

# BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



## TEATRO SOCIALE E PEDAGOGIA

STORIA, FORME E MODELLI NELLA FORMAZIONE TEATRALE / Lorenzo Mango / *Edward Gordon Craig: la scuola come bottega* □ Elena Randi / *François Delsarte, fonte d'ispirazione per l'arte scenica del Novecento* □ Guido Di Palma / *La dottrina e il protocollo. La pedagogia creativa di Jacques Copeau* □ Cecilia Carponi / *Michel Saint-Denis, il normalizzatore: dalla scuola al teatro* □ Irene Scaturro / *La trasmissione delle tecniche attoriali nel teatro italiano di metà Novecento* □ Vezio Ruggieri / *Un attore cerca un personaggio: approccio psico-corporeo all'identificazione* □ LE SCUOLE DI TEATRO ITALIANE, APPLICAZIONI NEL SOCIALE / Giovanni Greco / *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e il teatro sociale* □ Antonia Chiodi, Tiziana Bergamaschi / *Il Progetto Teatro Utile - Accademia dei Filodrammatici di Milano* □ Silvia Marcotullio, Sabrina Gilio / *L'Accademia Internazionale di Teatro* □ Paolo Giorgio, Tatiana Olear / *Teatro sociale e di comunità alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi* □ Gabriele Vacis / *La Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino* □ Claudio Longhi / *La Scuola di Teatro Iolanda Gazzoletto - ERT* □ Mauro Avogadro / *La Scuola di Teatro Luca Ronconi - Piccolo Teatro di Milano* □ Pier Paolo Pacini / *Centro di Avviamento all'Espressione - Fondazione Teatro della Toscana* □ TESTIMONIANZE E PRATICHE / Alessandro Garzella / *La formazione dell'attore nel sociale* □ Valentina Esposito / *Paesaggi pedagogici. Frammenti di scenari tra pedagogia, teatro e carcere* □ Gabriele Vacis / *Il training nel contesto del teatro sociale* □ Antonio Viganò / *Tra mistero e creatività* □ Bruno Leone / *Il racconto di due burattini* □ MISCELLANEA / Alessio Bergamo / *Un'esperienza di teatro comunitario coi migranti: il Mistero buffo di Majakotskij* □ Mara Nerbano / *La preghiera come teatro. Note sullo studio della performance nel Medioevo* □ Mohamed Naguib / *Il teatro dell'assurdo in La guerra spiegata ai poveri, La donna nell'armadio e il caso Papaleo di Ennio Flaiano* □ RECENSIONI / Anna Sica / *Joseph Farrell, «Dario Fo and Franca Rame. Theatre, Politics, Life»*

BT 135, gennaio-giugno 2021

BULZONI EDITORE



BULZONI EDITORE  
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI

## BT 135 (gennaio-giugno 2021)

Biblioteca Teatrale n. 135 (gennaio-giugno 2021)  
Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo  
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

### Teatro sociale e pedagogia

Direttore: Ferruccio Marotti (prof. emerito, Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico: Christopher B. Balme (Institut für Theaterwissenschaft, LMU Munich), Josette Féral (Université du Québec à Montréal – UQAM), Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7), Stefan Hulfeld (Universität Wien), Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main), David J. Levin (University of Chicago), Richard Schechner (New York University), Gabriele Sofia (Université Grenoble Alpes), Cristina Zoniou (University of Peloponnese), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”, prof. emerito), Cesare Molinari (Università di Firenze, prof. emerito), Roberto Ciancarelli (Sapienza Università di Roma), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Guido Di Palma (Sapienza Università di Roma), Aleksandra Jovičević (Sapienza Università di Roma), Stefano Locatelli (Sapienza Università di Roma), Emanuele Senici (Sapienza Università di Roma), Fabrizio Deriu (Università di Teramo), Renzo Guardenti (Università di Firenze), Raissa Raskina (Università di Cassino), Daniele Vianello (Università della Calabria), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma, in quiescenza), Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma, in q.), Luciano Mariti (Sapienza Università di Roma, in q.), Paola Quarenghi (Sapienza Università di Roma, in q.), Luisa Tinti (Sapienza Università di Roma, in q.)

Redattore capo: Irene Scaturro

Redazione: Annamaria Corea, Aldo Roma, Desirée Sabatini

Direttore responsabile: Irene Scaturro

Curatori del fascicolo: Guido Di Palma, Irene Scaturro

Redazione del fascicolo: Cecilia Carponi, Irene Scaturro

Traduzioni: Cecilia Carponi, Irene Scaturro

Fotocomposizione e impaginazione: Aldo Roma

Questo numero è stato elaborato dall'Unità di ricerca della Sapienza Università di Roma nel quadro del progetto P.R.I.N. - Progetti di Rilevante Interesse Nazionale *Per-formare il sociale* e del progetto di ricerca d'Ateneo, Università di Roma Sapienza *Applied Theatre: Pedagogy and Qualitative Validation*.

Pubblicazione sostenuta da:  
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Sapienza Università di Roma

Sito internet della rivista:

<https://saras.uniroma1.it/ricerca/pubblicazioni/riviste/biblioteca-teatrale>

Sito internet dell'editore:

<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale-1>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*. L'elenco dei revisori di «Biblioteca Teatrale» è pubblicato sulla pagina web della rivista all'indirizzo <https://saras.uniroma1.it/biblioteca-teatrale-rivista-di-studi-e-ricerche-sullo-spettacolo/elenco-dei-revisori>

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,  
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo

Italia, € 40,00

Estero, € 65,00

Un fascicolo € 22,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi  
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,  
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 2021 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.

I testi devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle norme tipografiche della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte, nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986

Stampa: Tipografia Domograf - Roma

ALESSIO BERGAMO

*Un'esperienza di teatro comunitario coi migranti:  
il Mistero buffo di Majakovskij*

Confrontando la mia pratica teatrale nel lavoro con gli attori professionisti in situazioni di produzione teatrale “standard”<sup>1</sup> e quella con gli attori non professionisti in situazioni di cosiddetto teatro nel sociale, essendomi trovato davanti all’enorme differenza tra questi contesti e tra l’organizzazione di lavoro che le diverse condizioni dettavano, mi sono chiesto cosa cambiasse nelle pratiche e nell’impostazione del lavoro. Ovviamente per me. E fino a che punto e in che modo i presupposti della mia impostazione teatrale (diciamo, per semplificare, di origine stanislavskiana, basata sulla centralità del “processo”<sup>2</sup> dell’attore in scena), acquisiti e praticati in

<sup>1</sup> Le caratteristiche medie delle pratiche di produzione di spettacoli in ambito professionistico, in Italia, sono praticamente impossibili da definire. Ci si riferisce, quindi, a una “standardizzazione” ideale, che prevede un periodo di prove, congruo per durata, svolto con continuità e in spazi teatrali attrezzati per farlo.

<sup>2</sup> Il processo è un concetto di primaria importanza per questo indirizzo artistico. Per questo, la parola “processo” e l’aggettivazione “processuale” ricorrono tanto frequentemente in questo saggio. Però, come spesso succede alle parole di lessico teatrale, soprattutto alle parole più usate, la loro area semantica diventa così vasta da risultare ambigua e generica e più che essere di utilità rischia di essere di ostacolo alla comunicazione. È quindi indispensabile dedicare una nota che specifichi il senso in cui uso qui la parola “processo”. Con “processo”, in ambito artistico, si indica sostanzialmente un tipo di sviluppo che si verifica nella persona che crea. Secondo quest’accezione della parola, la creazione è data da un processo complesso costituito da una grande molteplicità e varietà di operazioni

conscie e inconscie (assunzione di dati, associazioni di immagini, creazione di memorie – e susseguente manipolazioni di queste memorie –, coordinamento corpo/immagini, interazioni con stimoli esterni, ecc.). Elaborando attraverso queste operazioni il materiale su cui si lavora, la persona porta a conclusione la propria creazione. E quest'elaborazione viene denominata "processo". Non sfuggirà il fatto che se si intende il processo in questi termini si sta parlando, di fatto, di una *tranche de vie* più che di un aggregato ben delimitato di operazioni produttive.

Ma c'è una specifica molto importante da fare relativamente all'arte dell'attore. Il processo creativo, così inteso, potrebbe essere concepito come afferente quasi esclusivamente alla fase di ideazione e composizione della parte, considerando invece la fase relativa alla performance pubblica come incentrata sulla necessità di ripetere quanto più fedelmente la partitura che si è costruita, la fase pubblica del lavoro dell'attore potrebbe cioè essere considerata come sostanzialmente esecutiva del risultato di un processo creativo conclusosi con la generale. In questo caso l'aspetto processuale dello spettacolo, cioè il processo creativo dell'attore che avviene esclusivamente nell'ambito temporale della performance pubblica, non sarebbe orientato tanto su aspetti connessi alla parte, quanto piuttosto su aspetti connessi alla sua esecuzione, cioè all'interazione della parte con le varianti che influiscono sull'esecuzione (varianti spesso di straordinario rilievo – quali, ad esempio, la reattività di questo o quel pubblico, la struttura di questo o quello spazio, le condizioni psico-fisiche in cui si trova l'attore, quelle in cui si trovano i suoi *partner*, ecc.). In questo scritto, però, quando si parla di processo, si intende la creazione della parte *durante* la performance (sia essa in prova o in spettacolo), in una condizione dell'attore che deve essere sostanzialmente improvvisativa, in cui l'aspetto mnemonico dell'esecuzione della parte ha un peso minoritario nell'azione scenica. Si intende insomma un processo creativo che ha alcune peculiarità specifiche all'arte dell'attore. Un processo creativo, insomma, che coincide col suo risultato finale. In cui l'opera non è il risultato di un processo, ma è al tempo stesso risultato e processo. Altrimenti detto la *tranche de vie* del processo creativo che in altre arti precede la nascita dell'oggetto artistico (con il quale quel processo può dirsi concluso), qui coincide con quella nascita, è esso stesso quell'oggetto. In quest'ottica il processo creativo che *precede* la performance serve soprattutto a formare e allenare, a "riscaldare" quelle acquisizioni (di conoscenza del materiale drammaturgico, spaziale, sonoro, ecc., di immaginazione sul materiale, di condivisione con gli altri partner di queste acquisizioni, ecc.) che permetteranno all'attore di attivare il processo creativo *durante* la performance. Quando, durante la performance, l'attore è in processo creativo *agisce* all'interno della parte (non del personaggio). Non produce azioni

spazi di lavoro professionale, avessero influenzato l'organizzazione, l'articolazione e, in definitiva, il senso (e sottolineo questa parola, sulla quale ritornerò) anche del lavoro nel "teatro sociale".

Scrivo su questo.

Per farlo su un terreno delimitato, mi orienterò sulla più importante esperienza che ho vissuto nel campo del teatro nel sociale: il progetto *Mistero buffo*, che ho condotto e messo in scena nella mia qualità di regista teatrale.

Vado a elencarne i dati salienti.

È stato ideato da me assieme ad Asinitas Onlus<sup>3</sup> e da quest'associazione organizzato e prodotto nel 2017.

Asinitas si occupa soprattutto di formazione e cura delle persone straniere attraverso vari progetti, tra i quali, principalmente, scuole di lingua e laboratori artistici. Lo fa attraverso un metodo pedagogicamente meticcio di approccio alla persona, che mette al centro i corpi e le storie degli individui, insieme a un forte lavoro di

in base alla memoria della parte, ma reagisce al presente, reagisce creativamente (quindi in parte anche inconsciamente), alle circostanze creative in cui lo mette la parte, agli stimoli che gli giungono, in quante persona in parte, durante la performance della parte (e ovviamente anche a quelli che gli giungerebbero comunque anche se la sua parte fosse frutto di un lavoro per la maggior parte esecutivo e basato sulla memoria). L'attore che secondo quest'impostazione si trova in processo, insomma, agisce in base a stimoli che deve trovare sulla scena, reagisce agli impulsi che sono prodotti dai partner, persegue degli scopi che si è prefissato, ecc. Così facendo compie azioni "organiche" sulla scena (cioè prive di contrazioni superflue, necessarie, svolte in funzione del tempo presente – e non di un comando della memoria). Un regista che abbracci questa visione, questa filosofia dell'atto teatrale ha come compito principale (tra tutti quelli che ha) quello di aiutare l'attore ad "attivare" il processo. A far sì cioè che agisca "all'improvviso" sulla scena. Anche quando questa azione sia simile a quella fatta la sera precedente. Quando questo succede, per come viene usato questo termine nel presente scritto, si dice che c'è un processo oppure che l'attore è in processo oppure che da un punto di vista processuale quello che si è fatto è corretto, e così via.

<sup>3</sup> Le informazioni fondamentali su Asinitas, i suoi principi di lavoro e le sue attività sono reperibili direttamente sul sito dell'associazione: <<https://www.asinitas.org>> (11 settembre 2021).

costruzione comunitaria. Naturalmente il teatro riveste una funzione ausiliaria importante nell'azione sociale di questa associazione, ed è divenuto negli anni terreno fertile di ricerca<sup>4</sup>.

Il progetto, che ho condotto coadiuvato dal regista Massimiliano Cutrera, ha visto la partecipazione di 51 persone, tra donne e uomini di molte nazionalità ed età differenti (dai 18 ai 65 anni), si è sviluppato attorno a un materiale drammaturgico già esistente (il *Mistero buffo* di V.V. Majakovskij)<sup>5</sup> e si è concluso con cinque

<sup>4</sup> Negli anni Asinitas ha realizzato diversi progetti di teatro comunitario, affinando sempre più il percorso e connettendosi a centri di studio e ricerca sul teatro nel sociale (in particolare, negli ultimi anni, al Master di Teatro nel sociale della Sapienza, diretto dal prof. Guido Di Palma). Tra i molti artisti che hanno collaborato a questi progetti: Emanuela Giovannini, Emanuela Ponzano, Bruno Leone, Andrea Calabretta, Arianna Consoli, Sushmita Sultana, Marco Campedelli, Silvio Gioia, Alessio Bergamo, Alessandra Cutolo, Sergio Scarlatella, Antonio Viganò, Fabiana Iacozzilli.

<sup>5</sup> Sul *Mistero buffo* (che da qui in avanti abbrevieremo con la sigla *MB*) ci sarebbe moltissimo da dire (sui suoi modelli storici – teatro popolare russo, teatro medievale –, sul suo contesto artistico e politico – la poetica di Majakovskij, il futurismo, il teatro rivoluzionario di piazza –, sulla sua realizzazione teatrale – l'avvio della collaborazione con Mejerchol'd, ecc.). Su questo rimando a un classico, il bellissimo saggio di A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo di avanguardia*, Einaudi, Torino 1959. Qui mi limito a riassumerne brevemente la trama. E a dare scarse indicazioni sulle scelte di messa in scena operate nell'occasione che è oggetto di questo scritto. Il primo quadro di *MB* è ambientato al Polo Nord, dove un esquimese sta tappando col dito un buco da cui esce l'acqua. La terra si sta squagliando. Ma presto si scopre che non accade solo al Polo, ma dappertutto. Infatti, nel tentativo di mettersi in salvo da questo nuovo diluvio, convergono al Polo molte persone. Tra queste, 7 coppie di puri (tra i quali il Negus d'Abissinia, il Raja indiano, il pascià turco, Clemanceau, il tedesco, il pope, Lloyd George, ecc.) e 7 coppie di impuri (il soldato dell'armata rossa, il lampionaio, l'autista, il minatore, il fabbro, la lavandaia, la sartina, due esquimesi, ecc.). Si aggiungono al gruppo un socialista conciliatore (personaggio comico che tenterà continuamente di metter pace e finirà costantemente con l'essere bastonato da tutti) e un intellettuale. L'acqua sale e il gruppo decide di costruire un'arca per mettersi in salvo. Il secondo quadro è ambientato sull'arca. Che fa rotta verso l'Ararat. Gli impuri pescano, mangiano e si mettono a dormire. I puri cominciano a sentire i morsi della fame e decidono di fare un colpo di stato.

Si impossessano dell'arca, eleggono il Negus a monarca, e obbligano gli impuri a rastrellare il cibo rimasto e a portarlo sul ponte. Ma, finito questo passaggio, mentre il gruppo dei puri è occupato a riportare gli impuri in coperta, il Negus, fulmineamente, si mangia tutto. I puri decidono allora di fare una «rivoluzione democratica». Liberano gli impuri e assieme a loro buttano a mare il Negus. Si conclude un contratto sociale: l'accordo è che gli impuri cercheranno di recuperare tutto il cibo residuo, mentre i puri, che sanno amministrare lo Stato, lo stoccheranno, lo catalogheranno, ne organizzeranno la distribuzione, ecc. Ma se queste sono le intenzioni dichiarate dai puri, quelle reali, nei fatti, risultano differenti: i puri si mangiano tutto ciò che gli impuri sono riusciti a raccogliere. Sicché quando arriva il momento di mangiare e gli impuri si accorgono che per loro non è rimasto niente, si ribellano, fanno una rivoluzione proletaria («GLI IMPURI: Maledetti, ora e per sempre, ricorderete il 7 novembre»; V.V. Majakovskij, *Mistero buffo*, Editori riuniti, Roma 2014<sup>2</sup>, p. 115) e buttano a mare i puri. La barca è finalmente loro. Ma la fame li tormenta. Vedono arrivare la morte che cammina sul mare e procede verso di loro. Si armano e si preparano a combatterla. La morte si allontana. Ma la disperazione non scompare e la barca comincia a fare scricchiolii sinistri. A questo punto, ancora dal mare, gli impuri vedono avanzare un'altra persona. Pensando che sia Cristo prendono di nuovo in mano le armi. Ma non è Cristo, è l'uomo del futuro (nell'edizione del 1918 questo personaggio era interpretato dallo stesso Majakovskij – nello spettacolo, invece, dal *griot* senegalese Madya Diebatè che invece di parlare cantava accompagnandosi con la sua kora). L'uomo del futuro si rivolge agli impuri, dice loro che non esiste nessun Ararat e non c'è da sperarci e invece porta loro la buona novella del suo regno futuro, terreno e non celeste. Sarà un regno di prosperità, modernità e lavoro felice. Li invita a non disperare perché tutto il mondo è risorsa e a operare per raggiungerlo. Dice loro di attraversare le nubi e indica le mani operose come ciò che aprirà loro la strada per arrivare a tutte le risorse. Detto questo, scompare. Il fabbro, subito imitato dagli altri, si lancia verso le sartie e gli impuri cominciano a scalare il cielo. Così si conclude il secondo quadro. Il terzo invece è ambientato davanti alle porte dell'inferno, dove sono già arrivati i puri, che, affamati come sempre, mangiano tutti i pochi peccatori che ancora arrivano all'inferno. L'arrivo degli impuri scatena grandi appetiti nei diavoli affamati. Comandati da Belzebù, e attornati dai famelici puri, con le loro facce mostruose e armati di forconi, i diavoli si parano davanti agli impuri con l'intento di fermarne la marcia e farli entrare nell'inferno. Gli impuri, però, non si spaventano affatto e deridono i diavoli: come pensano di poter spaventare chi è stato in fabbrica, chi è stato al fronte, chi ha visto la guerra, chi ha subito nelle colonie le torture dei soldati stranieri, chi fa la fame per l'assedio dei soldati dell'Intesa? Ascoltando gli

orrori del mondo terreno i diavoli si terrorizzano e perdono la loro baldanza. Belzebù, impietosito per il destino degli impuri, ma anche ammirato per come quelli hanno ancora una volta battuto il socialista conciliatore che aveva provato a mettere pace tra loro e i diavoli, li invita a entrare all'inferno e a mangiare un peccatore assieme ai diavoli. Gli impuri disgustati scansano Belzebù e i diavoli e, inarrestabili, vanno oltre, continuano a salire. Il quarto quadro è in paradiso. I santi aspettano con ansia gli impuri. Vogliono accoglierli amorevolmente. Si predispongono a condividere con loro tutta la loro bontà e il loro patrimonio culturale e spirituale (tra i santi ci sono anche Rousseau e Tolstoj). Lo spirito è il cibo di cui dispongono, di cui sono particolarmente fieri e del quale intendono nutrire gli impuri. Preparano dunque un banchetto a base di bistecche di nuvole, bagnate da abbondante succo di nuvole. Gli impuri, animati dalla speranza di potersi finalmente rifocillare un po', si siedono al tavolo, ma quando vedono le portate vanno su tutte le furie e devastano il paradiso. Scandalizzato dalla gazzarra interviene Ieova che, minaccioso, tiene in mano un fascio di fulmini. Un ennesimo tentativo del socialista conciliatore porta al solito esito: viene insultato da Ieova e battuto dagli impuri. Questi non si intimoriscono neanche di Ieova: lasciano il paradiso, continuano per la loro ascesa, ma prima, pensando possano tornare utili per l'elettrificazione, sottraggono al dio i fulmini e lo lasciano lì, «spennato». (In questo punto nella versione del 1921 di *MB*, scritta alla fine della guerra civile, era stato aggiunto da Majakovskij un altro quadro: gli impuri combattevano contro altri terribili nemici, e cioè la fame e la distruzione. Vincivano anche questa battaglia e dopo aver rimesso in funzione una vecchia motrice e una nave male in arnese, proseguivano il loro viaggio verso la terra promessa. Nel nostro progetto, però, abbiamo tagliato questo episodio). Nell'ultimo quadro ci troviamo davanti a un muro e a un cancello che separano gli impuri dalla terra promessa. Il lampionaio si arrampica sul muro, guarda di là la terra promessa e ne descrive la meraviglia. A un certo punto, stupito per quello che sta accadendo, avverte i compagni che gli oggetti che abitano la terra promessa si sono mossi e stanno avanzando, stanno venendo incontro agli impuri. Si apre il portone sulla terra promessa. (La didascalia di Majakovskij recita: «*Che città! Si alzano verso il cielo le costruzioni aperte di fabbriche e case trasparenti. In un alone di arcobaleni si allineano immobili treni, tram, automobili; in mezzo un giardino di stelle e di lune; il tutto, coronato dal disco risplendente del sole. Dalle vetrine escono gli arnesi e i cibi migliori, che, capeggiati dalla falce e dal martello, si dirigono verso la grande porta, con il pane e il sale*»; ivi, p. 221). Gli oggetti accolgono nella terra promessa gli impuri. Dicono che prima erano gli impuri a essere al loro servizio ma ora finalmente i rapporti sono invertiti (I CIBI: «Dopo che a furia di lavoro ci procurate/non siete voi a mangiarci, ma vi mangiamo noi coi

rappresentazioni aperte al pubblico (a Roma: tre al Teatro India, una alla Sala Columbus dell'Università di Roma Tre, una al Teatro Tor Bella Monaca).

Le 51 persone che hanno partecipato al lavoro erano suddivise in diversi gruppi:

- il gruppo più numeroso era quello costituito dagli stranieri – allievi della scuola di italiano di Asinitas, ma anche provenienti da altre scuole o strutture – per lo più arrivati solo da pochissimi mesi e quasi tutti richiedenti asilo (pochi altri si erano da tempo stabiliti e regolarizzati in Italia), la maggior parte era originaria dell'Africa occidentale (Mali, Guinea,

rubli [...]. Pane e dolciumi sono liberi da oggi/Ciò che prima guardavate con stridore di denti/potete prendere e mangiare liberamente»; ivi, p. 229). Gli impuri si dispongono finalmente a lavorare con tranquillità e gioia e cantano l'*Internazionale*. Nello spettacolo di cui si tratta qui, questa trama è stata sostanzialmente rispettata, anche se c'è stato un corposo lavoro di riscrittura per adattare il testo alle peculiarità del gruppo e alle circostanze odierne (peraltro, nel fedele rispetto di quanto Majakovskij stesso scrive nella sua breve introduzione: «Voi tutti che in futuro reciterete, allestirete, leggerete, stamperete *Mistero buffo*, cambiate il contenuto: rendetelo attuale, aggiornatelo, al minuto»; ivi, p. 27). Le modifiche più importanti hanno riguardato il finale. Non si apriva il portone, come prescritto dal testo, ma si abbassava il muro. Da dietro venivano accesi dei proiettori la cui luce accecava gli spettatori che quindi non vedevano la terra promessa. Contestualmente calava uno schermo sul quale subito veniva proiettato un video che raccoglieva brevi frasi e monologhi di tutti i partecipanti. In questi monologhi, come se parlassero da un lontano futuro, i partecipanti raccontavano agli spettatori ciò che era loro successo quando erano entrati nella terra promessa. I monologhi cominciavano sempre così: «quando sono arrivata/o nella terra promessa mi è venuto incontro... [qualcosa che poteva essere un oggetto di lavoro o di desiderio: camion, officine, scuole, bambini, ecc.] che mi ha salutato dicendomi...». Alla fine di questo filmato, lo schermo, che era disposto sull'avanscena, calava scoprendo la scena con sopra tutte le persone che avevano partecipato al progetto, sia quelle apparse nello spettacolo che quelle che avevano lavorato dietro le quinte, disposte di fronte agli spettatori. Cominciava il canto dell'*Internazionale* con cui anche Majakovskij fa concludere *MB*. Si può vedere un video-riassunto dello spettacolo di una ventina di minuti al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=bRfOF-4DtGg>>, (11 settembre 2021).

- Gambia, Senegal), ma c'erano anche un afgano, un turco, una russa, un moldavo, un lettone, una yemenita;
- un secondo gruppo era composto da dodici italiani (dieci donne e due uomini) allievi del Corso di teatro comunitario organizzato per l'occasione da Asinitas e condotto dalla fondatrice dell'associazione, Cecilia Bartoli, e da me;
  - un altro gruppo, di otto persone, era costituito da operatori e volontari di Asinitas;
  - il gruppo dei musicisti era composto da Madya Diebate (Senegal) e Matteo Portelli;
  - il gruppo di allievi professionisti della scuola di teatro del Centro Internazionale La Cometa (sei persone), che si è aggiunto verso la fine del lavoro, e che nello spettacolo svolgevano il ruolo di servi di scena.

Questa articolazione per gruppi scompariva nel lavoro scenico: al training, alle prove, ecc. partecipavano tutti insieme. E benché nel *MB* i personaggi siano organizzati per gruppi (sette coppie di puri, sette coppie di impuri, angeli, diavoli, ecc.) questi diversi gruppi erano sempre costituiti da un mix di stranieri, allievi del corso di teatro comunitario, operatori.

La prima prova si è svolta il 16 gennaio, il debutto ha avuto luogo il 25 aprile e l'ultima replica il 13 giugno. Le prove, della durata media di tre ore, si sono svolte di pomeriggio nella sala dove la mattina si tenevano le lezioni della scuola di italiano. Per i primi due mesi con cadenza settimanale, bisettimanale a marzo, poi più intense ad aprile (circa tre volte a settimana). Insomma, poco più di una ventina di prove in tutto fino alla prima. E poco meno di altre dieci tra le tre repliche a India e le altre due.

Lo spettacolo prevedeva un numero di danza (creato da Fernando Battista), un video con micro-interviste dei partecipanti (girato e montato da Angelo Loy) e una scenografia (creata da Paolo Ferrari) costituita da elementi scenici che venivano composti e montati in scena dai partecipanti.

Prima di passare all'analisi dei vari punti di confronto, è importante sottolineare che il punto di vista da cui mi muovo è il mio, personale, quello, cioè, di un regista teatrale interessato prima di tutto

all'oggetto teatrale, intendendo con questo tutto ciò che compete all'atto teatrale (si svolga quest'atto nell'ambito del training, della prova, dell'immaginazione o dello spettacolo). Sicché il "vertice" da cui io guardo (e guardavo) questa materia è diverso da quello con cui lo guarda (e guardava) Asinitas, il cui oggetto è la persona. E aggiungerei: fecondamente diverso.

Con questa precisazione non sto mettendo le mani avanti per parare e/o giustificare divergenze. Al contrario, in questa tappa dei nostri percorsi autonomi e distinti io e Asinitas ci siamo arricchiti reciprocamente e non ricordo ci siano state particolari e marcate divergenze. La precisazione serve esclusivamente a rendere chiaro che l'articolo è scritto a partire dal mio vertice di teatrante e quindi ripercorre processi di elaborazione che avevano al loro centro altre urgenze, rispetto a quelle che poteva avere Asinitas. Il fatto che poi queste urgenze si siano felicemente e, ripeto, fertilmente incontrate è ciò che ha segnato il successo di quest'esperienza e che mi ha spinto a scrivere il testo presente.

La prima questione che mi sono dovuto porre riguardava la scelta di quale materiale base utilizzare per il lavoro.

A differenza di quanto avviene con il teatro dei professionisti (che tende, per assunto, spesso anche erroneo, ad avere la pretesa che la compagnia sia un gruppo socialmente e antropologicamente omogeneo), nel teatro sociale la scelta del materiale da parte del conduttore, del regista tende a tenere conto delle caratteristiche sociali e antropologiche del gruppo con cui si lavora che spesso sono altre rispetto alle sue. Ad esempio: se si fa teatro in una scuola si tiene in considerazione il fatto di avere a che fare con bambini, o con adolescenti. Si tratta ovviamente di approssimazioni, di comuni denominatori. All'interno dei gruppi le differenze sono sempre tante. Ma comunque se si vuole essere capaci di stimolare i partecipanti, se si vogliono trovare dei terreni su cui possano entrare in risonanza con il materiale, questo è uno dei punti di partenza. In questo caso il centro del progetto era la particolare comunità sociale costituita dai vari gruppi che confluivano nel progetto, nella quale un peso specifico significativo aveva il gruppo dei migranti e io non mi sono sottratto a questa consuetudine e ne ho tenuto conto.

La proposta di mettere in scena *MB* è stata mia. Le urgenze che mi avevano spinto a farla erano diverse. Alcune di queste erano di carattere politico-sociale. L'idea, infatti, mi era venuta nel 2016: volevo celebrare i cento anni dalla Rivoluzione d'ottobre e farlo così mi sembrava la maniera migliore. Volevo parlare della volontà di riscatto, di soggettivazione politica, di emancipazione dallo sfruttamento e dalla subalternità sociale che l'aveva animata e che aveva segnato, anche grazie a quell'evento – e al mito di quell'evento –, la vita politica, culturale e artistica di tante persone della mia generazione, ma soprattutto di quella dei miei padri. Volevo parlarne in maniera non museale, non accademica. Volevo riattualizzare, sulla scena, e cioè sul mio spazio d'azione sociale, quella volontà, quell'impulso e ricollegarlo a quella storia. Volevo riannodare i fili del tempo. Almeno per quel tempo e quello spazio che mi offriva il progetto *MB*<sup>6</sup>.

Asinitas ha accolto l'idea di lavorare su *MB* con entusiasmo, sebbene le motivazioni che la spingevano ad accettare la mia proposta fossero diverse dalle mie.

A differenza di come mi sarei comportato se avessi avuto a che fare con dei professionisti, quindi, ho scelto un materiale sulla base di quanto questo materiale si attagliasse ai partecipanti al progetto, considerati in quanto gruppo, in quanto micro-comunità segnata da alcune specifiche sociali.

Ma in che termini “si attagliasse”?

Partendo da un vertice teatrale, se si fosse tenuto conto di istanze puramente rappresentative basate sulla “credibilità” della narrazione di *MB*, e cioè di una storia di emancipazione e crescita (personale e collettiva) di un gruppo di proletari con sorprendenti richiami alla realtà odierna in generale e a quella dei migranti in particolare (navigazioni, naufragi, viaggi) c'era il pericolo di cadere in un atteggiamento illustrativo piatto, anodino del tipo: gli stranieri, in Italia, sono parte integrante del nuovo proletariato, fanno lavori pesanti,

<sup>6</sup> Mi sembrava necessario parlare di volontà di riscatto collettivo. Tanto più che oggi quell'anelito sembra scaricato solo sulle spalle del singolo e quindi assai spesso, se il singolo non parte da una posizione socialmente e psichicamente già avvantaggiata, ha come corollario rinunce, sconfitte e frustrazioni pesanti.

vengono sfruttati, sono l'ideale per rappresentare gli impuri di *MB* e agli italiani, invece, toccherà il ruolo degli sfruttatori.

Ma né io né Asinitas avremmo mai accettato un simile approccio. Se ne scrivo è per evidenziare che questo atteggiamento sarebbe stato il frutto di un modo di pensare il teatro incompatibile tanto con l'impostazione mia, quanto con quella di Asinitas. Avrebbe cozzato con troppi presupposti sia legati alle esigenze pedagogico-sociali che rientravano nelle competenze specifiche di Asinitas, sia a quelle esigenze teatrali che erano parte integrante delle mie specifiche competenze e avrebbe ostacolato la necessità/volontà/desiderio di far aderire le due cose (e cioè le esigenze di Asinitas e le mie).

Dal punto di vista pedagogico-sociale il lavoro sui partecipanti era centrale. In primis sugli stranieri. Gli obiettivi di Asinitas erano l'inclusione nella micro-società costituita dal gruppo di lavoro, lo "appaesamento", attraverso il lavoro condiviso nella comunità temporanea che si andava formando col progetto, dei partecipanti stranieri che vivono una condizione radicale di spaesamento; il dar loro la possibilità di assumere una maggior presa di spazio, di protagonismo, di iniziativa; far crescere le loro competenze linguistico-espressive, cioè far viepiù propria una lingua intesa non come uno strumento tecnico, ma come vettore in grado di mettere in comunicazione con gli altri anche i propri moti d'anima.

Dal punto di vista teatrale, invece, la mia esigenza era di seguire due strade parallele: di fare cioè uno spettacolo capace di interagire con l'esterno (spettatori, rappresentazione) ma anche di far in modo che questo spettacolo fosse abitato con pieno protagonismo e autorialità da chi ci stava dentro. Questo fattore del protagonismo e dell'autorialità concerne proprio l'aspetto del processo teatrale e per me è fondamentale.

È una posizione che nasce da un presupposto insieme estetico ed etico. Trovo profondamente disturbante, sulla scena, l'attore alienato dal sé<sup>7</sup>, l'attore che fa una cosa senza la chiara coscienza, anzi senza

<sup>7</sup> A meno che non sia posseduto, in *trance*. Lì il disturbante diventa terrifico e quindi fertile psichicamente. Però è una cosa che non accade nell'orizzonte antropologico che abitiamo.

un'interiore adesione alla coscienza di cosa sta facendo e del perché la sta facendo. Trovo ancor più disturbante quando agisce in questa condizione scissa, ma cerca di farmi credere che sta credendo in quello che fa e che gli sta accadendo qualcosa (sente, soffre, gioisce ecc.). Questa sembra, anzi, è un'affermazione banale e soggettiva, eppure è un discrimine fondamentale (anch'esso "di scuola", deriva dal classico "non ci credo" stanislavskiano... ma è un atteggiamento fruttuoso solo quando smette di essere "di scuola", quando il fastidio viene sentito personalmente da chi guida il processo creativo soggettivamente). È un discrimine che produce una divaricazione molto netta nelle scelte operative. Divaricazione che insiste su direttive che sono, appunto, sia etiche che estetiche.

Di qui la necessità di considerare e manipolare il materiale in base a criteri che rendessero il futuro spettacolo non il frutto di una semplice ipotesi di raffigurazione del testo, bensì il frutto di procedimenti più complessi, l'effetto di una molteplicità di scelte caratterizzate da una libertà creativa il più possibile ampia e partecipata, tanto da parte mia quanto da quella degli attori. Criteri che fossero in grado di stimolare la partecipazione e la mobilitazione delle forze creative e dell'impulso a esprimersi di tutti i partecipanti. Capaci di orientarli in quello che facevano non in base a istanze rappresentative che rischiavano di rimanere astratte (voi impersonate proletari di cento anni fa che lottano contro... ecc.) ma in base a istanze più personali, in base ad associazioni di situazioni e di comportamento che potessero far sentire più vicino ai partecipanti il percorso compiuto dagli eroi del *MB*.

Insomma, sentivo la necessità di creare dei presupposti di analisi del materiale che orientassero in primis la mia fantasia in maniera da proporre ai partecipanti stimoli e compiti (giochi, improvvisazioni, fantasie ecc.) che li muovessero, che li attivassero in prima persona.

Per fare questo ho dovuto rintracciare nel testo di Majakovskij un conflitto più profondo, più connesso all'immaginario del poeta. Un conflitto che potesse essere alla radice della successiva, o parallela, articolazione politica e che quindi si potesse declinare non solo in termini storico-sociali, ma anche in termini archetipici e quindi personali.

Per farla semplice – e provo una certa vergogna a farla così semplice –, tra i tanti temi che attraversano la poetica di Majakovskij è possibile individuarne anche uno che trova piena espressione nel conflitto principale di *MB*: c'è un immaginario che vede il poeta stesso, il proletariato e le forze rivoluzionarie nel loro insieme (anche le forze rivoluzionarie nell'arte, ovviamente – la dimensione politica e quella artistica in Majakovskij sono saldate fra loro), come una forza unica che si proietta nel futuro e che ha dimensioni corporali mitiche, cosmiche. Una nuova umanità che può traghettare il mondo, rivoluzionandolo, verso una dimensione totalmente rinnovata e palingenetica. Col poeta, e con questa nuova umanità, parlano a tu per tu gli astri, Dio<sup>8</sup>, le città, le nuvole, gli oceani, le montagne, gli edifici, le macchine ecc. A questa dimensione cosmica che si proietta nel futuro (e i cui drammi coinvolgono il cosmo stesso) si contrappongono personaggi i cui interessi sono sempre meschini, limitati, concretizzabili in piccoli privilegi, in soddisfazioni narcisistiche e che rappresentano il potere e la marcescenza nel vecchio mondo.

Questo conflitto è evidente, in *MB*, sin dall'inizio, da come i diversi personaggi reagiscono alla situazione davanti alla quale si trovano. Il diluvio che li costringe sull'arca è un diluvio fatto di guerre e rivoluzioni. È una fusione del mondo dovuta al calore degli scontri in atto. I puri in questo diluvio hanno perso tutto. Guardano indietro, ai beni perduti, e cercano di recuperarli, o di recuperare una condizione simile a quella che avevano prima. E, come i puri, così si comportano anche i diavoli dell'inferno e i santi del paradiso. Gli impuri invece, non avendo niente da perdere, affrontano il diluvio a viso aperto, guardano avanti. I puri si aggrappano al loro status, a quello che reputano attuale e a quello che hanno avuto sinora; gli impuri invece sono in cammino. La costruzione ideologica salda questo conflitto con la storia, ma il conflitto è più profondo.

Certo ci si può domandare: perché ricorrere a un testo già esistente, per affrontare questo tema, invece di creare una drammaturgia

<sup>8</sup> Sul rapporto tra Majakovskij e la religione, cfr. C.G. De Michelis, *Il tredicesimo apostolo: evangelo e prassi nella letteratura sovietica*, Editrice Claudiana, Torino 1975.

costituita da azioni separate, sia latrice delle stesse istanze, dello stesso conflitto?

Le ragioni sono tante.

Ad esempio, il desiderio che tutti coloro che partecipano condividano l'intero processo dell'opera. Che sappiano dove si trovano e di cosa si tratta dall'inizio alla fine della rappresentazione. Che avvertano quanto ciò che fanno in un determinato punto dello spettacolo sia collegato (e necessario) al tutto. Cosa motiva questo desiderio è l'idea di un teatro di *ensemble*, in cui tutti gli attori presenti in scena siano sempre coinvolti e attivi in quello che succede (questo dato aveva particolare peso in uno spettacolo come *MB* che vedeva tante persone in scena, che agivano assieme contemporaneamente). E qui ritorniamo alla repulsa dell'attore alienato.

Un altro aspetto che mi spinge a preferire materiali e testi già esistenti, dipende dal fatto che così riesco ad attivare meglio il processo nell'attore. Il problema è che l'azione, cioè la sostanza del processo, soffre se la si nomina. Tende a diventare esecutiva. Se dico: "tu qui fai questo", il rischio forte è che l'attore agisca in base alla memoria della partitura e quindi cambi la natura del suo agire scenico che diventa un eseguire disposizioni che gli sono state impartite e, appunto, finisca per alienarsi dalla propria presenza scenica, dalla necessità dell'azione. Ovviamente non è detto che sia sempre così (l'attore può sempre trovare autonomamente una giustificazione per le proprie azioni), ma succede spesso. Per evitarlo cerco di mettere l'attore in condizioni di interazione (con i partner, con il pubblico, con gli oggetti, con la situazione, e così via) che giustifichino da sé le azioni sceniche, che le provochino, che funzionino di per sé come stimoli all'azione. Queste condizioni sono più evidenti quando si ha a che fare con un testo, nel quale è facile reperire, e indicare agli attori, i conflitti, gli sviluppi, le circostanze che condizionano l'agire della figura scenica e su questa base lasciare che siano gli attori, autonomamente, a trovare l'azione efficace. Anzi se possibile, una volta indicate le circostanze che producono l'azione, evito proprio di nominarla l'azione. Comunque, di solito, le rare volte in cui capita, anche se indico il verbo che definisce l'azione o addirittura se mostro io stesso quello che l'attore deve fare, ciò non ha un effetto alienante.

Infatti, se l'interazione che l'attore deve avere con le circostanze che condizionano la parte è costruita in maniera logica, conseguente dal punto di vista del gioco scenico, le eventuali indicazioni e dimostrazioni non servono a consolidare una costruzione mnemonica della partitura ma assumono invece semplicemente la funzione di evidenziare ancor meglio la logica di quell'interazione. A questo punto, nell'agire, l'attore non si orienterà sulla memoria delle indicazioni ricevute ma sull'evidenza delle circostanze nelle quali si trova sulla scena. Circostanze esterne, ripeto, che è più agevole desumere facendo l'analisi drammatica di un materiale organizzato, finito (sia esso un mito, una novella, un dramma, un sogno, un evento di vita e sia che l'abbia scritto Majakovskij, un altro autore o il regista stesso).

Un'ultima decisione relativa all'organizzazione del lavoro su *MB* è stata quella di non dividere i gruppi su base etnica; cioè, come si era detto, fare in modo che il gruppo di impuri non fosse costituito solo da stranieri e quelli dei puri, dei diavoli e dei santi non solo da italiani, ma piuttosto far sì che in tutti i gruppi ci fossero italiani e stranieri assieme. Anche questa è stata una decisione dettata da più ragioni. Innanzitutto dalla necessità di spostare la lettura del dramma durante il processo di lavoro su un piano più ampio, profondo e trasversale a tutto il gruppo, rispetto a quello che poteva essere generato dal "noi e loro"; poi, in sede di rappresentazione, dal desiderio di ottenere un determinato effetto sugli spettatori; e infine dalla preoccupazione, strettamente mia personale, di non dar adito, sempre in sede di rappresentazione, a letture politicamente lontane da quello che per me era il senso dell'operazione.

Più precisamente.

Dal punto di vista interno, quello relativo all'intero processo creativo (prove, training, lavoro immaginario, performance), volevamo che l'archetipicità, la trasversalità umana, il portato dei temi majakovskiani non fossero contraddetti da un'istanza rappresentativa, alla quale peraltro non aderivamo, e potessero piuttosto vivere nella realtà dei nostri rapporti scenici, arricchirsi della comunità di intenti, di immaginario nella quale volevamo operare. E viceversa. Volevamo che gli intenti e l'immaginario arricchissero, consolidassero la comunità temporanea, il "paese" teatrale nel quale vivevamo.

Questo aspetto, peraltro, era particolarmente importante anche da un punto di vista squisitamente “tecnico”. *MB* è pensato come un mistero medievale e quindi ha la struttura drammatica di una fiaba. Non lo si può recitare, tanto più per personaggi-gruppo, se non lo si concepisce in termini ludici, come un gioco condiviso da parte di tutti coloro che vi partecipano. Guai a pensarlo in termini di vicissitudini di questo o quel personaggio-gruppo. Affonderebbe. Perderebbe tutta la sua carica comica e andrebbe a impattare sull'inevitabile convenzionalità della messa in scena. *MB* è necessariamente un gioco. Le cui regole e finalità devono essere condivise da tutti i partecipanti. Condivisione che sarebbe stata messa in discussione se ci fosse stata una divisione dei personaggi-gruppo in base a categorie “etniche”, cioè più forti in quanto extra-teatrali, esterne alla comunità.

Dal punto di vista della lettura dello spettacolo, infine, non volevamo che l'alterità degli stranieri (alterità marcata: quasi tutti provenienti dall'Africa subsahariana, quasi tutti non in grado di pronunciare più di qualche frase in italiano)<sup>9</sup>, venisse recepita e neutralizzata da una lettura del pubblico incline al pietismo per la loro condizione o ai sensi di colpa collettivi per la propria. Pietismo e sensi di colpa che tendono in realtà a depotenziare la carica eversiva dell'alterità, integrandola in un gioco psichico collettivo e, quindi, emarginandola. Volevamo evitare tutto questo, sia perché sarebbe stato falso (il proletariato e gli esclusi, gli impuri, sono sempre più

<sup>9</sup> Peraltro, all'unico straniero che parlava bene l'italiano (Arcadie Vizitiu, moldavo, in patria già attore di teatro di figura), chiedemmo di parlare in russo e auto-tradursi. Funzionava così. All'inizio dello spettacolo entrava in scena conducendo davanti a sé e facendo parlare in russo una marionetta di Majakovskij. Arrivata al centro della scena, la marionetta cominciava a declamare il prologo di *MB*. Poi però si fermava, stupita per l'assenza di reazione del pubblico. A quel punto cominciava a chiederne ragione ad Arcadie, che le rispondeva che si trattava di italiani che non capivano il russo. I “due” allora si accordavano. Majakovskij-marionetta avrebbe declamato il prologo in russo e il marionettista Arcadie avrebbe tradotto quello che diceva. E così, non senza qualche battibecco tra Majakovskij che voleva fare un discorso più incendiario e Arcadie che cercava, senza riuscirci, di mitigarne il tono, portavano a termine il breve prologo di *MB*.

diffusi anche tra gli italiani, come d'altronde anche tra gli africani c'è chi si arricchisce sfruttando il lavoro degli altri) sia, e soprattutto, perché i nostri obiettivi erano altri. Infatti, se mischiata alla "normalità" degli italiani, l'alterità degli stranieri diveniva in grado di destabilizzare più violentemente gli spettatori, e in particolare quel tipo di spettatori che sarebbe venuto a vedere uno spettacolo come questo (liberali, solidali, amici, progressisti). In questo modo aumentavano le possibilità che l'effetto di questo spettacolo sul pubblico fosse quello di cogliere quanto il conflitto messo in scena grazie a Majakovskij superasse quelle linee di confine così artatamente e costantemente marcate dalla narrazione corrente ("noi e loro") e passasse internamente non solo a tutta la nostra società ma anche alle singole persone.

Particolarmente efficace in questo senso è risultato il penultimo quadro. In un empito di amore e, appunto, di pietismo, non privo di una certa carica pedagogica, i santi accolgono gli impuri che stanchi e provati dalle loro peregrinazioni stanno per arrivare in paradiso. I santi si sentono gratificati dalla propria bontà, dal proprio progressismo e liberalismo. Li accolgono informandoli subito con gentilezza della necessità di rispettare le regole del paradiso: devono stare in piedi (in paradiso non ci sono sedie), non devono dire parolacce, devono fare strani rituali di cortesia, sentire lunghi discorsi di benvenuto. Gli impuri accettano tutto questo perché sono molto affamati e si aspettano di venir nutriti. Quando finalmente vengono loro portati dei piatti, però, sopra c'è solo del fumo, chiamato dai santi «*soup de nouages*». Gli impuri si infuriano, devastano il paradiso, e proseguono oltre nel loro viaggio verso la terra promessa.

Negli abitanti del paradiso, da come venivano interpretati, era facile riconoscere certi aspetti, certi atteggiamenti, certi modi di fare che non è raro incontrare in diverse strutture di assistenza e di solidarietà agli stranieri. Non c'era stata una particolare volontà da parte mia di suggerire questa analogia. Era venuta da sé, in parte grazie al fatto che è una realtà diffusa ben nota alle persone che abitavano lo spettacolo e in parte grazie alla sottile caratterizzazione che un'attrice aveva proposto per il personaggio "capo del paradiso"<sup>10</sup>,

<sup>10</sup> Nel teatro Majakovskiano si tratta del più anziano, Matusalemme.

che aveva finito per dare un po' il tono al comportamento di tutti gli altri "santi". La scena sortiva un effetto particolare. Infatti, diversi spettatori del "nostro" pubblico potevano facilmente riconoscersi nell'atteggiamento caritatevole e borghese dei santi, nel loro empito educativo e inclusivo degli impuri, in un atteggiamento, insomma, di cui conoscevano bene, forse intimamente, le ombre. E alcuni di loro, addirittura – potenza dei meccanismi proiettivi –, erano anche inquietati dal fatto che gli sembrava che la scena incitasse gli stranieri a disconoscere, a vedere come ostili le strutture di accoglienza.

Anche in questo caso, il fatto che il gruppo degli impuri fosse misto, non costituito da soli stranieri, rafforzava maggiormente i termini in cui veniva presentato il conflitto. Non era la parodia di questa o quella concreta struttura di accoglienza; era la parodia di una mentalità, di un approccio all'alterità che avrebbe potuto espandersi a molte altre alterità e che è trasversale a molte culture.

Questi sono stati i passi preliminari all'inizio delle prove con i migranti su *MB*, alla luce dei quali il concetto dello "attagliarsi" al materiale del gruppo (e viceversa) cambia radicalmente. E, dal punto di vista teatrale, lo fa in forza dello scarto che viene operato nei confronti di istanze rappresentative, prevalentemente narrative dell'opera, radicando piuttosto la rappresentazione in istanze che sono di tipo processuale.

Passando ad affrontare lo svolgimento delle prove, va detto che di solito ogni incontro durava circa tre ore: la prima ora e mezzo era dedicata al training il resto al lavoro sulle scene.

Questo tipo di impostazione ricalcava, di fatto, quello che sono solito fare nel lavoro con i professionisti. Due aspetti, però, differivano sostanzialmente: innanzitutto qui la frequenza era più rada e la durata delle prove era più corta, in secondo luogo era impossibile, o quanto meno di difficoltà improba, comunicare a parole con gli attori.

Il primo passo del lavoro è stata la condivisione della trama di *MB*.

Gli occhi sbarrati che mi osservavano erano eloquenti: bisognava limitare al massimo l'uso della parola. Il lavoro è durato diverse prove. Cecilia Bartoli in questo mi ha aiutato disegnando una serie

di cartelloni e illustrandoli, a mo' di cantastorie. Ho capito, comunque, che dovevo ridurre quasi a zero il distacco permesso dall'uso della parola e usare il teatro stesso per comunicare. Di fatto, un po' includendo alcuni partecipanti nella rappresentazione, un po' agendo da solo, rappresentai tutta la storia di *MB*.

La dimostrazione è stata la cifra di comunicazione principale per tutto il lavoro.

Questo fatto andava contro una sorta di tabù che mi ero sempre auto-imposto: mostrare il meno possibile. Il senso di questo tabù era quello di non suggerire l'imitazione e di costringere così l'attore ad avere iniziativa. Grazie a questo lavoro ho allentato quel tabù e ho accettato il fatto che non necessariamente ciò provoca l'imitazione, l'alienazione e la disorganicità dell'azione scenica. Se la situazione è sufficientemente chiara, l'attore può semplicemente capire dove si trova e perché fa le cose, dimenticarsi cosa gli hai fatto vedere e fare quello che deve, a partire dalle circostanze. Così è stato per la messa in scena di *MB*. Ed è stato possibile anche grazie alla semplicità, alle "pennellate grosse" che articolano la sua trama, la sua struttura drammatica. (Altra caratteristica di *MB* che ne ha reso particolarmente felice la scelta, come materiale drammaturgico).

Aspetti questi che ovviamente cambiavano di tanto le condizioni di lavoro. Lavoro che di solito si svolge secondo queste modalità: fornisco agli attori, parlando, degli strumenti e degli orientamenti per produrre scene; mi siedo; lascio loro qualche tempo (una-due ore) in maniera che prendano accordi tra loro (sempre solo parlando); chiedo loro di mostrare, in improvvisazione psico-fisico-verbale, le scene su cui si sono accordati; le guardo; fornisco ulteriori indicazioni, sempre solo parlando. In questo modo, via via che le istruzioni si precisano e si approfondiscono, si precisano e si approfondiscono anche le improvvisazioni. Si procede così facendo maturare e crescere le parti, sino a quando non arriva il momento di montare lo spettacolo. Questa modalità di prove, come si può capire, ha lo scopo di sollecitare l'autonomia, l'autorialità e l'iniziativa dell'attore.

Così ovviamente non poteva essere fatto in questa situazione. Che istruzioni avrei mai potuto dare parlando? Il rapporto si doveva per forza fare più ravvicinato, più fisico.

Non solo: l'alternanza istruzioni/improvvisazioni ha diverse funzioni a secondo del contesto. Con dei professionisti allenati a farlo, la parte si crea meglio e in tempi accettabili. Con allievi attori è la pratica di queste scene in improvvisazione (che in gergo si chiamano *etjud*) ad assumere di per sé valore pedagogico, al di là del risultato (è un allenamento straordinario per l'attore). Quando si fa teatro nel sociale, lo scopo pedagogico-teatrale dell'improvvisazione viene meno (non si tratta di formare attori), né c'è speranza che così si costruiscano parti ricche o ben articolate. Quindi nasce la domanda se sia utile un procedimento simile, e a cosa sia utile.

In *MB* ho scelto di tentare lo stesso di procedere in questa maniera, anche se cambiavano scopi e modalità delle scene proposte in improvvisazione.

Non si trattava più di scoprire in prima persona, attraverso l'*etjud*, il percorso del personaggio. Si trattava piuttosto e innanzitutto di produrre scene che aiutassero i partecipanti a esprimersi, a connettersi, a comunicare tra loro superando le difficoltà linguistiche attraverso la pratica scenica. In secondo luogo, di permettere agli stranieri di cominciare a mettere in condivisione il loro mondo, di assumere iniziativa, autorità, parola. Infine, di produrre scene, azioni che permettessero ai partecipanti di associare esperienze e narrazioni ai temi portanti del *MB*, così da agevolare una comprensione più profonda e solida del suo conflitto drammatico. Comprensione che li avrebbe poi aiutati a orientarsi nelle fasi più avanzate del lavoro, quando il rapporto con il materiale di *MB* si fosse fatto più stringente.

A questo scopo abbiamo chiesto di fare delle improvvisazioni su alcuni compiti molto semplici.

Faccio un esempio: abbiamo dato (dopo aver raccontato la trama) il seguente compito «quella volta che non mi sono fermato». Si trattava di fare una scena, prendendo spunto da episodi della propria vita o dalla vita di conoscenti, amici, parenti, o da storie, o da sogni, che corrispondessero a questa frase. Il gruppo è stato diviso in sottogruppi (misti: stranieri/italiani, uomini/donne, giovani/non più giovani, operatori/non operatori), nei quali le persone si accordavano su delle storie da raccontare/rappresentare, poi, in improvvisazione

sulla scena. Era un compito connesso alla modalità tipica del comportamento degli impuri di *MB*. Gli impuri, infatti, disperati, affamati, non si fermano davanti a chi li vuole fermare, a chi li vuole ridurre in schiavitù o rabbonire. Vanno avanti, sino alle porte della terra promessa, del regno «terreno e non celeste» promesso dall'uomo del futuro<sup>11</sup>. Serviva a far proprio, nell'ambito del gioco teatrale e grazie all'associazione immaginativa, quel comportamento. Era anche il ponte tematico che legava gli impuri ai migranti, persone che per arrivare qui non si erano fermate né si erano fatte fermare<sup>12</sup>.

Sono venuti fuori racconti e scene associati a esperienze importanti.

Chi aveva superato un trauma come la morte del padre, avvelenato da un serpente, ed era partito, chi metteva in scena la sua traversata del deserto, chi raccontava di come era stato torturato in Libia, chi di come si era messo in mare con altri migranti su una spedizione formata da due barconi, uno dei quali, non il suo, all'insaputa di chi ci stava sopra, serviva in realtà da esca, o se si vuole da sacrificio per la cosiddetta "guardia costiera", in maniera che l'altro potesse procedere senza essere fermato. La condivisione di queste, come di altre scene, creava un terreno comune (di immagini, di associazioni, tematico, emotivo) all'interno del gruppo dei partecipanti e tra i partecipanti e il materiale drammaturgico. Terreno comune, condivisione, chiarezza che permetteva all'urgenza, all'energia formata dietro a quelle esperienze di trovare poi un canale per fluire libera nell'azione scenica di *MB*.

Una frase proposta e pronunciata da un ragazzo, Basirou, a un certo punto dello spettacolo, è uno dei diversi esempi della condivisione di questo specifico tema, grazie a questo percorso che, dal compito, passava per l'improvvisazione e fluiva in un'azione dello

<sup>11</sup> Cfr. V.V. Majakovskij, *Mistero buffo*, cit., p. 131.

<sup>12</sup> Il compito, peraltro, fu oggetto di lavoro anche durante le lezioni della scuola di lingua. C'era spesso un rimando tra l'argomento delle lezioni nella scuola di italiano e il lavoro teatrale. Di questo gioco di sponda, di questa sinergia che arricchiva i due processi paralleli, potrebbero certamente scrivere in maniera più competente gli operatori di Asinitas.

spettacolo. Quando la morte arrivava con l'intento di fermare la nave degli impuri e gli impuri si preparavano a respingerla brandendo dei tubi innocenti (facendola così desistere dai suoi propositi), Basirou, che era stato il primo ad armarsi, diceva: «a noi la morte non ci prende». Questa frase, durante il lavoro e ancora per molto tempo dopo, quando quest'esperienza si era già conclusa, sulle *chat* del gruppo, è diventata la frase che più spesso i partecipanti stranieri si scambiavano, come forma di saluto e di incoraggiamento.

Scene del genere sono state proposte anche su altri temi, suggeriti sempre in modo da insistere sul conflitto principale di *MB*. Ad esempio: «una persona ricca e potente che ho conosciuto».

Questo tema ha prodotto diverse altre scene: quella di un ragazzo che a quindici anni era stato rapito dai predoni del deserto e, costretto a fare lui stesso il bandito, si appostava per predare i migranti; oppure la storia di un ristoratore che chiedeva al cameriere di portargli la sorella se non voleva perdere il posto; oppure quello di un professore dispotico e sadico, ecc.

Improvvisazioni come queste servivano anche allo scopo di attivare una co-costruzione drammaturgica (la reinvenzione di azioni o personaggi conformemente alle proposte fatte dai partecipanti)<sup>13</sup>, o a trovare soluzioni sceniche. Ad esempio, lavorando sulla scena dell'inferno, volevamo che gli attori trovassero nelle loro fantasie, nel loro immaginario, delle figure associabili ai diavoli buffi e facilmente intoribibili di Majakovskij. A questo scopo abbiamo dato come compito: «ciò che mi faceva paura da bambino e ora non me ne fa più». Sono venuti fuori una serie di diavoli buffi. Tra questi una donna con un seno solo, che era stato il terrore di Abdul-laye quando era bambino e che ora, ovviamente, trasformata in

<sup>13</sup> Ad esempio: Belzebù impartiva agli impuri l'ordine di entrare all'inferno esponendo, infilzato sul suo tridente, un foglio di via. Oppure, sempre nello stesso quadro, gli impuri (che in Majakovskij comparano le sofferenze vissute nel lavoro, nella guerra, nella fame alle presunte sofferenze minacciate dai diavoli, per far capire loro quanto quelle minacce non li spaventino) nello spettacolo raccontavano quello che avevano vissuto in Libia o nella traversata. E così via in molte occasioni.

diavolessa, era parte del suo gioco scenico, condotto con gran divertimento e capacità comica.

Altro ganglio fondamentale del lavoro è stato quello del training. Potrei definirlo un training comportamentale. Giochi, soprattutto. O esercizi che possono essere recepiti come giochi (con relativa difficoltà di conduzione con i non professionisti per far in modo che il divertimento sia interno all'esecuzione dell'esercizio e non che l'esercizio venga preso come spunto per animare la sessione). Caratteristica fondamentale per la loro ideazione e conduzione è far sì che chi vi partecipa non si cali mai troppo in se stesso, non pratici l'autosuggestione, e sia invece sempre in interrelazione, all'interno di regole semplici, di compiti concreti, con "oggetti della comunicazione", esterni o interni che siano. Oggetti che quando non sono reali ed esterni (come i compagni, i suoni, lo spazio, le cose, ecc.) ma interni, immaginari, devono sempre essere ben definiti. Quest'attenzione è necessaria per tener agganciata la persona che partecipa a questi giochi al processo, per garantirne l'azione.

Durante tutto il lavoro su *MB* facevamo esercizi semplici, del tipo: salutarsi in varie maniere (col risultato di far cambiare atmosfera a seconda del tipo di saluto che si fa); far chiudere gli occhi a tutto il gruppo e costringere le persone a camminare senza toccare nessuno; far chiudere gli occhi a tutto il gruppo e invitare un partecipante, che ha gli occhi aperti, a chiamare un compagno indirizzando la voce, facendo un determinato gesto e dicendo solo «tu» (la persona che viene chiamata deve capirlo e alzare la mano); o al contrario far cantare una canzone per qualcuno che ha gli occhi chiusi e chiedere alla persona che ha gli occhi chiusi di dire chi è che in quel momento gli sta cantando la canzone; camminare tenendo tutti sempre la stessa distanza; instaurare un dialogo basato solo sul contatto visivo; disporsi a gruppo in simmetria con un altro gruppo... e così via.

Lo ripeto: semplici. Davvero.

Eppure, hanno avuto un enorme peso all'interno di questo progetto, per il quale il training si è rivelato essere uno snodo centrale (e particolarmente delicato da gestire).

Faccio un esempio: una serie di comportamenti previsti dal training (il contatto fisico, innanzitutto, ma anche il contatto visivo

tra uomo e donna) risultavano imbarazzanti per gli stranieri. Questa messa in tensione è stata proficua. Si può dire infatti che, se una serie di alterità culturali profonde, radicate nei comportamenti dei diversi gruppi, è riuscita ad arrivare a uno stadio di reciproco riconoscimento tra stranieri (in maggioranza uomini) e italiani (in maggioranza donne), questo è avvenuto proprio grazie al training. Fondamentale è stato valutare con grande attenzione quali esercizi dare e come condurli in maniera che ci si riuscisse a capire, a non offendere, a non provocare, a gestire le relazioni. (Attenzione che è stata raddoppiata durante il *ramadan*, quando qualsiasi contatto tra uomo e donna avrebbe dovuto essere evitato).

Dal punto di vista del lavoro teatrale c'è da aggiungere un'ulteriore valutazione.

In genere faccio fare questo tipo di esercizi (con un livello di complicazione maggiore) anche in sede pedagogico-teatrale e professionistica. In questi contesti la loro funzione è tripla. Innanzitutto, servono a ciò a cui il training serve sempre e comunque, a qualsiasi livello, anche a quello del *MB*: cioè a far transitare chi vi partecipa da una condizione disorganizzata e dispersa tra molti punti di attenzione divergenti, come quella dettata dal quotidiano, a una condizione come quella del teatro organizzata dal gioco scenico e concentrata. In secondo luogo, hanno la funzione di creare un buon clima, buoni presupposti per il lavoro teatrale collettivo: conoscenza reciproca, fiducia nei compagni, apertura nella comunicazione, creazione di un *ensemble* capace di giocare (*to play*) assieme, ecc. Infine, hanno la funzione di allenare separatamente (o di "riscaldare") una serie di elementi che poi sono la base del lavoro scenico.

Esempio.

Durante i saluti a due con i quali di solito comincio la sessione di training, uno dei saluti che si può chiedere di eseguire è quello che consiste nel prendersi reciprocamente le mani e tenerle per un minuto studiandole (oppure quello di annusare il collo dell'altro); più tardi, durante il prosieguo del training, si dà un altro esercizio: alcuni partecipanti sono fermi a occhi chiusi, gli altri si devono avvicinare in silenzio e porgere le mani affinché li si riconosca al tatto (o il collo affinché li si riconosca a olfatto).

In un contesto pedagogico-teatrale questo lavoro servirebbe da una parte a creare intimità, solidarietà, fiducia, affidamento reciproco, apertura all'interno del gruppo e dall'altra ad allenare l'attore a una serie di elementi della sua arte (rapporto sensi/immaginazione, attenzione alla memoria sensoriale, attenzione).

Nel contesto del progetto *MB* alla seconda di queste due funzioni, quella più strettamente connessa alla formazione delle competenze sceniche dell'attore professionista, ovviamente, non si rivolgeva alcuna attenzione. Mentre invece si è rivelata centrale, e assai delicata da gestire, quella tesa a costituire le relazioni umane necessarie a poter giocare sulla scena in pieno affidamento reciproco.

L'aspetto di pedagogia teatrale in genere era escluso dal progetto, non solo dal training. Poteva essere, tutt'al più, ripeto, incidentale, collaterale. Anche se poi molti procedimenti erano mutuati dalla pratica pedagogico-teatrale.

La pedagogia entrava nel progetto *MB* di sponda, ma non in relazione al teatro. O meglio, il progetto era una sponda per un'altra pedagogia: quella che avveniva nella scuola di italiano gestita da Asinitas. Quello che sicuramente è capitato – ma non so se sia classificabile nel quadro di un'azione pedagogica del training e del progetto *MB* nel suo complesso (e comunque, in caso affermativo, si tratta di un effetto collaterale, spontaneo), è stato il progressivo e sempre più approfondito costituirsi di un terreno, di *pattern* di comunicazione tra italiani e stranieri.

Di eventuali ricaschi extra progetto di queste acquisizioni, di un'eventuale funzionalità pedagogica dell'esperienza, successiva ed esterna al lavoro sul progetto, non ho dati per poter giudicare.

A proposito di pedagogia c'è piuttosto qualcosa da aggiungere sugli italiani che, come s'è scritto, partecipavano al progetto suddivisi in due gruppi: uno costituito da operatori e volontari di Asinitas, l'altro da persone che frequentavano un corso di teatro comunitario.

Ambedue i gruppi avevano come centro di attenzione il gruppo degli stranieri, erano lì per il desiderio di lavorare con loro. Oltre a ciò, il gruppo di chi frequentava il corso aveva interesse a lavorare con Asinitas e con me.

Per questi ultimi, l'approccio pedagogico era centrale. In definitiva si trattava o di persone di teatro e/o operatori del terzo settore che volevano fare un'esperienza nel contesto di un corso di teatro nel sociale con la specifica del lavoro con l'alterità dello straniero. Il mio ruolo di conduttore era soprattutto relativo alle strategie di lavoro teatrale (funzione del training e degli esercizi, decisioni prese nel corso delle prove, lavoro sul materiale drammaturgico, ecc.); quella di Cecilia Bartoli invece era relativa alle varie specificità della condizione sociale e psichica della persona migrante. Lo scopo di entrambi consisteva nel fare in modo che gli allievi del corso, e i volontari, si ponessero le domande corrette, vedessero complessità che non sospettavano. Forse, potrei dire, che coltivassero l'empatia nei rapporti, piuttosto che indulgere al pietismo. Da parte mia lo scopo era soprattutto far vedere come il lavoro intendeva attivizzare le persone, renderle protagoniste, mobilitare la loro creatività e permettere loro una presenza scenica autorevole.

Lo "appaesamento" degli stranieri, come si è già scritto, era uno degli scopi principali del progetto per Asinitas. Sentendosi più parte "del paese" (status sociale più avvantaggiato, condivisione della lingua, del Paese – inteso come Stato, nazione, ecc.) il gruppo del corso di teatro comunitario ha creduto di doversi fare carico di questo obiettivo assumendosi una maggiore presa di responsabilità. Ma questa maggior presa di responsabilità, ha avuto un suo peso solo nel periodo iniziale. Col passare del tempo nell'ambito del nostro lavoro scenico la responsabilità si è distribuita quasi uniformemente. E grazie anche ai cambiamenti intervenuti nei rapporti tra tutti i partecipanti, grazie allo spostamento a cui li aveva costretti il training, il lavoro sul materiale drammaturgico e il costante lavoro di ricerca di comunicazione, gli allievi del corso di teatro comunitari sono stati messi di fronte all'evidenza che l'appaesamento di cui si parlava era un altro, che era un obiettivo che riguardava tutti, non solo gli stranieri. Che il termine afferiva a quella specifica comunità connessa qui e ora, attraverso meccanismi di identificazione, empatia, scambio, riconoscimento reciproco e costruzione collettiva di senso che si crea grazie al fare teatro.

E qui ritorno all'aspetto teatrale, con specifico riferimento al montaggio dello spettacolo.

Come si può intuire dalla trama di *MB* e dalle diverse informazioni sullo spettacolo che si desumono da questo scritto, nonostante il breve tempo a disposizione per le prove, la macchina che era stata messa in piedi era particolarmente complessa.

I sei servi di scena si occupavano soprattutto di gestire il telone bianco che fungeva ora da schermo per la proiezione, ora da mare, ora da tovaglia per la scena del paradiso. A loro era assegnato anche il compito di spostare le dodici travi che, agganciate tra loro e montate su rotelline, avevano la funzione di rappresentare le sponde della nave prima, poi la mensa del paradiso.

Ma tutto il resto era montato in scena dagli attori. I pezzi che componevano le sponde e gli alberi della nave – per un totale di circa ventotto elementi, la maggior parte dei quali alta più di 3 metri –, che si trasformavano in desco nella scena del paradiso e che nel finale erano fatti crollare, trasformati in macerie, erano disposti in ordine sparso sulla scena all'inizio dello spettacolo. A questi si aggiungevano una dozzina di gomene. Il montaggio di questo apparato, assai complesso, costituiva un'intera e apposita scena di circa due minuti e veniva sempre eseguito con estrema precisione.

Altrettanto complesse erano le scene del furto dei cibi raccolti dagli impuri da parte dei puri durante la «repubblica democratica» e quella della rivolta degli impuri che buttavano a mare i puri e si impossessavano della nave. Quest'ultima prevedeva anche un numero di danza durante la quale i puri venivano circondati, per essere issati su uno scivolo e di lì spinti in mare (poi, finiti in mare, cioè sotto il telo bianco, illuminato in blu dai proiettori, ne uscivano dall'altra parte, dove li aspettavano i diavoli che li portavano fuori dalla sala, cioè all'inferno dove sarebbero ricomparsi, con le corna da diavoli, nel quadro seguente).

Altra scena molto complessa era quella della mensa paradisiaca, con i venticinque piatti e copri piatti con dentro il fumo.

Oppure quella successiva della distruzione del paradiso: gli impuri, tenendosi in cordata, scalavano la tribuna degli spettatori

camminando sui braccioli, poi scioglievano i teli di tulle che, appesi sopra le teste degli spettatori, formavano una sorta di cielo e con pochi gesti smontavano la struttura di travi che serviva da desco.

Tutte queste scene complesse erano eseguite (qui davvero “eseguite”) con grande puntualità e (auto)disciplina. Segno, in definitiva, che lo “appaesamento”, la presa di responsabilità, di autorità, ecc. dovuti al processo di lavoro, al training e forse anche all’immaginario, alla struttura drammatica del testo, che vede il gruppo degli impuri come un gruppo organizzato, sul modello dei gruppi rivoluzionari del Novecento, avevano portato i loro frutti.

Ma per quanto riguarda il tema di questo articolo, è stato un altro l’aspetto veramente rilevante che ha guidato me e Massimiliano Cutrera nella fase di montaggio dello spettacolo. Quello di darsi una regola in base alla quale organizzare il lavoro di concatenazione in un *continuum* unitario delle tante scene che componevano lo spettacolo (sia di quelle nate dalle improvvisazioni degli attori, sia di quelle create da noi per completare il lavoro).

La regola era questa: non permettere mai che gli attori compissero azioni che non fossero giustificate. Ci siamo cioè posti l’obiettivo di fare in modo che ogni azione fosse inserita all’interno di una catena di causa/effetto (magari anche assurda, anche dovuta al puro gioco) che la rendesse necessaria. Ci siamo riproposti di non permetterci mai di disturbare, per ubbie registiche, il fluire dell’azione, della vita degli attori sulla scena. E sono convinto che non vada considerato come sminuente il fatto che nella pratica concreta di quello spettacolo una formulazione di principio così altisonante sia stata applicata a un materiale semplice, a giochi buffi, a scherzi. O meglio, forse è molto importante<sup>14</sup>. Fatto sta che grazie a quest’attenzione,

<sup>14</sup> Osama aveva scoperto durante un’improvvisazione che si divertiva un mondo a dire «vaffanculo» in scena alle persone. Cominciava a dirlo in tutte le situazioni possibili. A proposito e a sproposito. Ci preoccupammo di disegnare per il suo personaggio diverse situazioni in cui fosse stato sensato dirlo: doveva essere gratificante per lui e non disturbante per gli altri. I diavoli Keita e Abdullaye dovevano introdurre la scena dell’inferno facendo capire lo stato di inedia che vi regnava. In Majakovskij c’è un dialogo buffissimo tra due diavoli-staffette.

al fare in modo, cioè, che i partecipanti non compissero mai azioni che li alienassero, che fossero solo “di servizio”, ma tenendoli invece sempre dentro il conflitto dell'opera, grazie ai frutti incrociati del training, del lavoro di improvvisazione e soprattutto del portato del *MB* di Majakovskij, gli attori, in particolare gli stranieri, sono riusciti a esprimere sulla scena un'energia enorme. Forze ed esperienze importanti, anche tragiche, traumatiche, di quelle che rischiano di incancrenire dentro le persone, dopo aver subito un processo di trasformazione erano diventate energia, in quello spazio performativo, in quelle azioni sceniche.

Quest'energia, nella sua componente festosa, arrivava all'apice nel finale, quando con l'arrivo alla terra promessa si scioglievano i nodi drammatici e i partecipanti allo spettacolo (tutti, compresi organizzatori e registi – e spesso anche molti spettatori), come previsto dallo stesso Majakovskij<sup>15</sup>, cantavano l'*Internazionale*.

Tirando le conclusioni di questo excursus/riflessione sull'esperienza di *MB*, ritorno a quanto scritto in partenza. L'attenzione

Dicono che, da quando sono arrivati all'inferno, i puri, con gran prepotenza, sottraggono ai diavoli tutti i peccatori per mangiarseli loro. E aggiungono che, per aggravare la situazione, da quando l'ateismo si è diffuso i pope non riescono più a mandare all'inferno che pochi peccatori. Sicché regna la crisi e la fame. Noi non potevamo chiedere ai nostri diavoli di recitare il testo di Majakovskij, ovviamente. Risolvemmo così: facevamo sedere degli spettatori amici in prima fila; i due diavoli ne prendevano di punta uno; parlotando tra loro in bamarà, si mettevano d'accordo per acciuffarlo; lo attraevano mettendo sui loro tridenti delle catenine d'oro e appena quello si alzava lo trascinavano verso la porta dell'inferno... dalla quale spuntavano i puri armati di forchette che sottraevano loro le prede e le portavano dentro per mangiarcele. E così via, con attenzioni del genere su tutto quello che succedeva.

<sup>15</sup> Il canto finale dell'*Internazionale* era un *topos* delle celebrazioni teatrali previste dalle feste del cosiddetto “calendario rosso”, negli anni Venti in Russia. E il *MB* di Majakovskij, creato nell'occasione del primo anniversario della Rivoluzione d'ottobre, in questo non fa eccezione. Per l'occasione, con Cecilia Bartoli e Maddalena Genchi, avevamo riscritto un testo dell'*Internazionale* che metteva insieme parte di quello francese, parte di quello di Fortini, il ritornello tradizionale («Su lottiam', l'ideale nostro fine sarà l'Internazionale, futura umanità») e aggiungeva versi che erano più chiaramente riferibili al popolo migrante.

all'aspetto processuale del lavoro scenico ha costituito un presupposto fondamentale per veicolare, per far emergere, per incorporare il senso del progetto *MB* nell'atto performativo. Quest'attenzione ha investito tutti i livelli. Dalla manipolazione del materiale majakovskiano, all'organizzazione del training, al lavoro scenico di improvvisazione tematica, a quello di montaggio dello spettacolo.

Tale attenzione, per quel che mi riguarda, innerva anche il lavoro con i professionisti e detta determinate procedure nel lavoro creativo con loro. Procedure che, trasportate in un contesto di lavoro radicalmente altro, rispetto a quello in cui si opera coi professionisti, sono state messe in forte tensione. Questa tensione le ha trasformate. Ma nella loro nuova forma e funzionalità hanno rivelato nuove e importanti potenzialità.