicazione con alcune importanti novità.

È stato varato il sito www.edizioninuovecatarsi.org grazie al quale sarà possibile abbonarsi alla pubblicazione in formato cartaceo o online, richiedere con grande facilità la Rivista (sono consultabili tutti gli indici dei numeri arretrati dal 1996 ad oggi) e tutte le produzioni editoriali correlate.

Di rilievo è anche la notizia che il Magazine *CERCARE, carcere anagramma di*, finora edito come supplemento di TdD, diventa testata autonoma interamente dedicata al teatro in carcere e alle potenzialità formative delle attività educative ed artistico-espressive nei penitenziari.

Si arricchisce ulteriormente con questo numero la collocazione internazionale del nostro lavoro. La Rivista, già partecipante ai lavori dello IATJ (International Archive of Theatre Journals), apre la collana "Theatre and University" in collaborazione con l'International University Theatre Association (AITU-IUTA) e partecipa ai lavori del "Theatre for Social Change Network" dell'International Theatre Institute (ITI-UNESCO).

Emblematiche sono le testimonianze, raccolte per questo numero, di Jennifer Valiente direttrice del Taller de Experimentación Teatral ed esponente di una nuova generazione di artisti a El Salvador, di Fra' Stefano Luca autore di un progetto di formazione per operatori sociali con finalità di riabilitazione e reinserimento sociale a favore di quei bambini formalmente associati alla lotta armata nella Repubblica Democratica del Congo, di Kassim Bayatly che a Mosul, nonostante i tumulti dei recenti eventi nel Kurdistan dell'Iraq, continua ad insegnare teatro nell'angusto spazio di un container grazie alla perseveranza di un gruppo di studenti.

Impossibile render conto in questo sintetico editoriale dei numerosi significativi articoli che mi auguro potrete leggere con interesse. Vorrei però esprimere un caloroso saluto di benvenuto nella nostra redazione a Danilo Ferrari e segnalare la preziosa testimonianza della danzatrice Piera Principe raccolta da Nicola Arrigoni (vedi articoli alle pagine 65 e 76): continua il lavoro di documentazione, studio e ricerca sul teatro sociale e di comunità, d'interazione sociale o in campo educativo inclusivo, attraverso la valorizzazione delle diversità che il teatro sa e può esaltare!

Vito Minoia

rivista europea
TEATRI
delle DIVERSITÀ

IN PRIMO PIANO

6. **Dario Fo e Franca Rame alla Palazzina Liberty**
Walter Valeri

14. **Lezioni di complessità**
Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino

PANORAMA INTERNAZIONALE

> SAN SALVADOR

28. **Una generazione cresciuta nel periodo della guerra**
Alejandro Finzi dialoga con Jennifer Valiente

> REP. DEMOCRATICA DEL CONGO

32. **Il teatro sociale e il dramma dei bambini soldato**
Vito Minoia dialoga con Fra' Stefano Luca

> KURDISTAN DELL'IRAQ

38. **Profughi di un teatro senza confine**
Kassim Bayatly

> SVIZZERA

40. **DisAbility on Stage**
Demis Quadri

> COLOMBIA

43. **La ricerca teatrale all'Università**
Vito Minoia

RUBRICHE

> TEATRO SOCIALE

45. **Un teatro di frontiera**
Elena Turchi e Alessandro Fantechi

> LA CRITICA

48. **I segni del cambiamento epocale**
Claudio Facchinelli

> PERSONAGGI

52. **Il Grande Teatro del Mondo di Mario Dondero**
Laura Strappa

> INTERCULTURA

56. **Lina Prosa e il suo teeatro di poesia**
Intervista di Giorgio Zorcù

> TEATRO DI ANIMAZIONE

62. **Don Milani nel bosco**
Michele Pascarella intervista Luigi D'Elia

> DANZA

65. **La memoria del corpo danzante**
Nicola Arrigoni

> TEATRO E SCUOLA 1

68. **Donne in pace Donne in guerra**
Loredana Perissinotto

> TEATRO E SCUOLA 2

70. **Il progetto europeo Forum Romanum**
Peppe Coppola

> TEATRO E SCUOLA 3

72. **Si riaccende il dibattito su Teatro, Formazione, Educazione**
Loredana Perissinotto

> IL CORAGGIO È UNA COSA

76. **Nella vita ci vuole coraggio per...**
Danilo Ferrari

> CON LE RADICI NEL VENTO

79. **Homeless**
Ginevra Sanguigno

> POESIA

84. **Pier Paolo Pasolini e la civiltà perduta**
Paolo Garofalo

RECENSIONI

> SPETTACOLI

88. **Metateatro e confronto generazionale**
Valeria Ottolenghi

92. **Shylock esce dalla sua pelle**
Walter Valeri

96. **Invasioni di Nèon Teatro**
Alessandro Sofia

99. **Poesia e teatro nel laboratorio del Gruppo Atena**
David Aguzzi

103. **Un Geppetto universale, quello di Tindaro Granata**
Roberto Rinaldi

> FESTIVAL

105. **Un evento per modificare il comune sentire**
Claudio Facchinelli

107. **Arte transitiva Residenza multidisciplinare**
Claudio Facchinelli

Foto di copertina
Carmen López Luna e Giuseppe Asaro in Senti, *regia di Fabrizio Crisafulli, 2003, ph Fabio Marino*

73 76 Sommario

110. Hangartfest il festival di danza contemporanea che connette giovani e territorio
Stefania Zepponi

> LIBRI

114. L'azione perfetta di Giuliano Scabia
Enrico Capodaglio

116. Stalker Teatro 39. Opere. Storia di una compagnia
Mia Peluso

118. Un'intellettualità vagamente epicurea al festival di Radicondoli
Valeria Ottolenghi

121. Come fare amare i classici agli adolescenti nell'ultimo libro di Marco Martinelli
Claudio Facchinelli

123. Attraverso Gli occhi di Eleonora
Caterina Barone

SEGNALAZIONI EDITORIALI

124. Quando l'Università portò Bari in Europa e l'Europa a Bari
Egidio Pani

125. I cinque continenti del teatro
Eugenio Barba e Nicola Savarese

125. Nella pena del tempo
Renzo Ricchi

126. Troiane di Euripide
Caterina Barone

126. Racconti su un attore operaio
Michele Pascarella

127. Corpo politico
Paola Bianchi

127. Teatro Stalla
Andrea Porcheddu

FILO DIRETTO

> URBANIA, 4-5 NOVEMBRE 2017

128. Le Scene Universitarie per il Teatro in Carcere

Inserto n. 73-76
DOCUMENTI DI CATARSI

I. Il luogo, la luce, il corpo del teatro di Fabrizio Crisafulli, Premio Teatri delle Diversità-ANCT 2016

XVI. Percezione, processo artistico, pedagogia
Bjørn Laursen

XXIV. "Qualcosa sta succedendo"
Vito Minoia dialoga con Fabrizio Crisafulli

Le Buone Pratiche del Teatro a Milano

Lezioni di complessità

Con la crescente diffusione di progetti di teatro sociale, si pone il problema della formazione di figure professionali in grado di gestire e realizzare progetti di "teatro delle persone", dove non è sufficiente la trasmissione di metodi e tecniche. Il 5 novembre 2016 si è tenuta alla Scuola di Teatro di Milano una sessione delle Buone Pratiche dedicata alla "Formazione nel teatro sociale e di comunità", alla quale hanno partecipato operatori del settore, docenti, committenti. Tra i temi affrontati, il rapporto tra formazione accademica e l'esperienza sul campo e i diversi approcci a un settore sempre più ricco ma anche frammentato e complesso

Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino

The number of social theatre projects is increasing; the training of professionals that are able to manage and organise "people's theatre" projects is hence needed as the simple transmission of methods and techniques is not enough. On 5th November 2016, Ateatro organised a meeting on the best practices for "Social and community theatre training" for professionals, teachers and customers. The relationship between academic training and work experience and the different approaches to a richer, more fragmented and complex field were among the topics discussed at the meeting at the Milan Theatre School.

Foto a sinistra e foto da pag. 8 a pag. 19: Le Buone Pratiche del Teatro, la formazione degli operatori del teatro sociale e di comunità alla Paolo Grassi di Milano

Il Teatro Sociale e di Comunità rappresenta un'area creativa, innovativa e in grande espansione. Nelle varie edizioni delle Buone Pratiche del Teatro, gli incontri nazionali curata dalla Associazione Culturale Ateatro e dedicati ogni anno alla presentazione di modalità di lavoro innovative, sostenibili, riproducibili, i progetti attivi nel settore sono stati numerosi e interessanti. Anche per questo avevamo studiato la possibilità di una approfondita ricognizione del settore, alla quale aveva lavorato un gruppo composto da Vito Minoia, Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Mimmo Sorrentino, Giulio Stumpo, oltre che da Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino. Alla prova dei fatti, a più di un decennio di distanza da quella realizzata dall'ETI e dalla rivista "Catarsi-Teatri delle Diversità", il progetto di mappatura si è rivelato irrealizzabile. Una pratica pionieristica, di cui si erano fatto carico poche realtà in tutta Italia, ha avuto negli ultimi anni una straordinaria diffusione, con una moltiplicazione dei progetti in tutto il territorio nazionale e della varietà degli ambiti interessati. Questa esplo-

sione quantitativa si è intrecciata con l'incontro della componente teatrale e sociale, ma anche con i problemi generali del teatro: scarso finanziamento, sovrapproduzione e sottooccupazione, crisi del mercato e del sistema distributivo.
Il gruppo di lavoro ha dunque deciso di concentrarsi su un ambito più ristretto, quello della qualificazione degli operatori in un settore in così rapido sviluppo. Sul terreno del teatro di interazione sociale si misurano concretamente gli obiettivi di partecipazione e accesso. Improvvisarsi operatori in questo ambito, attraverso percorsi di autoformazione, comporta numerosi rischi; la personalizzazione dei metodi e degli approcci rende difficile la trasmissione di un sapere che possa avere applicazioni più ampie. D'altro canto una formazione puramente accademica non offre l'indispensabile confronto con la pratica effettiva e rischia di sprecare il prezioso patrimonio di esperienze accumulato dagli operatori.
Da queste considerazioni è nata la giornata dedicata alle "Buone pratiche della formazione del teatro sociale e di comunità", ovvero una riflessione su bisogni, metodi, pedagogie, competenze e risultati, valorizzando le esperienze più significative e le buone pratiche attivate in ambito accademico e professionale a livello nazionale e favorendone la condivisione e diffusione.
L'interesse per il tema era evidentemente condiviso e il 5 novembre, alla Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi", la partecipazione è stata ampia e vivace.
La prima sessione, dedicata alla *formazione in ambito accademico e universitario,* ha visto interventi da Milano, Roma, Ferrara, Bologna, Torino, Pavia, Pisa. All'evidente distrazione rispetto al tema delle Scuole di Teatro Nazionali, corrisponde la complessa articolazione delle esperienze universitarie: lauree specialistiche e master, alcuni ormai collaudati da decenni come quello dell'Università di Torino, corsi consolidati o recenti nell'ambito di facoltà molto diverse, sia umanistiche sia scientifiche. È condivisa da tutti la necessità di associare la formazione teorica alla pratica, anche con modalità che consentano la partecipazione ai corsi dei non laureati: è necessario collaborare con gli operatori e sperimentare, e in questo gli stage hanno un ruolo fondamentale. È stato da più parti sottolineato il rischio della eccessiva specializzazione, di una parcellizzazione degli ambiti di intervento e delle metodologie che risulta a volte poco motivata e autoreferenziale.
Se i docenti universitari hanno mostrato un particolare interesse per il processo, anziché per il prodotto, per la relazione piuttosto che per la rappresentazione, in una prospettiva allo stesso tempo artistica e sociale, le riflessioni sulle *pratiche di pedagogia* hanno mostrato forti preoccupazioni rispetto all'appiattimento su una funzione di servizio rispetto alle esigenze artistiche. La finalità sociale dell'intervento non deve far dimenticare che esso è al centro di un processo innovativo di creazione collettiva. Richiede responsabilità ed equilibrio, ma deve avere l'obiettivo di creare opere teatrali e di danza valide, che hanno per destinatario il pubblico. Non deve esserci contrapposizione fra processo e prodotto, ma è necessario sviluppare pensiero critico, e analizzare i processi di creazione, il risultato e le modalità di comunicazione e interazione con il pubblico.
La terza sessione ha esplorato *il parere dei committenti*, ovvero le esigenze e il feedback degli enti e delle organizzazioni che ritengono utile (o necessario) l'intervento di un gruppo di operatori specializzati. Diversi relatori hanno approfondito il nodo della valutazione. Non si tratta tanto di misurare gli esiti a livello dei risultati, che appaiono evidenti: lo sviluppo del settore, anche a livello di mercato, è frutto dei risultati positivi degli interventi e tutte le organizzazioni intervenute confermano, a livello empirico, che il teatro produce trasformazioni e miglioramenti nella qualità della vita dei destinatari degli interventi e dell'istituzione. Si tratta piuttosto di valutare la qualità e la competenza degli

operatori con cui realizzare il progetto. Il nodo fondamentale è la responsabilità dell'operatore verso gli utenti: sono centrali la dimensione educativa, l'attenzione al territorio e alle comunità. Determinante è anche il rapporto con gli operatori sociali, ovvero chi si prende cura del dolore e del disagio delle persone.

La sessione successiva ha dato spazio alle *esperienze dei gruppi e degli operatori*, evidenziando percorsi umani e professionali, metodi e attitudini molto diversi, ma anche preoccupazioni comuni, temi e problemi che attraversano trasversalmente tutto il settore. I percorsi di auto-formazione sul campo sono quasi la norma; sono orientati in primo luogo al teatro e alla creazione, in una dimensione multidisciplinare, che si allarga soprattutto alle altre discipline dello spettacolo e alle arti visive. Questa formazione di base viene integrata con l'acquisizione di competenze sempre nuove, che nascono dalla relazione con i committenti ma soprattutto con gli utenti, forse i principali portatori di competenze. Se il lavoro sul "confine", sulle "diversità", ha trovato storicamente i principali terreni di azione nel carcere, nel disagio psichico e nelle disabilità, oggi sembra altrettanto urgente e possibile applicare le pratiche sperimentate in questi anni ai temi della cittadinanza, a obiettivi allargati di educazione sociale e di cambiamento, con una particolare attenzione alle comunità e al territorio.

Il focus conclusivo, *dedicato a Milano*, ha mostrato una vasta gamma di esperienze: anche qui non sono mancate differenze e convergenze, ma soprattutto una grande vivacità e consapevolezza rispetto ai problemi della città e al ruolo che le pratiche di teatro sociale possono giocare nei processi di sviluppo culturale e riqualificazione urbana. Questo ruolo è stato riconosciuto e apprezzato dall'assessore alle Politiche sociali salute e diritti del Comune di Milano, Pierfrancesco Majorino. Fra i risultati della giornata c'è sicuramente la consapevolezza della necessità di fare rete, anche per instaurare un dialogo comune con le istituzioni.

Ma non sono mancate ricadute più immediate: dall'incontro sono nate occasioni di formazione con operatori del teatro sociale alla Paolo Grassi.

L'incontro ***La formazione nel Teatro Sociale e di Comunità***
si è svolto nell'ambito del progetto
Passioni e saperi

con il contributo di
Fondazione Cariplo

con il patrocinio di
Regione Lombardia
Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie

con il patrocinio di
Comune di Milano
Assessorato alle Politiche sociali, Salute e Diritti

con il sostegno di
Comune di Milano
Assessorato Cultura

(seguono estratti del verbale dell'incontro, a pag. 18)

The theme of physical theatre played by disabled actors requires an approach designed to exhibit the complexity of the subject and to overcome cultural patterns that are deeply rooted in our society. Such contributions, in addition to research and practical tools, may come from different areas such as the study of logical reasoning, and that of networking. The research project DisAbility on Stage has been financed by the Swiss National Fund for Scientific Research and developed with Swiss educational institutions in Zürich, Verscio, Bern, and Basel. It works for experimentation with the above-mentioned approaches as well as others in an investigation that involves interdisciplinary academic research, theatre practice, and professional artistic training in the university system.

DisAbility on Stage

Un'indagine tra teatro fisico, disabilità e complessità condotta presso l'Accademia Teatro Dimitri della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana di Verscio

Demis Quadri

Per affrontare una riflessione sul teatro fisico con performer disabili, può essere utile prendere in considerazione contributi di due ambiti a prima vista lontani dal tema di riferimento: lo studio del ragionamento logico e quello dei network. Tali contributi permettono in effetti di trovare almeno alcune possibili soluzioni a problemi che si possono incontrare sia quando si debbano superare i preconcetti che influenzano il proprio sguardo sulla disabilità, sia quando ci si voglia interrogare su cosa sia il teatro fisico.

La riflessione sul ragionamento logico, per esempio, ci dice che l'uso che in italiano (e in molte altre lingue) si fa del verbo "essere" può portare ad assimilare due tipi di relazione molto diversi tra loro: l'identità (nel senso di uguaglianza) e la predicazione (nel senso di attribuzione di proprietà o qualità a uno o a molteplici soggetti). In effetti il significato di "essere" è diverso se dico "Lei è Simona" o se dico "L'automobile è azzurra". Questa caratteristica linguistica può avere la conseguenza di favorire l'identificazione di una persona con una sua singola caratteristica, che nel caso del disabile può addirittura essere qualcosa di assente invece di una specificità presente: la mancanza di gambe o braccia, una limitazione nel pensiero astratto, l'assenza di uno tra i cinque sensi, ecc. "Giuseppe è handicappato" diventa allora una definizione che porta, in maniera parziale e sminuente, a identificare questo Giuseppe (G) soltanto con il suo handicap (h) secondo la formula "G = h". In tal mondo diventa più facile perpetuare alcune incrostazioni del significato culturale attribuito ai disabili che sono per esempio, secondo l'artista e ricercatrice Petra Kuppers, l'invisibilità come membri attivi della sfera pubblica e la loro ipervisibilità attraverso un'istantanea categorizzazione. Queste incrostazioni non sono evidentemente senza effetti sull'ambito del teatro con attori disabili che, nel loro lavoro, rischiano di essere trattati piuttosto come ospiti di un'opera altrui – da ammirare magari per la loro capacità di avvicinarsi alla qualità di un artista "normodotato" (e non per le proprie qualità intrinseche) –, invece che come protagonisti del proprio lavoro. Non per nulla la danzatrice e coreografa Piera Principe, nel suo "Manifesto di intenti per l'attore disabile", afferma che il "teatro non deve 'ospitare' persone disabili ma prepararsi a dare formazione attorale nelle differenze".

Si può così arrivare al contributo della scienza dei network. Questa ci parla di fenomeni emergenti che nascono, nei sistemi complessi, dall'interazione di una complessa rete di elementi che, presi singolarmente, non permetterebbero di prevedere il comportamento complessivo dell'intero sistema. Possiamo considerare il teatro e l'essere umano come due esempi di sistemi complessi. Il dibattito su cosa sia il teatro, o in ambito più specifico anche il teatro fisico, è molto ampio e ha trovato innumerevoli tentativi di risposta. Tra questi si può menzionare l'idea del regista Jerzy Grotowski, che definiva il teatro come quello che succede tra lo spettatore e l'attore. Ma tale definizione, se da un lato può far emergere alcune peculiarità fondamentali del fenomeno teatrale, dall'altro può adattarsi anche ad attività umane che non sono teatrali, o che comunque molti non considererebbero tali. Il teatro fisico (o, in riferimento alle origini storico-geografiche del fenomeno studiato da ricercatori come Simon Murray e

John Keefe, il "*physical theatre*") viene invece spesso descritto attraverso una serie di elementi comuni a varie sue manifestazioni (centralità di corpo e movimento come elementi espressivi e compositivi, importanza del training dell'attore, tendenza alla multidisciplinarità e così via), in una maniera che rischia però di inglobare o trascurare secondo criteri non del tutto chiari realtà come quelle del teatrodanza o del *nouveau cirque*. Con un approccio come quello dei network, pur dovendo consapevolmente rinunciare all'ambizione di rispondere in maniera esaustiva a tutte le domande (ma d'altra parte: dove finirebbero il fascino dell'arte e della scienza, se ogni mistero potesse essere svelato?), il vantaggio è di poter restituire la complessità dell'arte teatrale e di poter inglobare progressivamente le varie componenti del fenomeno: spazio e tempo, presenza fisica ed evocazione, movimento ed emozione, conflitto e risoluzione, ecc. Un discorso analogo si può fare rispetto al disabile: attraverso un approccio di questo tipo, la persona non rischia di venire vista sulla base di una singola caratteristica e delle sue specifiche conseguenze (per esempio: una sfortunata vittima, paraplegica in seguito a un incidente, bisognosa di aiuto esterno), ma come un "fenomeno emergente" di quella ricca e complessa interrelazione di parti e qualità che la compone a livello fisico, mentale ed emozionale.

Il progetto DisAbility on Stage (blog.zhdk.ch/disabilityonstage/) prova ad affrontare problematiche e ipotesi come queste attraverso un approccio che interessa interdisciplinarmente la ricerca accademica, la pratica teatrale e l'insegnamento di una scuola universitaria professionale d'arte. Il progetto, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, coinvolge – sotto la direzione della ricercatrice Yvonne Schmidt – l'Accademia Teatro Dimitri di Verscio, la Hochschule der Künste di Zurigo, le università di Berna e Basilea, IntegrART (integrart.ch) e Theater HORA (www.hora.ch). A Verscio, dove il progetto è portato avanti dai ricercatori Sara Bocchini e Demis Quadri, il focus è sulle relazioni tra pratiche del teatro fisico e progetti scenici che coinvolgano artisti disabili professionisti. La prima parte della ricerca esplora a livello teorico tale tematica attraverso un approccio che ne considera le radici storiche, gli sviluppi e le difficoltà concettuali (a livello di definizioni, categorizzazioni, distinzioni, ecc. con i numerosi rischi che ne derivano). Nella seconda parte del progetto, con inizio a novembre 2017, si intende far dialogare i contributi della teoria con la pratica nell'ambito di un laboratorio teatrale sotto la guida di Emanuel Ronsenberg (membro della compagnia Teatro Danz'Abile, www.teatrodanzabile.ch) e con la partecipazione di performer portatori di handicap e di studenti master dell'Accademia Teatro Dimitri (accademiadimitri.ch). In tale laboratorio, secondo lo spirito del teatro fisico e del *devised theatre* (un teatro cioè costruito attraverso pratiche non autoriali ma collaborative, spesso fondate sull'improvvisazione), il lavoro partirà da un lato dalle potenzialità dell'incontro e dall'altro dall'idea di un processo creativo che, invece di prendere le mosse da un testo scritto in precedenza, ponga al centro della composizione drammaturgica i singoli attori con le loro variegate caratteristiche fisiche, psichiche e biografiche. Sarà un modo per provare a scardinare certe supposte equazioni di uguaglianza e permettere ai performer di far emergere attraverso la pratica artistica quell'affascinante rete di qualità che caratterizza ogni essere umano, indipendentemente dal numero di arti o cromosomi.

Foto a pagina 48: Teatro Danz'Abile, Granelli *(2013), ph Luigi Boccadamo*
Foto in questa pagina: Theater HORA, Disabled Theater *(2012), ph Hugo Glendinning*

In this article, Paolo Garofalo raises some questions about Pasolini's idea of a "Civiltà Perduta" (Lost Civilisation) through the irreversible process of a consumer society. The world he was used to as a young man in Casarsa didn't exist anymore. A new society started to develop in the early 70s; consumerism, homogenization and globalisation would wipe any residue of individuality and freedom away on a global scale. Pasolini defined it as "the most repressive totalitarianism ever seen".

Sarchiatura mais, ph Laboratorio Montedison, Civiltà Contadina

Un contributo da Casarsa

Pier Paolo Pasolini e la cività perduta

«Quando il mondo classico sarà esaurito, quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani, quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione, allora la nostra storia sarà finita». *(P. P. Pasolini, 1962*)

Paolo Garofalo

Com'è questa stagione storica che abbiamo chiamato della" civiltà perduta?" In quale rapporto la collochiamo con Pasolini? E perché a Casarsa e dintorni e poi nelle periferie romane e nel terzo mondo?

È questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto solo fino a pochi anni fa, che io rimpiango (non per nulla dimoro il più a lungo possibile nei paesi del Terzo Mondo, dove esso sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch'esso entrando nell'orbita del cosiddetto Sviluppo).
Gli uomini di questo universo non vivevano un'età dell'oro, come non erano coinvolti, se non formalmente con l'Italietta.

Così si pronunciava Pier Paolo Pasolini in uno scritto in contraddittorio in polemica con Italo Calvino che lo accusava di essere "nostalgico". Poteva sembrare semplice nostalgia, ma lo stesso Pasolini, replicando alle affermazioni di Calvino spiegando la natura di questo mondo contadino, artigiano e operaio, ne evidenzierà le ragioni e l'essenza e dirà:

Essi vivevano quella che Chilanti ha chiamato l'età del pane. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita (tanto per essere estremamente elementari, e concludere con questo argomento).

Pasolini non da a vedere che rimpiange questo tempo e questo stato perché è un fatto solo personale che non incide sulla sua essenza e sulla peculiarità di questa realtà.

Che io rimpianga o non rimpianga questo universo contadino, resta comunque affar mio. Ciò non mi impedisce affatto di esercitare sul mondo attuale così com'è la mia critica: anzi, tanto più lucidamente quanto più ne sono staccato, e quanto più accetto solo stoicamente di viverci.

Era il mondo, anche quello che da giovane aveva visto a Casarsa, lontano dalla nuova civiltà, "quella del consumismo, della omologazione e della globalizzazione" che cominciava ad affacciarsi agli inizi degli anni '70 e che avrebbe spazzato via ogni residuo di individualità e di libertà, su scala mondiale, dallo stesso Pasolini definito "il più repressivo totalitarismo che si sia mai visto":

Ho detto, e lo ripeto, che l'acculturazione del Centro consumistico ha distrutto le varie culture del Terzo Mondo (parlo ancora su scala mondiale, e mi riferisco appunto anche alle culture del Terzo Mondo, cui le culture contadine italiane sono profondamente analoghe): il modello culturale offerto agli italiani (e a tutti gli uomini del globo, del resto) è unico. La conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale: e quindi nel corpo e nel comportamento. È qui che si vivono i valori, non ancora espressi, della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto.

E' una voce forte, sicura la sua, come sempre controcorrente, che si differenziava dai "cialtroni" impauri-

ti: Pier Paolo Pasolini ci dimostra ancora una volta di essere uno dei pochi intellettuali veramente liberi non condizionati dal conformismo e dalla furbizia "cialtrona e ruffiana".
Quella di Pasolini è stata una delle poche voci che si sono levate, in quegli anni - e, fra tutte, forse la più preveggente e virilmente compassionevole - sul genocidio in atto della civiltà contadina, (cui egli associava - come dei sottoprodotti, accomunati a essa dalla subalternità di classe) sia il sottoproletariato urbano, sia il ceto operaio, almeno fino a quando esso era stato una minoranza nel Paese (come in Russia, alla vigilia della rivoluzione).[1]
Il suo vero e autentico popolo, era quello che per primo aveva conosciuto a Casarsa, in Friuli, ed era quello della sua giovinezza, quello dei contadini, dei molini, delle latterie, delle rogge, delle tradizioni religiose.
E la campagna con la sua naturalità agli occhi di Pasolini è il legame indissolubile tra passato, presente e futuro.
Per me essa è stata la certezza di una continuità con le origini del mondo umano e ha valorizzato, fino a dar loro carattere quasi di rito, ogni minimo gesto, ogni parola. Inoltre essa rappresentava ai miei occhi lo spettacolo di un mondo perfetto.[2]

E violentare questo mondo agreste vuol dire non avere più identità e dignità: un "popolo", una civiltà che altrove, a differenza della diatriba con Calvino: dirà di rimpiangere:

Ciò che è andato ed io le rimpiangerò per tutta la vita.. Ciò che veramente è andato perduto, sia nella Casarsa della realtà, che nella Casarsa dei sogni, sono le rogge. E queste le rimpiangerò tutta la vita. Con la Latteria e le Cooperative, le rogge sono cose "di un tempo", anteriori alla trasformazione capitalistica, e cioè perdute nei secoli dell'epoca contadina, senza soluzione di continuità con le selve romanze, con le invasioni dei barbari, con la chiesa di Cristo. Ora tutto ciò è finito, in una rapida evoluzione, di cui ci vantiamo. E tuttavia non vogliamo, ancora, arrenderci a dimenticar.[3]

Le rogge, la latteria, il panificio, le cooperative diventano quindi l'immagine di una perdita, di un umile realtà estinta che rimanda all' estinzione di un intero mondo e di un intera cultura.
Estenderà poi questa sua "utopia", preferenza che aveva in Casarsa il suo punto di partenza al mondo del sottoproletariato romano, delle borgate, a quello delle minoranze operaie, ed infine agli Ultimi del Terzo Mondo, al quale, nell'ultimo periodo della sua vita, rivolgeva la sua attenzione, quasi come ultimo baluardo.
Erano in estinzione ed era consapevole che stavano scomparendo, travolti dal rullo compressore della nuova civiltà: quella dell'omologazione culturale, del consumismo. Pasolini quindi aveva perso, era oramai un lucido disperato e disarmato perdente.
Ed ecco che Pasolini, oggi, si erge come un profeta, perché aveva intuito e previsto questo nuovo mondo.
E come sostiene Stefano Casi, Pasolini ha la consapevolezza che questo mondo, questa civiltà arcaica è scomparsa per sempre e rifiuterà di tornare a Casarsa perché *non è più la sua Casarsa, il luogo assoluto dell'universo*, dove regnavano il linguaggio dei contadini, i rituali della campagna e della religione,

Vendemmia a Casarsa, fine anni '50
Foto a pag. 86: La casa dei Bazzana dove Pasolini e la madre Susanna erano sfollati a Versuta nel 1944

dove umiltà e marginalità sociale e culturale inespresse ispirarono la sua poesia e la sua narrativa.
Ha evitato di ritornare e fermarsi a Casarsa, forse perché Casarsa era cambiata e rifiutava la sua nuova veste.

La poesia di Pasolini - sottolinea Stefano Casi - nasce nel mito materno di Casarsa, un luogo assoluto dal quale il giovane poeta estrarrà una lingua vergine, immune al tempo e alla storia. Ma nel corso degli anni si assiste alla progressiva dissoluzione di quel mito anch'esso inglobato nella trasformazione neo-capitalistica. Le pagine de *La nuova gioventù,* in cui vecchi testi friulani vengono riscritti in negativo, costituiscono il referto lucido e doloroso di questa perdita […]

In una intervista rilasciata a Fernando Camon nel 1969 dirà sbrigativamente:

Son tredici anni che non capito in Friuli, se non per fughe di un giorno. Non ne so più niente.

Queste poche parole indicano una cesura definitiva e irreversibile, la chiusura di una pagina della propria esistenza e della propria opera.

Note

[1] *Vedi M. Fusillo,* L'immensità del mondo contadino, Pasolini e la civiltà rurale, in La Questione Agraria n.61, 1996.
[2] *P. P. Pasolini, da: Lettere luterane, p.7 (P.P.Pasolini e mondo contadino).*
[3] *P. P. Pasolini, da* Cinquantenario della Società Cooperativa di Consumo, 1919-1969, Ellerani. S.Vito al Tagliamento, 1970).

Suggerimenti Bibliografici

- *Paolo Garofalo,* Pasolini, Casarsa e la civiltà perduta, *23a ciclo-culturale Pasoliniana, Casarsa, 2016.*
- *Alessandro Guidi e Pierluigi Sassetti (a cura di),* L'eredità di Pier Paolo Pasolini, Mimesi Edizioni, 2008.
- *Paolo Gaspari,* Storia popolare della società contadina in Friuli, Monza 1976.

L'immaginario di Scabia

Non si sa mai chi è maestro d'amore

Pubblicato da Einaudi il romanzo *L'azione perfetta* di Giuliano Scabia, favola morale, un apologo intonato da una voce leggera e profonda presentato a Urbania in apertura del XVII Convegno internazionale su "I Teatri delle diversità".

Enrico Capodaglio

Poter dare alla vita che scorre e sfugge, che scotta e confonde, diramandosi per ogni dove, una forma sintetica, che sia artistica e spirituale al contempo. Mettere in dialogo la vita interiore e affettiva con quella collettiva e storica, rispettando le loro lingue ma scoprendo che possono non essere due mondi separati ("Se sei triste tu sarà triste anche la rivoluzione - disse Sofia"). È questa l'impresa del romanzo di Giuliano Scabia: *L'azione perfetta*. Un romanzo ma anche una favola morale, un apologo che può echeggiare a volte il Calvino dei racconti sociali a volte lo Sciascia di *Candido*, ma con un timbro e un senso tutti suoi, intonato da una voce leggera e profonda.

In una lunga navigazione di vita e di arte, l'autore è giunto non a un porto ma a un atollo, che è sempre in mare aperto, ma dal quale contempla le onde dell'esperienza e rivive l'avventura comune, nella quale ha messo in gioco tutte le forme divine della follia, secondo il *Fedro* di Platone: la religiosa, la erotica, la poetica e, un po' di meno, la profetica. È liberatoria allora la sorpresa nel verificare che anche la storia italiana, tanto sofferta e intricata, dal 1939 al 2001, passando dalla Liberazione al boom economico, dal '68 agli anni di piombo, fino quasi ai nostri giorni, è stata intrisa anch'essa non solo delle pazzie negative ed empie ma anche di quei rari doni dispensati dagli dei a un popolo alla ricerca di una società più abitabile. Anche in politica infatti: "Tante sono le vie per imparare la gentilezza. Non si sa mai chi è maestro d'amore."

Ecco allora che nella parabola storica, dura e drammatica, come nella fiaba esistenziale, soffia in quest'opera, disincantata e magica al contempo, uno spirito benigno. Del resto, Scabia sa bene che, fin dalla tragedia greca, il teatro è "un orecchio in ascolto della voce degli dèi", e che la mente stessa è un teatro in cui "tutto si svela", in cui sceneggiamo paure e speranze, amori e illusioni: "miti e fandonie hanno mosso, e muovono, il mondo". Nel carattere teatrale del mondo intero non è però tanto la finzione a incidere, semmai un sentimento corale, un'ironia solidale. *L'azione perfetta* diventa così un manuale di cura delle anime, un breviario di vita fraterna, "un'arte sapienziale alla ricerca di un bene comune", come l'autore definisce, in modo sorprendente, l'urbanistica; un canto della bellezza lampeggiante nella storia, per sentire "la comunione con l'umanità che si sta liberando" e vincere la morte, quella solitaria, astorica, muta.

"Io mi sono data il compito di vincerla", dice ancora Sofia. È proprio lei a fare un'indagine politica per scoprire chi è l'assassino del parroco, visto da bambina, e una ricerca personale, volta a ritrovare il padre. Si tratta di due atti che si assomigliano, giacché l'azione perfetta è ogni atto compiuto con cura e amore, incorporando i pensieri nella vita concreta, mentre le idee scorporate, quelle dei fascismi e dei comunismi totalitari, uccidono: "Le idee – disse Sofia – sono cose della testa, gelide. Se si staccano dal cuore portano morte." Il mondo invece è aperto alla "strana sapienza di Dio": "Il bene e il male. Si è catturata l'energia dell'atomo e si è fatta la bomba atomica". Allo stesso modo, con un'attitudine da greco antico quanto da cristiano innamorato (l'ortodossia non ha più importanza), Scabia sa che la violenza, la guerra, il dolore, l'ingiustizia fanno parte del canto che dobbiamo ascoltare e intonare. Il che non vuol dire giustificare quei mali, ma neanche presumere si possano eliminare: "(…) la mente dell'uomo, di qualunque razza o nazione – ha in sé i germi del genocidio e del massacro – chi più chi meno." *L'azione perfetta* è così un libro al di là del libro, nella presa di coscienza e nella gratitudine, in cui l'animo del poeta in prosa, agendo nel nostro spirito, si scioglie e si risolve.

The novel "L'azione perfetta" (The perfect action) by Giuliano Scabia is a moral story distributed by the Turin publisher Casa Editrice Einaudi. It is an apologue sung with a voice that is light and deep at the same time. It has been presented in Urbania at the beginning of the XVII International Conference on "Theatres of Diversities". In this review, Enrico Capodaglio highlights the elements of dialogue between emotional and inner life and the collective and historical one.

Colophon

rivista europea
TEATRI delle DIVERSITÀ

Trimestrale fondato da
Emilio Pozzi e Vito Minoia

Registrato al Tribunale di Pesaro
Reg. Nr. 424 del 18 ottobre 1996

Direttore responsabile
Vito Minoia

Editore
Edizioni Nuove Catarsi
Associazione Culturale Cittadina
Universitaria Aenigma
Via Giancarlo De Carlo 5
61029 Urbino PU
Presidente David Aguzzi
Email aenigma@uniurb.it

Sito web e Social
https://www.edizioninuovecatarsi.org
Email info@edizioninuovecatarsi.org

Procedure di referaggio
Gli articoli della rivista sono sottoposti facoltativamente a referaggio con la procedura del singolo cieco (single blind)

Collaborazioni internazionali
Catarsi-Teatri delle diversità partecipa ai lavori dello IATJ, International Archive of Theatre Journals, nato dalla collaborazione della Consulta Universitaria del Teatro e The International Federation for Theatre Research.
Nuove collaborazioni sono state istituite dal 2014 con l'Editorial Commettee dell'AITU-IUTA (International University Theatre Association) e dal 2017 con il Network "Theatre for Social Change" e il Publication Committee dell'International Theatre Institute - UNESCO.

La Pubblicazione è prodotta in Italia grazie anche al sostegno del Ministero dei Beni e Attività Culturali e Turismo - Direzione Generale dello Spettacolo e della Regione Marche.

Comitato scientifico
Chiwoon Ahn - teatro, Seul / Corea del Sud
Claudio Bernardi - teatro, Milano
Andrea Canevaro - pedagogia, Bologna
Elka Fediuk - arti sceniche, Veracruz / Messico
Alejandro Finzi - letteratura, Neuqén / Argentina
Raimondo Guarino - teatro, Roma
Gianfranco de Bosio - teatro, Milano
Piergiorgio Giacché - teatro, Perugia
Maria S. Horne - teatro, Buffalo-NY / USA
Laura Mariani - teatro, Bologna
Claudio Mustacchi - pedagogia socioculturale, Manno / Svizzera
Peter Kammerer - sociologia, Urbino
Piero Ricci - linguistica, Siena
Giuliano Scabia - teatro, Firenze
John Schranz - teatro, Malta / Malta
Daniele Seragnoli - teatro, Ferrara
Gianni Tibaldi - psicologia, Padova/OMS
Valentina Venturini - teatro, Roma
Ouriel Zohar - drammaturgia, Haifa / Israele

Fino alla loro scomparsa anche
Sisto Dalla Palma - teatro, Milano
Claudio Meldolesi - teatro, Bologna
Guido Sala - psicologia, Urbino
Luigi Squarzina - teatro, Roma

Corrispondenti
Eleonora Firenze / Milano
Giulia Innocenti Malini / Milano
Paolo Garofalo / Pordenone
Barbara Sinicco / Trieste
Giuseppe Lipani / Ferrara
Adela Gjata / Firenze
Ivana Conte / Roma-Arezzo
Fabio Rocco Oliva / Napoli
Salvo Pitruzzella / Palermo
Benno Plassmann / Berlino
Marco Consolini / Parigi
Tania Kitsu / Atene
Monica Santoro / Mosca
Kassim Bayatly / Baghdad
Walter Valeri / Boston
Djalma Patricio / San Paolo del Brasilev
Yosuke Taki / Tokio
Jiang Ruoyu / Pechino
Salvatore Minutolo / Melbourne

Hanno collaborato a questo numero
David Aguzzi, Nicola Arrigoni, Caterina Barone, Italo Bertolasi, Ginevra Bocconcelli, Elisa Candelaresi, Enrico Capodaglio, Ivana Conte, Peppe Coppola, Fabrizio Crisafulli, Gloria De Angeli, Luigi D'Elia, Franco Deriu, Giulia Di Cio, Mariano Dolci, Claudio Facchinelli, Danilo Ferrari, Alejandro Finzi, Mimma Gallina, Paolo Garofalo, Bjørn Laursen, Fra' Stefano Luca, Romina Mascioli, Giuliana Mencarini, Veronica Olmi, Valeria Ottolenghi, Michele Pascarella, Mia Peluso, Graziella Perego, Loredana Perissinotto, Oliviero Ponte di Pino, Lina Prosa, Eleonora Ricci, Roberto Rinaldi, Alessandra Rossi Ghiglione, Ginevra Sanguigno, Giuliano Scabia, Alessandro Sofia, Laura Strappa, Walter Valeri, Jennifer Valiente, Stefania Zepponi, Giorgio Zorcù

La direzione lascia agi autori dei saggi, degli articoli e delle recensioni la più ampia libertà di opinione, della quale rispondono personalmente

Redazione e amministrazione
Via Peschiera 30
61030 Cartoceto PU

Art director
Antonio Cioffi

Spampa
PRESS UP Srl
Via Cassia km 36,400
01036 Nepi VT

Il Nr. 73-76 è stato chiuso in redazione il 31 maggio 2017

I TEATRI DELLE DIVERSITÀ

XVIII International Conference

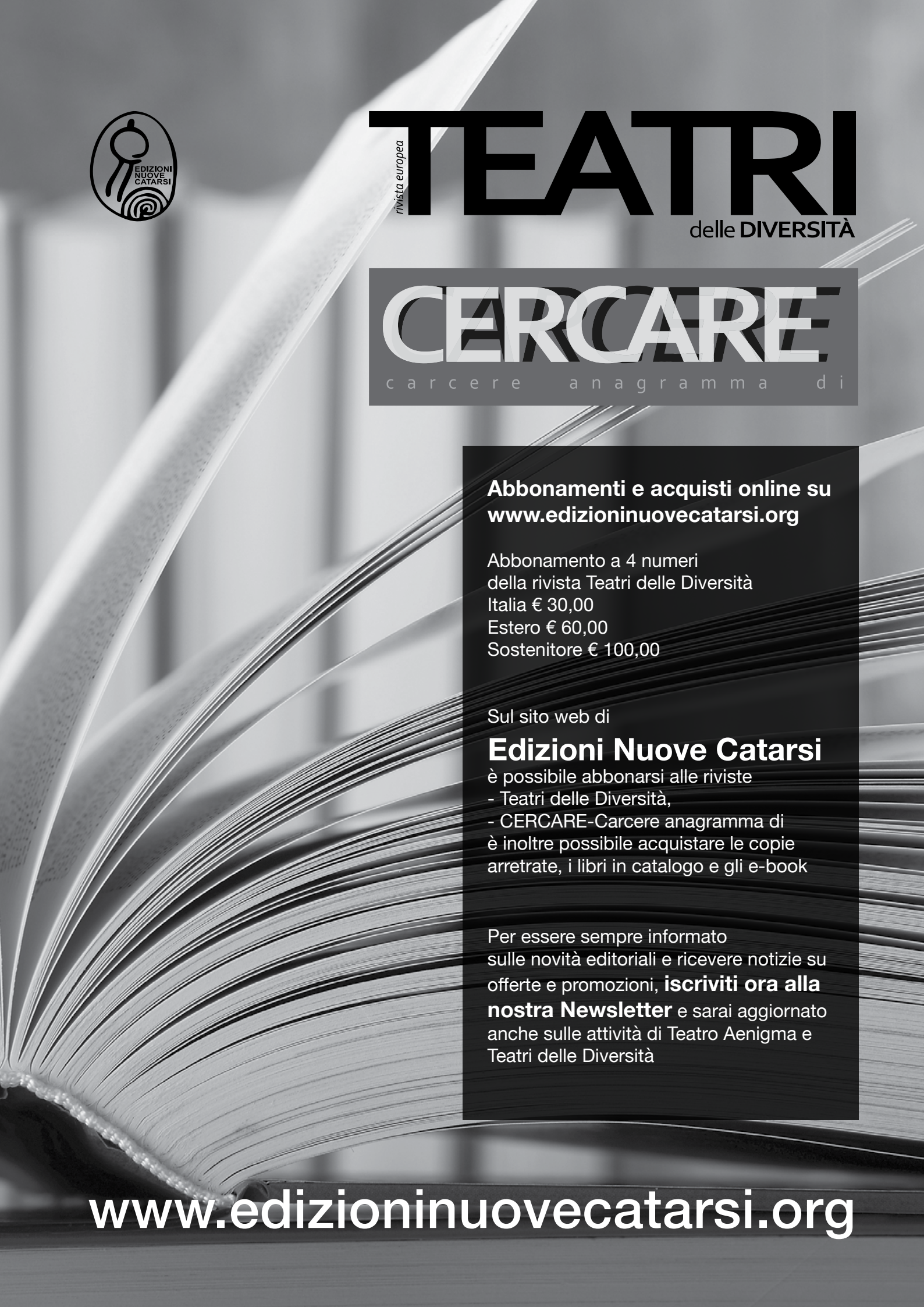
Teatro
ÆNIGMA
Associazione Culturale

Le Scene Universitarie per il Teatro in Carcere

University Scenes for Theatre in Prison

Urbania 4-5 novembre 2017

Programma, informazioni e iscrizioni online su www.teatridellediversita.it


EDIZIONI
NUOVE
CATARSI
rivista europea
TEATRI
delle DIVERSITÀ
CERCARE
carcere anagramma di
Abbonamenti e acquisti online su
www.edizioninuovecatarsi.org
Abbonamento a 4 numeri
della rivista Teatri delle Diversità
Italia € 30,00
Estero € 60,00
Sostenitore € 100,00
Sul sito web di
Edizioni Nuove Catarsi
è possibile abbonarsi alle riviste
- Teatri delle Diversità,
- CERCARE-Carcere anagramma di
è inoltre possibile acquistare le copie
arretrate, i libri in catalogo e gli e-book
Per essere sempre informato
sulle novità editoriali e ricevere notizie su
offerte e promozioni, iscriviti ora alla
nostra Newsletter e sarai aggiornato
anche sulle attività di Teatro Aenigma e
Teatri delle Diversità
www.edizioninuovecatarsi.org