



Anna Bianchi

## Le celebrazioni del mondo contadino e le pratiche del teatro in ambiente naturale: un confronto



### Abstract

Questo saggio elabora un capitolo della mia tesi di laurea magistrale, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia*, e avanza una ipotesi di ricerca: è possibile avvicinare le pratiche di teatro nella natura all'analisi degli elementi tipici del rito-spettacolo fatta da Paolo Toschi nel suo classico *Le origini del teatro italiano*, dedicato alle forme rituali e spettacolari del mondo agreste e contadino. In altre parole, è possibile individuare, nelle forme di teatralità in contesto rurale e negli spazi aperti, modi di operare di lunga durata (la processione, il canto, la narrazione, la danza, la ritualità), pur nella radicale differenza e nello scarto che allontanano la ricerca teatrale odierna dalla tradizione popolare.

This paper develops a chapter of my dissertation, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia (The art of perception: contemporary Italian experiences of Theatre in the Nature)*. I propose a particular point of view over these theatre practices: I claim that they can be approached and analytically compared to some features of rural teatrality and rituality, such as identified by Paolo Toschi in his classical book, *Le origini del teatro italiano*, a ground study for understanding the connections between theatre and folklore. Actually we can identify long-lasting devices (procession, singing, storytelling, dance, ritual) which were typical of rural teatrality and rituality, and which occur, as well, in contemporary theatre practices in the nature, despite the radical differences that separate popular tradition from contemporary theatre research.



I teatri in ambiente naturale sono realtà complesse, che si nutrono di più culture: vengono dal teatro di ricerca, dall'animazione teatrale, dall'istanza ecologista, tutte radici direttamente riscontrabili nel loro patrimonio genetico. Nella mia tesi di laurea dedicata ai teatri nella natura contemporanei (Bianchi 2008/09) ho approfondito una ad una tali eredità. L'analisi delle radici mi ha anche portato lungo una pista diversa, volta a esplorare, non le filiazioni attestate e consapevolmente operanti, ma piuttosto le *affinità elettive* che i teatri in ambiente naturale mostrano con pratiche antiche della tradizione performativa rurale. Le pagine che seguono propongono dunque questa ipotesi di lettura: i modi di operare dei teatri nella natura sono affini alle forme rituali e spettacolari proprie della cultura popolare, così come le ha identificate Paolo Toschi

nel suo classico volume, *Le origini del teatro italiano* (Toschi 1976) fondamentale per ogni intreccio tra teatro e folklore.

Lo studioso si sofferma a lungo sul calendario festivo della cultura rurale e sulla sua evoluzione storica, ragiona sulla transizione dei riti primaverili dalle forme pagane alle successive cristiane, mette a fuoco i temi caratterizzanti le feste del Maggio, dal tema nuziale a quello agonistico. Egli mira a individuare e descrivere le pratiche e modalità celebrative che ricorrono, lungo un ampio arco storico, nelle feste agresti: la processione, il canto lirico, la narrazione e la danza. È significativo riscontrare che questi quattro dispositivi performativi entrano in azione anche nelle pratiche odierne di molti teatri in ambiente naturale; muovendosi fuori dai teatri, oltre le città e gli ambienti urbani, verso i territori rurali e la loro stratificata memoria storica, queste compagnie hanno probabilmente intercettato, in maniera più o meno consapevole, alcuni modi di operare che appartengono al retaggio di lunga durata della cultura popolare. Mi sembra interessante, allora, tematizzare e interrogare con precisione tali affinità e ricorrenze.

La **processione** è tipica del culto religioso: il percorso compiuto dai fedeli ha un significato simbolico ben preciso (nella maggioranza dei casi, si delimita in questo modo lo spazio sacro; nel cristianesimo, la benedizione scende sui luoghi toccati dalla processione). Chi partecipa alla processione diventa attore, in diverse circostanze indossa un 'costume' (che identifica una confraternita di appartenenza o, a volte, una compagnia), canta e si muove con passo cadenzato, come in una danza. Si crea anche una sorta di ambientazione con l'utilizzo di oggetti quali stendardi, fiaccole, simboli religiosi e non.

Un'intensa vibrazione psicologica, una profonda commozione mistica si impadronisce dei processionanti e degli spettatori, i quali partecipano anch'essi in qualche modo al rito con invocazioni di grazia, con atti di devozione, e col fare eco ai canti ed alle preghiere. Qualcosa avviene nell'intimo animo di quanti eseguono o seguono la processione con spontaneità di sentimento religioso: qualche cosa che non è poi molto lontana dalla catarsi (Toschi 1976, pp. 26-27).

Molto spesso la processione introduce direttamente al dramma e Toschi evidenzia come, a volte, «il rapporto processione-dramma dà luogo a forme miste». Lo studioso aggiunge:

Una di esse è la processione drammatica o, nelle forme profane, il corteo figurato. Cioè: il giro rituale viene integrato ed arricchito con gruppi, o viventi, o

statuari, che rappresentano determinate scene allusive alla festa per cui si compie la processione: tali scene possono essere mute ma anche dialogate o cantate (Toschi 1976, p. 30).

Chiaramente, col trascorrere dei secoli, queste forme si sono modificate negli intenti, nei modi, nei personaggi e costumi. È importante accennare almeno ad alcuni passaggi storici: dopo la condanna del Concilio di Trento nei confronti della Sacra Rappresentazione, ciò che è rimasto del dramma sacro si riduce fundamentalmente proprio alla processione drammatica. Con il Barocco si passò a dar vita a manifestazioni sfarzose e spettacolari, che ancora oggi vengono mantenute in alcune parti d'Italia (ad esempio in Sicilia): le processioni drammatiche così sono ancora presenti in diverse zone d'Italia e con vitalità inaspettata.

Tipico degli odierni teatri in ambiente naturale è il privilegio accordato agli spettacoli itineranti, e vale la pena di segnalare che essi mettono in gioco dimensioni e istanze indubbiamente affini alla tradizione delle processioni rituali. Notiamo innanzitutto come, anche negli eventi performativi progettati dei teatri in ambiente naturale, il movimento si leghi a procedure di sacralizzazione dello spazio. Disponendo i partecipanti in un certo modo, facendoli avanzare con ritmi ben precisi, magari accompagnandoli con canti, musiche, o silenzi, si riesce a creare un momento analogo, a livello spirituale, all'attraversamento della navata di una chiesa: se, per ipotesi, partecipassimo ad una funzione religiosa nella basilica di San Francesco ad Assisi, in seguito ricorderemmo l'atmosfera creatasi, le opere di Giotto e Cimabue che ci osservavano, la comunione di sentimenti. Allo stesso modo i 'sacerdoti' dei teatri nella natura costruiscono un luogo, lo riempiono di senso (sacralità), compiono azioni quasi divinatorie per i fedeli che vi partecipano, elevano lo spirito degli spettatori, creando le condizioni per un'apertura percettiva. Per esperienza personale, so che rimane in chi segue questi riti-spettacolo, un ricordo affine: le quinte naturali, la sintonia tra i presenti, l'atmosfera spirituale, quasi magica. C'è una forte ritualità, la sensazione di un ritorno alle origini, quando i riti erano un mezzo con cui propiziare una comunità, ponendola in armonia con la natura.

In secondo luogo, comune alle processioni sacre della cultura popolare e agli spettacoli itineranti dei teatri nella natura è la pratica del cammino (su cui, in questo dossier, si sofferma a lungo Sista Bramini). Il cammino come modo a disposizione dell'uomo per andare alla ricerca di sé e come percorso di conoscenza, è stata a lungo analizzato e dibattuto nei suoi risvolti estetici, esistenziali, filosofici:

Il cammino nel libero spazio della natura, acquista per un filosofo, ma presumo per chiunque nella misura in cui partecipa della sua condizione, un valore

liberatorio in un senso particolare. Rappresenta una fuga dal gravame della cultura, di cui per altro verso egli non può fare a meno. [...] Camminare nella natura cura dall'infelicità e anche dal risentimento. Per lo meno in rari attimi di beatitudine il viandante dimentica se stesso e le proprie lotte, la necessità di farsi valere in un mondo ostile (Andolfi 2009, pp. 37, 40).

I protagonisti dei teatri in ambiente naturale hanno, a mio parere, una attitudine conoscitiva simile a quella dei primi filosofi, che meditavano sull'essere e interrogavano la realtà passeggiando ed incontrando altri. Questa pratica, dunque, stimola la riflessione perché favorisce l'incontro, sia con altre persone, che con l'ambiente naturale e con l'alterità spirituale.

Dal Novecento, l'esigenza di un rapporto diretto con ciò che ci circonda è stata avvertita maggiormente, dal momento che, spesso, un medium si interpone tra noi e quanto ci sta davanti: la società di massa ha sempre inteso la solitudine in maniera negativa, come condizione che limita i rapporti interpersonali e che isola ognuno con se stesso, diventando così foriera di possibili situazioni destabilizzanti del proprio io. I teatri nella natura, al contrario, intendono rendere "soli" i partecipanti, pur essendo essi "in compagnia" di altri, per recuperare, così facendo, quel filo rosso che lega l'uomo con l'uomo ed esso con la natura. Così, ad esempio, negli eventi di O Thiasos si cammina collettivamente ma rigorosamente disposti in fila indiana, ad una distanza regolare e fissa fra l'uno e l'altro che si viene invitati a mantenere. Camminare come liberazione di corpo e anima dalla condizione opprimente della quotidianità, come recupero della capacità di pensiero, non condizionata da modelli altrui, come farmaco che cura le preoccupazioni: tutto è finalizzato alla riscoperta dell'io, che può avvenire solo quando si è instaurato un rapporto armonico col mondo, perché, in caso contrario, si rischierebbe di aumentare il "male" interno che ci spaventa e che fa sì che rifuggiamo la solitudine. Gli odierni spettacoli itineranti prevedono quasi sempre una guida, che conduce e accompagna lungo il percorso negli spazi aperti: è un modo per non far sentire smarriti gli spettatori, come se di fronte ad un'esperienza che potrebbe suscitare sentimenti incerti, fosse necessaria una figura quasi "materna" (o sacerdotale) a renderli consapevoli della necessità, ma anche dell'aspetto benefico della proposta.

Il **canto lirico**, racconta il Toschi, è sempre presente in ogni rito-spettacolo ed è eseguito da un coro composto da tutti i partecipanti alla festa, sotto la guida di un capocoro o *praecentor*. «Canto carnascialesco, maggiolata, befanata o pasquella, inno sacro e sequenza, lauda sono le forme principali che il canto da noi ha assunto storicamente nelle feste da cui è nato il dramma» (Toschi 1976, p. 38).

Queste forme non sono simili tra loro, cambiano nei temi, nelle occasioni, anche se spesso è comune la forma metrica: ciò è legato al fatto che sino al Medioevo inoltrato, tali canti non erano considerati profani, ma strettamente connessi al 'bene della comunità' che attraverso essi invocava Dio, chiedendo protezione e benefici.

La tradizione popolare invece presenta una ricca messe di canti di maggio, diffusi per un'area abbastanza vasta, e i cui temi del ritorno della primavera, dell'elogio delle ragazze, e della questua coi relativi ringraziamenti o dispetti, costituiscono la trama comune (Toschi 1976, p. 45).

Su queste manifestazioni liriche si è discusso a fondo: diversi studiosi le facevano entrare a pieno diritto nella storia del teatro, una corrente opposta le vedeva, invece, all'interno della tradizione religiosa e non sulla scia dello spettacolo. Tuttavia, recentemente, esse sono state considerate tra gli elementi fondanti degli spettacoli teatrali che derivano dal rito.

Nelle pratiche di teatro in ambiente naturale il canto interviene massicciamente, basti ricordare l'attività che Francesca Ferri ha portato avanti per anni assieme al gruppo O Thiasos. Il canto unito alla musica (ultimo elemento che il Toschi prende in considerazione come comune a tutti i riti-spettacolo) accompagna la maggioranza degli spettacoli allestiti dalla compagnia romana, lungo un orizzonte non dissimile alla consuetudine, riscontrabile presso la quasi totalità delle religioni, di invocare così il dio venerato. Nel caso di O Thiasos non ci si appella ad una figura divina, ma si ricerca una sintonia tra gli esseri viventi:

un importante filone della ricerca riguarda il canto negli spazi naturali: sia attraverso lo studio dei canti della nostra tradizione - antichi modi vocali destinati a una pratica in spazi aperti che rivelano una parentela tra l'essere umano e il suo territorio e ci aiutano ad entrare in sintonia con le caratteristiche acustiche e ambientali di un luogo – sia con la creazione originale di canti e polifonie a cappella che costituiscono un ulteriore veicolo di esperienza e attrazione poetica per lo spettatore nella natura. Mentre la percezione si risveglia, la struttura drammatica del testo (spesso miti e testi classici) e della musica interagiscono con il paesaggio: dai luoghi stessi provengono suggerimenti continui sia per le azioni fisiche che per la qualità vocale, la scelta di materiali e colori per i costumi, l'ideazione registica. Si arriva ad una composizione dinamica che ritrova un equilibrio possibile tra mondo umano e mondo naturale, un equilibrio che conduce alla percezione di una reciproca appartenenza ([www.thiasos.it](http://www.thiasos.it)).

E a Cenci, presso la Casa-Laboratorio fondata da Franco Lorenzoni, il canto e la musica sono proposti nei laboratori come modo per recuperare la memoria collettiva, come tentativo di stabilire un ponte tra chi canta ora, nella contemporaneità, e coloro i quali hanno cantato le medesime strofe nelle epoche precedenti (Cappelli e Lorenzoni 2002, pp. 117-148).<sup>1</sup>

**La dimensione narrativa** è centrale nelle celebrazioni del mondo contadino:

I motivi fiabeschi derivano dai riti: iniziatici, nuziali, protreptici ecc... In particolar modo è stato osservato che nello svolgimento dei riti entra come parte necessaria la narrazione di episodi sacri: cioè i riti sono indissolubilmente legati ai miti e quando si stabilisce un rapporto tra le fiabe e uno di questi due termini, lo si stabilisce anche con l'altro (Toschi 1976, p. 49).

Al di fuori dell'Italia, le feste primaverili avevano un volto decisamente più narrativo che lirico (si vedano in proposito le gesta di Robin Hood); ma dove la narrazione è stata decisiva per una completa evoluzione del genere, è il teatro sacro cristiano medievale. Il primo esempio che si può portare è il racconto evangelico che si faceva durante la settimana di Pasqua, «il famoso *quem quaeritis* con la scena della Marie al sepolcro, che è considerato come il protoplasma del dramma liturgico» (Toschi 1976, p. 50); da qui si giunge al teatro sacro in volgare, che affidava al *cantio penitentium* dei primi disciplinati, il racconto delle vicende della Passione, nonché il dolore ed i lamenti della Vergine alla morte di Cristo. Nella ritualità cristiana la narrazione si è anche sviluppata, ricorda Toschi, nella forma dei sermoni semi-drammatici, assai diffusi in molte zone d'Italia anche grazie ai francescani che ne fecero un momento forte della loro predicazione.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Un'altra via che, a mio parere, andrebbe sondata, è la relazione tra la scelta di condividere canti e il recupero della centralità dell'uomo - di se stessi - che leggo in alcune attività del teatro nella natura. Mi spiego meglio: viviamo in un'epoca in cui il successo è dettato dalla massima perfezione raggiunta in un settore, in pochi ardimentosi si lasciano trasportare, ad esempio, in canti davanti ad altre persone, se non hanno la certezza di 'non sfigurare'. Questa sorta di mito di se stessi che i mass media inculcano in noi quotidianamente, porta, a mio giudizio, a limitare la capacità di espressione di sé, che ogni individuo ha in potenza. Proponendo, invece, un tipo di attività che mette tutti 'alla pari', suggerendo che non si è giudicati, ma che si vive un'esperienza unica, collettiva, che "apre le porte della percezione", si educa, anche in questo caso, alla vita nelle sua poliedricità. Credo sia molto importante, soprattutto (come nel caso di Cenci) quando si hanno come ospiti i bambini, che possono così esperire una realtà diversa da quella perfetta, ma di 'plastica', che ci mostrano i telefilm.

<sup>2</sup> «Basterà ricordare come tali sermoni rappresentino lo sviluppo di elementi teatrali insiti nell'omelia e ripetano quindi un'origine remotissima, costituendo il primo esempio, nel teatro cristiano, del passaggio dal racconto al dramma» (Toschi 1976, p. 52). Si trattava, in parole povere, di pause teatrali che andavano ad interrompere, alleggerendolo e rendendolo più comprensibile, il sermone.

Molte pratiche teatrali negli ambienti naturali intendono proprio riattivare e rendere dinamica la relazione fra rito e narrazione, reinterpretandola e rivisitandola secondo diverse prospettive culturali (dall'incontro con l'Altro che nutre la cultura pedagogica del teatro-laboratorio di Cenci alla frequentazione con la classicità che appartiene ai percorsi di O Thiasos). Nelle parole di Franco Lorenzoni, fondatore di Cenci,

La narrazione orale ci ha sempre affascinato sin dal primo incontro in cui Nora Giacobini raccontò di Alce nero. Perché in primo luogo è molto semplice, elementare e dimenticato. È molto bello ascoltare, raccontare, raccontarsi. Il mito è in più la narrazione orale primaria, più arcaica. Perciò ci interessava molto. Con il nostro studio dell'astronomia, l'attenzione ai tempi del cosmo...Tutte le cosmologie sono dei miti: "Com'è il mondo?" è una delle prime cose da raccontarsi. Miti greci, indiani, mediterranei: è un fatto educativo? Lo è, come sempre, il racconto di storie, cioè il confrontarsi con delle storie, delle storie grandi, che pongono delle questioni grandi dell'esistenza. È secondo me sempre un fatto educativo, sempre. Non è un caso che i fumetti, i pessimi cartoni giapponesi peschino dalla mitologia, come da lì ha pescato la psicanalisi, tutto l'immaginario del cinema americano. È un terreno così ricco per chiunque voglia raccontare storie. Ancora adesso ci si attinge. Il modo in cui l'abbiamo fatto noi è stato corpo a corpo...ci piaceva prendere alla lettera i miti. Il gioco di raccontare Orfeo, nella notte in un bosco, poi restando al buio, è chiaro che è diverso rispetto ad altri contesti, come se racconti Atteone sopra un albero. Il gioco originale di Cenci era quello del mito dentro un contesto che gli fornisse maggior respiro. Come se il mito e la natura dialogassero.<sup>3</sup>

Il palco prescelto dunque è il mondo esterno, la natura: ci troviamo di fronte a una sorta di ritorno alle origini, quando il rito-spettacolo veniva compiuto in una zona adatta alla manifestazione del dio e che vedeva l'officiante come tramite indispensabile per tal epifania.

Spazi aperti, narrazione e ritualità convergono secondo molteplici e differenti prospettive nelle pratiche di questi teatri. Giuliano Scabia, ad esempio, si può considerare prima poeta e, in seconda battuta, uomo di teatro. Nelle sue pratiche, il

---

Potevano essere sia monologhi che dialoghi interpretati dall'oratore stesso, che veniva così ad assumere il ruolo di attore, né più, né meno che i giullari che si esibivano nelle piazze pubbliche.

<sup>3</sup> Tratto da un'intervista inedita, rilasciata come spunto per una precedente tesi di laurea, che Franco Lorenzoni mi ha gentilmente consegnato in occasione del mio viaggio a Cenci.

testo diventa evocatore, portatore di vita: l'ambiente circostante, così come le lunghe passeggiate che compie con gli spettatori, sono al servizio della parola, la aiutano creando le condizioni più adatte affinché essa venga percepita e compresa a fondo. Il suo Teatro Vagante è alla continua ricerca di qualcosa che va al passo coi tempi, ma che segue una linea parallela, per cui può essere compreso solo se si entra in un rapporto nuovo con se stessi, con gli altri e con il mondo. L'attraversamento dei luoghi è un modo per penetrare anche la scrittura teatrale, perché Scabia vuole capire le possibilità espressive della lingua, vuole misurarle con le vicende della vita e, altresì, scoprire fin dove spingersi per dialogare con il presente attraverso la fantasia. La ricerca teatrale-linguistica è metafora di una ricerca sociale, personale, di apertura verso gli altri e di impegno etico, che affonda le radici nella conoscenza del mondo, delle tradizioni più o meno dimenticate, delle sue esigenze.

Dal 1979 al 1985, il professore comincia un viaggio attraverso l'Italia con *Il Diavolo e il suo Angelo* che, creando situazioni più intime rispetto al precedente ciclo performativo de *Il Gorilla quadrumano*<sup>4</sup>, continuava ad indagare nella stessa direzione: voleva tornare a narrare e ad ascoltare, cercava un medium rammemorante che individuava nella riproposizione di antiche storie e vecchie figure e, attraverso esse, dialogava con l'attualità. Il vagare del maestro è metafora della vita e della poesia: si sondano terreni nuovi, si scoprono valori che ci avvicinano agli altri, la lingua e i paesaggi attraversati sono aspetti concreti di una visione alta, infinita. Le pratiche utilizzate mirano a provocare una sorta di "uscita da sé" negli spettatori, per entrare in una situazione di disponibilità/apertura all'ascolto del prossimo.

**La danza** è il quarto tratto ricorrente dei riti-spettacolo popolari. Nelle feste popolari si sono conservati balli che si eseguivano in momenti particolari, sia dell'individuo che della comunità: tarantelle, furlane, monferrine di corteggiamento; quadriglia o contraddanza per il Veglione; danze carnevalesche e così via. Inoltre, anche se non sono giunte a noi testimonianze certe, la maggioranza degli studiosi concorda nella presenza di balli in occasione dei riti di maggio; per la precisione, la danza si svolgeva sia sotto che attorno all'albero o palo del maggio.

---

<sup>4</sup> «Verso la metà degli anni Settanta, dopo aver dato vita ad alcuni progetti grandiosi che la pigrizia storiografica si ostina a rubricare sotto l'ambigua insegna dell' "animazione", Giuliano Scabia cominciò a preferire una seminazione più paziente e profonda, una pratica dello scambio più discreta. Come se, di fronte alla mutata situazione sociale e politica del Paese, l'originaria carica del fare gigante, dei temi archetipici, del viaggio alla ricerca delle radici più profonde della nostra cultura – viaggio verso noi stessi e insieme verso le radici del teatro – si disseminasse in molteplici e interconnesse direzioni: l'impegno pedagogico, la scrittura, le numerose, singolari, sorprendenti apparizioni in un territorio dove i margini del teatro intersecano i margini del bosco – topico, antropico, psicologico, naturale» (Marchiori 2005, p. 47).

Occorre innanzitutto insistere sul valore propiziatorio della danza nei riti di Capodanno o di Primavera. Per secoli, per millenni, anche da noi si è avuta chiara coscienza che la danza, nelle feste in cui compariva, aveva il preciso scopo pratico di favorire la fertilità del suolo, di promuovere l'abbondanza delle messi. Basti ricordare nell'antica Roma i sacerdoti Sali e il loro carmen, che non è soltanto uno dei primi monumenti della poesia latina, ma una delle più antiche (per noi) e significative testimonianze dell'unione di canto lirico, danza e processione in un complesso schema rituale (Toschi 1976, p. 53).

Tra le più caratteristiche danze del maggio ci sono quelle delle spade e dei bastoni, che si sono poi evolute nei motivi della lotta che, ancora oggi, si possono osservare nei Maggi dell'appennino tosco-emiliano. Balli e danze si intrecciavano con gli altri elementi rituali ed, assieme, andavano poi a creare il vero e proprio dramma: il loro complesso non raramente veniva ad anticipare la rappresentazione vera e propria, come se quest'ultima fosse la loro naturale conseguenza.

Vi è l'eco di queste danze celebrative nelle pratiche dei teatri in ambiente naturale: non sembra ad esempio una casualità che la Casa-Laboratorio di Cenci abbia in più occasioni ospitato maestri di danza di provenienza diversa e che, tra essi, vi sia stato un maestro di Kathakali, un'antica danza indiana che è connessa alla ritualità di questa cultura. Cenci ospita ogni anno il gruppo *Milon Mela*, composto da attori Chhau, danzatori Kalary Payattu, cantori Baul e guidato da Abani Biswas, performer formatosi al Teatro delle Sorgenti di Jerzi Grotowski. Come racconta egli stesso:

I Baul esistono dal Medioevo. In quel periodo erano monaci, dopo, nel loro andare di piazza in piazza, hanno accentuato l'aspetto di performance delle loro azioni.[...] Dei Baul mi piace anche il fatto che la loro arte è una ribellione. A loro non piace andare tanto al tempio, alla moschea, ma in altri luoghi dove c'è umanità. [...] I Baul non riconoscono le caste e questo, in India, indica un gran senso di ribellione. Loro possono entrare in qualsiasi posto, possono stare con un uomo importante e l'ultimo dei paria, ma sempre cantando e ballando per amore e con grande amore. [...] I Chhau sono contadini delle montagne interne dello stato del Bengala, che danzano e fanno teatro con delle enormi maschere. [...] C'è la maschera del dio e la maschera del demone. Ballano insieme, fanno dei combattimenti e forse arriva così una buona pioggia. [...] Le loro rappresentazioni sono legate ai miti del *Mahabharata* o del *Ramayana* e si svolgono in date che sono legate ai cicli stagionali, alle piogge, al raccolto. Si

svolgono sempre prima che arrivi il monsone, solo una volta all'anno. Con noi, negli spettacoli, c'è anche il gruppo Kalari Payattu, che fa arti marziali. Le arti marziali sono importanti per il corpo, perché non riguardano solo il corpo. C'è un tipo di conoscenza che si acquista attraverso la loro pratica di combattimento che non riguarda solo il combattere o l'ammazzare o il distruggere, ma lo stare attenti, lo stare qui. Sono gli elementi che ti aiutano a stare sveglio. Tu combatti non tanto contro gli altri, ma contro gli ostacoli che sono dentro di te. [...] *Milon Mela* è il titolo del nostro spettacolo e vuol dire incontro con l'umanità, spazio, ma anche qualcosa come relazione con gli astri nel cielo. L'uomo è nello spazio. C'è una cosa che gira e noi siamo dentro. Noi, girando dentro una cosa che c'è intorno a noi e che gira, ci accorgiamo che non si gira solo dentro i nostri problemi: c'è altro, fuori! [...] Con l'arte è possibile aiutare, purificare. Noi siamo tanto preoccupati, c'è angoscia, competizione, ci sono tantissimi problemi...con l'arte è possibile purificare, unire.» (Capelli e Lorenzoni 2002, pp. 83-85).

Per concludere, vorrei sottolineare ancora altri modi in cui la dimensione rituale (che è all'origine degli sviluppi teatrali e drammatici di marca popolare) viene ricercata e reinventata dalle odierne azioni teatrali negli ambienti naturali.

Racconta Stefano Pasquini del Teatro delle Ariette (infra, p. 47):

Abbiamo fatto un progetto particolare nel 2004, con il Festival di Santarcangelo di Romagna, che si chiamava *Estate.Fine*. Abbiamo chiesto e coltivato un campo e abbiamo costruito una scenografia vegetale del nostro spettacolo in questo campo... l'abbiamo costruita come una specie di cimitero, con tanti quadratini fatti dalle piante come se fossero piccole tombe vive (c'erano tutti i vialetti fatti coi fagiolini...). C'era anche una specie di cappella con l'abside con tutti i rampicanti e lì si celebrava il rito di *Estate.Fine* che poi ha avuto come sottotitolo *Pasqua laica in quattro movimenti: veglia, corteo, rito e festa popolare*. Si cominciava in una sorta di cucina dove noi cucinavamo e dove si leggeva un diario – come se fosse una preghiera – poi il cibo veniva messo in una cassa e, come in un funerale, si partiva in corteo...si attraversavano i boschi, ma anche i centri cittadini e poi si arrivava nella “chiesa” dove c'era il rito che consisteva nel cucinare il cibo durante lo svolgimento della performance e alla fine c'era la festa popolare, si mangiava e si ballava. Il luogo diventava spazio per una festa con tutti, con il liscio, con il cibo ecc. Questa è una delle forme di spettacolo che ci interessano di più, perché spesso nel nostro teatro c'è il cibo, che è elemento drammaturgico, ma anche elemento concreto, che viene consumato davvero.

Un altro aspetto che rimanda alla ritualità è la ciclicità con cui spesso gli eventi vengono riproposti. A Cenci, i laboratori, i Villaggi Educativi e le azioni nella natura si ripetono di anno in anno, all'incirca nello stesso periodo. Ciò è in parte dovuto ad esigenze organizzative (non si può pensare di fare trascorrere ai partecipanti diverse ore all'aperto durante la stagione invernale), ma riflette anche il legame con i cicli naturali che si susseguono e che caratterizzavano (e caratterizzano tutt'ora) le feste silvane e agresti.

A Milano, il Parco Nord si è inventato un modo rituale di celebrare la propria identità ibrida -di natura strappata alla città e alla urbanizzazione- commissionando a Lorenza Zambon e Sista Bramini un evento itinerante nei suoi spazi, *Il terzo passo*, che da qualche anno viene ripetuto e agito ogni settembre, con piccole variazioni sul tema. Si tratta di

una creazione collettiva che unisce in un unico evento omogeneo diversi approcci poetici all'arte nella natura e diverse tecniche espressive (il teatro, la narrazione, la poesia, la musica, la danza, il canto, la realizzazione di installazioni e opere con elementi naturali). Uno spettacolo itinerante che trae dal luogo la sua ispirazione e che lo percorre in maniera dolce e non invasiva, ecologica, a impatto zero (uso limitatissimo di corrente elettrica, strutture, palchi, platee). L'azione artistica investe il luogo rivelandone le caratteristiche immediate e quelle più profonde, fondendosi con il suo aspetto, con gli esseri che lo popolano, con i suoi tempi, le sue luci e i suoi suoni ([www.teatronatura.net](http://www.teatronatura.net)).

Molto spesso, possiamo dire di trovarci di fronte a vere e proprie ricorrenze, appuntamenti regolari e ciclici che creano con particolari comunità un legame duraturo nel tempo. Giuliano Scabia mi ha spiegato in prima persona perché torna a riproporre spettacoli in luoghi in cui aveva già portato i suoi racconti (infra, p. 53):

Io vado a Marmoreto e a Busana dal 1974, ogni anno, perché c'è il rituale di ritorno e di interrogazione del mutamento: non è un ritorno per ricordare, ma per osservare cosa cambia e tenere viva una relazione. Similmente vado a Trieste fin dal 1973, quando c'era ancora il manicomio, ho fatto diverse azioni a distanza anche di molti anni, perché Similmente vado a Trieste fin dal 1973, quando c'era ancora il manicomio, ho fatto diverse azioni a distanza anche di molti anni, perché si ripresentava ogni volta una domanda, che chiedeva di guardare cosa era nel frattempo successo nel campo del teatro della follia. C'è, quindi, una ritualità di ritorno, mi piace che ci sia questa sorta di dialogo-rito, che può essere considerato anche rito purificante, perché ogni volta è cambiata la situazione,

quindi devo cambiare anche io: non posso ripresentare quello che ho fatto dieci anni prima. È un rituale in movimento: partendo dal presente.

Dunque i teatri in ambiente naturale, se per certi versi tendono ad agire negli spazi aperti le logiche sperimentali dei teatri di ricerca – la rottura della quarta parete, la ricerca di forme altre di condivisione artistica con i partecipanti, l'abbandono del testo scritto, la centralità del corpo-voce – d'altro lato, in maniera più o meno consapevole, instaurano forti parentele con la tradizione performativa popolare di marca rurale e contadina. La processione e il canto, la narrazione e la danza, la cornice rituale, sono dispositivi che si riaffacciano quali modi di operare di lunga durata. Gli odierni teatri in ambiente naturale ne intercettano alcune eredità in modo vivente, senza timore di trasformarli radicalmente, a partire dalle logiche sconfinata e fertili della reinvenzione delle tradizioni.

### **L'autrice**

Anna Bianchi (1984) si è laureata con il massimo dei voti nel marzo 2010 (anno accademico 2008/2009) presso l'Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea magistrale in "Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea". La sua tesi: *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di teatro nella natura in Italia*, discussa con le professoresse Roberta Gandolfi e Rita Messori, è inedita ed è consultabile presso la Biblioteca del Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, sezione Teatro. Da sempre interessata al teatro e alle tradizioni folkloriche, collabora da anni alla gestione della Galleria del Maggio, museo che raccoglie materiali e testimonianze di quest'antica forma di teatro popolare, ormai presente solo nell'Appennino Tosco-Emiliano. Dal 2011 è membro fondatore dell'associazione "Villicultura", che realizza eventi per valorizzare il territorio e le tradizioni del Crinale Reggiano, promuovendo occasioni di riflessione, confronto e conoscenza.

e-mail: bianchianna84@libero.it

### **Riferimenti bibliografici**

Andolfi, F 2009, *La passeggiata del filosofo*, in Testa, I (ed.), *Pensieri viandanti. L'etica del camminare*, Diabasis, Reggio Emilia.

Bianchi, A 2008/09, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi Parma.

Capelli, A, Lorenzoni, F 2002 (ed.), *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale* Giunti, Firenze.

Marchiori, F 2005, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Firenze.

Toschi, P 1976, *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino.