



## **Dossier: Summer School 'Baratto, snodi, scambi tra performing art e community care'**



*Questo dossier accoglie le riflessioni, le impressioni, le considerazioni di coloro che tra i relatori, i tutor, gli organizzatori, i partecipanti alla settimana formativa-performativa "Summer School, baratto, snodi, scambi tra performing art e community care", hanno voluto lasciare una traccia della propria personale esperienza per condividerla con quanti vorranno raccoglierla.*

### **Sommario**

- ❖ Che cos'è
- ❖ Dai seminari:
  - Salvatore Colazzo, *Il valore sociale delle arti performative*
  - Franco Perrelli, *Memoria dell'Odin a Carpignano*
  - Giovanni Invitto, *Lessici e pratiche*
  - Rossella Del Prete, *Il Teatro nell'industria culturale e creativa italiana*



- Vito A. D'Armento, *Uno sguardo 'interessato' alla Summer School di Carpignano*
- Mario Blasi, *Coincidenze e derivazioni*
- Antonia Chiara Scardicchio, *Della poca serietà del teatro (e dell'amore)*
- Clelia Sguera, *La performatività nella musica Rom e community care*
- Nicola Paparella, *Non bariattiamo... il baratto*
- ❖ Dal laboratorio di teatro di comunità:
  - Antonio Damasco
  - Ada Manfreda
  - Rocco De Santis
- ❖ Le riflessioni dei tutor:
  - Antonio D'Ostuni
  - Emanuela Delle Grottaglie
  - Salvatore Patera
  - Francesco Paolo Romeo
- ❖ Le testimonianze dei partecipanti:
  - Stefania De Santis
  - Tonia Cagnazzo
  - Caterina Toma
  - Alessandra De Rinaldis
  - Lorenza Carrozzini e Antonella Epifani
- ❖ *L'Occhio sulla Summer* di Carlo Elmiro Bevilacqua



## Che cos'è

### L'iniziativa

Si è svolta dal 3 al 7 settembre 2012 a Carpignano Salentino la "Summer School: Baratto, snodi, scambi tra performing art e community care", l'iniziativa promossa dal Consiglio Didattico dei Corsi di Area Pedagogica, dal Dipartimento di Storia, Società e Studi sull'Uomo dell'Università del Salento e dalla Rete Italiana di Cultura Popolare, in collaborazione con il Comune di Carpignano Salentino e l'Associazione Culturale "Officine Culturali" di Carpignano Salentino.

"La proposta prende le mosse - come chiarisce il responsabile scientifico del progetto il prof. Salvatore Colazzo, docente di Pedagogia Sperimentale all'Università del Salento, da anni impegnato nella ricerca sui temi oggetto della Summer School - dall'idea che le arti performative possono costituire uno strumento importante per promuovere *empowerment comunitario*, attraverso cui mettere in forma le differenze e farle dialogare, creando zone di scambio comunicativo, che riducono la conflittualità tra le identità e le rendono disponibili a forme di dinamico equilibrio. Il percorso formativo e performativo ha la finalità di connettere le arti performative con la *community care* e pertanto è stato rivolto:

- a coloro che svolgono lavoro di cura (siano docenti, assistenti sociali, educatori, psicologi, counselor, mediatori), che possono ricavare dalla conoscenza dei dispositivi propri del Teatro sociale e di comunità elementi funzionali ad interventi su gruppi più o meno ampi, per incrementare il loro senso di autoefficacia, inducendo processi di riflessività mediata dall'impegno del corpo e delle sue risorse comunicative;
- agli artisti, agli operatori culturali e agli organizzatori di eventi, i quali possono trarre dalla frequenza delle attività formative della Scuola opportunità per acquisire una sensibilità alla dimensione sociale della loro azione".

La scelta di Carpignano Salentino non è casuale: nel 1974 fu 'teatro', grazie ad **Eugenio Barba** e l'**Odin Teatret**, lì presenti per preparare uno spettacolo in un contesto ben lontano dai luoghi ordinari della loro operatività, della nascita del principio del 'baratto culturale', diventato uno dei caposaldi del Teatro di comunità.

La Summer School "Baratto, snodi, scambi tra performing art e *community care*" ha visto la partecipazione di numerosi esperti e docenti rappresentanti di atenei nazionali, quali Torino, RomaTre, Foggia, l'Università del Sannio, che a Carpignano hanno portato esperienze, riflessioni e approfondimenti sulle possibili finalità sociali delle arti performative, sul nesso tra antropologia e pedagogia, nella prospettiva dell'intervento nei gruppi e nelle comunità che sappia valorizzare i saperi locali, i significati dei luoghi, la memoria della gente, le sue ritualità sociali e antropologiche.

Per tali ragioni la Summer School si iscrive nell'articolato programma di iniziative e di interventi sociali e culturali che da anni promuove e realizza la Rete Italiana di Cultura Popolare, partner del progetto, un network di enti pubblici e privati disseminati in tutta la penisola italiana, la cui mission istituzionale è proprio quella di operare per la ricerca, la valorizzazione e la riproposizione del-



le culture dei territori e dei diversi modelli di socialità – antichi e moderni – per farne oggetto di crescita e sviluppo territoriale.

## Il programma

La Summer School è stato un percorso *full immersion* di una settimana, con attività seminariali e laboratoriali dislocati lungo tutto l'arco della giornata.

Le **mattine** sono state dedicate all'approfondimento teorico del tema della Summer School: non si è trattato di lezioni frontali, ma piuttosto di stimoli di riflessione proposti da uno o più studiosi. Tali stimoli hanno riguardato la presentazione di un'esperienza, ovvero l'approfondimento di questioni squisitamente teoriche o metodologiche, da cui si è partiti come base di dibattito e confronto. La presenza di giovani ricercatori, con funzione di animatori, ha consentito di stimolare ulteriormente gli allievi a contribuire, collaborativamente, a forme di *reflective learning*. I seminari sono stati tenuti da: Giovanni Invitto, Franco Perrelli, Mauro Marino, Paolo Apolito, Mario Blasi, Franco Ungaro, Mariano Longo, Rossella Del Prete, Nicola Savarese, Franca Pinto Minerva, Nicola Papparella, Antonia Chiara Scardicchio, Paola Leone, Clelia Sguera, Salvatore Bevilacqua.

Tutti i **pomeriggi** gli iscritti alla Summer School hanno partecipato al **Laboratorio di teatro di comunità** condotto da *Antonio Damasco*, direttore della Rete Italiana di Cultura Popolare e regista teatrale, in collaborazione con *Ada Manfreda*, pedagoga e ricercatrice. Il laboratorio ha preso le mosse dal testo **'Narrazioni binarie'**, riscrittura narrativa di Ada Manfreda a partire dai materiali raccolti durante la ricerca etnografica che ha condotto sui casellanti del Salento. Attraverso un'esplorazione dei loro racconti di vita, 'Narrazioni binarie' ricostruisce questa figura singolare di lavoratore dei caselli delle Ferrovie Sud-Est del Salento, una figura marginale sia per il suo status contrattuale che per le modalità di vita - oramai in via di progressiva estinzione a seguito dell'automazione che sta interessando i passaggi a livello -, e ricostruendola mette in luce pure la trama di significati culturali e di memoria di vita salentina coagulatisi attorno e dentro questo luogo 'extra-ordinario' che è il Casello.

Il laboratorio si è avvalso degli interventi di:

- Laura Giannoccaro ed Emanuele De Matteis, operatori sociali ed attori che hanno curato le attività di training con i partecipanti;
- Luigi Mengoli (musicista e compositore) e Rocco De Santis (cantautore griko) che hanno messo a disposizione materiali sonori originali da innestare lungo la costruzione dell'evento performativo in cui ha esitato il Laboratorio la sera del 7 settembre.

La finalità del Laboratorio è stata tanto quella di far sperimentare concretamente metodologie e approcci utili al lavoro sociale che voglia avvalersi delle performing arts, quanto anche quella di realizzare una restituzione performativa alla comunità di Carpignano Salentino.

Infine i **"dopo cena"** sono stati gli appuntamenti serali quotidiani che hanno costituito un ulteriore momento riflessivo mediante la proiezione di video e documentari, quali testimonianze e prodotti di ricerca etnografica: Antonio Damasco ha proposto lo spettacolo **"Juve-Napoli 1-3: la presa di Torino"**; Franco Perrelli il documentario **"Splendore delle età"**; Luigi Mengoli il video **"Gnosi se auton"**; Paolo Apolito la **videoricerca "Keeping Together in Time. Corpo, festa, musicalità comunicativa"**; Salvatore Bevilacqua il **videodocumentario: "Les années Schwarzenbach"**, film sull'emigrazione italiana negli anni Settanta del secolo scorso in Svizzera; Giorgio Colopi il video **"Le Storie**



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

sul posto"; Nicola Savarese il video "In cerca di teatro. L'Odin Teatret di Eugenio Barba nel Salento", prodotto dalla Rai nel 1974, Fernando Bevilacqua il video "Rito sacrificale in tre movimenti"; Paolo Petrachi un percorso fotografico sulla presenza dell'Odin di Eugenio Barba a Carpignano Salentino nel 1974; Fabio Musci un video sull'Improvvisazione teatrale. Tutte le proiezioni si sono tenute nell'atrio del Palazzo Ducale di Carpignano Salentino e sono state aperte al pubblico: questo ha consentito di portare la scuola tra la gente, tra gli abitanti, nel centro storico del paese e di condividere gli spunti di riflessione con un pubblico molto più ampio.

*Il canale Youtube della Summer School denominato IL LUOGO DEL BARATTO ha raccolto delle interviste spot molto divertenti ed interessanti che mettono a fuoco in poche battute lo spirito e il senso dell'esperienza che tutti hanno, a vario titolo, vissuto a Carpignano Salentino:*

***<http://www.youtube.com/summerschoolbaratto>***





Salvatore Colazzo

## Il valore sociale delle arti performative

1. Le arti performative costituiscono, da un punto di vista sociale, il luogo di elaborazione di possibili aperture al futuro. Questo luogo possiamo definirlo: il regno del possibile o la terra di mezzo, cogliendo una suggestione che fu di Paul Klee, il quale sosteneva che il pittore progetta e realizza "mondi intermedi", in quanto egli, con la sua attività, non rappresenta il reale ma un modo visionario di trascendere la realtà, indicandole nuove opportunità di esistenza. Per accedere ai mondi intermedi bisogna avere uno sguardo un po' strabico, che consente quello straniamento che può dinamizzare l'esistente.

Quando siamo incardinati nell'ordine normale dell'esistenza, è difficile che siamo disponibili a mettere in discussione la realtà; introducono alterità nello sguardo i bambini, i pazzi, i primitivi. Frequentandoli, ci rendiamo conto che il nostro modo di stare al mondo restituisce solo una possibilità di relazione con la realtà, altre sono possibili, ad essi possiamo accedere se ci mettiamo in gioco e accettiamo di guardare alle cose da altre prospettive.

Il bambino nel mentre tenta di stabilire un efficace rapporto con la realtà, crea, con la propria immaginazione, degli oggetti transizionali, che abitano per l'appunto in una zona di mezzo, in cui egli oggettiva i suoi desideri e, nel mentre in tal modo li soddisfa, comincia a prendere contatto con la realtà, ossia impara a governarli, iscrivendoli in un orizzonte di possibilità<sup>1</sup>.

Istintivamente comprendiamo l'importanza della costruzione di questi oggetti per il bambino e pertanto gli consentiamo di coltivare l'*illusione*, sapendo che essa è una preziosa risorsa che gli consentirà di stabilire un sano rapporto con la realtà.

L'illusione come performatività creatrice dell'oggetto transizionale è attività sicuramente propria dell'infanzia, ma in qualche misura anche della vita adulta. Seguendo questa via si coglie il nesso strettissimo che lega gioco e teatro e la validità del tentativo di istituire una teoria della performatività, come basolare per la comprensione dei meccanismi umani di ridefinizione collettiva del senso di realtà.

---

<sup>1</sup> Cfr. D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. it. Armando, Roma, 2006.



La performatività è apertura al pensiero trasformativo del *come se*; è gioco relazionale e comunicativo, che inaugura processi di significazione intersoggettiva, rendendo con ciò possibile l'evolversi della comunità.

Lo ha ben compreso Victor Turner, il quale con la sua nozione di *liminale* comprende la sintassi trasformativa delle società tradizionali, le quali conoscono il segreto di rinnovarsi, attingendo alla creatività dei singoli e riportandola all'interno della comunità, come risorsa collettiva di un più funzionale rapporto con la realtà.

Vi sono momenti e situazioni, generalmente ritualizzati, che consentono l'esplorazione ludica dei fattori culturali costitutivi una società; è questa una riserva di senso a disposizione della comunità, utile per superare i suoi momenti di crisi e produrre un'evoluzione delle sue strutture<sup>2</sup>.

Nel gioco propriamente si apprendono i modi di funzionamento della realtà, poiché attraverso la combinatoria ludica si agiscono alcune variabili dei dispositivi sociali: attraverso il gioco le società tradizionali apprendono di essere *cultura* (e non natura) e quindi in buona sostanza un campo di possibilità non ancora realizzate.

Nelle società tribali funzione delle situazioni liminali non è il sovvertimento delle strutture esistenti, ma apparentemente il loro ribadimento; una volta messe alla prova esse tornano a ribadire la loro pregnanza e sostanziale imprescindibilità.

2. Le società tradizionali verranno accusate dall'illuminismo di essere statiche, di permanere nelle false credenze senza avvertire il bisogno di uscire dal loro stato di minorità grazie alla forza rischiaratrice della ragione. Ma in realtà anche le società che si dichiarano moderne hanno necessità non solo della ragione che mette in contatto con la verità, ma anche della metafora che aiuta a spiazare la ragione e a far intravedere nuove opportunità.

Il liminale certamente viene cassato, ma ricompare sotto forma di liminoide. Come nelle società tribali, i cui membri "fabbricano maschere, si travestono di mostri, ammucciano simboli rituali disparati, invertono o fanno la parodia sulla realtà profana nei riti e nelle leggende popolari"<sup>3</sup>, così nelle società industriali i suoi membri, con lo stesso spirito, si dedicano al teatro, alla poesia, al romanzo, al balletto, al cinema, allo sport, alla musica classica e a quella pop...

"Essi giocano con i fattori della cultura raccogliendoli in combinazioni solitamente di carattere sperimentale, talvolta casuali, grotteschi, improbabili, sorprendenti, sconvolgenti. Solo che essi fanno questo in modo molto più complicato di quanto avvenga nella fase liminale dei riti tribali di iniziazione, poiché i generi specializzati di intrattenimento artistico e popolare [...] si moltiplicano [...] per creare non soltanto forme strane, ma anche, e abbastanza di frequente, modelli diretti, o in forma di parabola o di favola esopica, che contengono una severa critica dello status quo"<sup>4</sup>.

E quindi come diretta e visibile prefigurazione di modelli alternativi di relazioni sociali e di forme di vita individuale.

Klee e Winnicott sembrano suggerire che la relazione che noi stabiliamo con la realtà non ci consente di accedere al mondo qual è, ma istituisce un'interazione che funziona (finché funziona), il che apre alla possibilità che altri modi di

<sup>2</sup> Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1986.

<sup>3</sup> V. Turner, cit., p. 79.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 29-30.



relazionarsi (più o meno funzionali) possano darsi. Come dice Iacono<sup>5</sup>, "tanto per Klee quanto per lo stesso Winnicott tutto accade come se gli uomini fossero immersi in un universo di significati fatto di illusioni condivise, ad eccezione dei bambini, dei pazzi e dei primitivi e ad eccezione dell'arte"<sup>6</sup>.

Il che significa che la realtà viene co-costruita dagli uomini con le loro relazioni e il loro reciproco coordinarsi, assumendo una solidità strutturale; c'è tuttavia chi partecipa a questo processo in maniera eccentrica e costruisce un proprio mondo di illusioni, che è in relazione con quello comune per alcuni aspetti mentre se ne distanzia per altri.

Anche la normale costituzione dell'esistenza non può a fare a meno di considerare l'eccentricità di chi organizza in modo differente le proprie illusioni, secondo modalità altre di funzionamento; essa serve per ricordare che siamo incardinati nell'ordine normale delle cose affinché una società possa darsi, ma non in maniera irrevocabile, poiché è sempre possibile tentare di modificarlo: basta ritornare ad essere un po' bambini, un po' pazzi, un po' artisti, ognuno di noi ha riserve di creatività sufficienti per consentirgli di immaginare un'altra possibilità di essere.

"...Ogni mondo costruisce la propria autonomia a partire dalla relazione con un altro mondo e universo di significato, che, a sua volta, può essere percepito con la coda dell'occhio.

Ogni mondo fa riferimento ad almeno un altro mondo al quale somiglia e dal quale tende ad autonomizzarsi. Ogni mondo trova la sua autonomia all'interno della relazione di almeno un altro mondo"<sup>7</sup>.

Il senso della nostra Summer School è proprio in questo: attraverso le arti performative abbiamo la possibilità di considerare oltre all'ordine normale delle cose, anche l'ordine potenziale, quale ci viene suggerito dai modi di funzionamento di un altro mondo, che possiamo evocare, per provare, anche solo immaginativamente, a capire *cosa può succedere se...*

---

<sup>5</sup> Cfr. A. M. Iacono, *Gli universi di significato e i mondi intermedi*, in A. G. Gargani, A. M. Iacono, *Mondi intermedi e complessità*, Ets, Pisa, 2005, pp. 5-40.

<sup>6</sup> Ivi, p. 7.

<sup>7</sup> Ivi, p. 8.





Franco Perrelli

## Memoria dell'Odin a Carpignano

Nel mio intervento alla "Summer School" di Carpignano, il 3 settembre, ho molto insistito sul tema della *memoria* ovvero sull'organico rapporto di contiguità che veniva a instaurarsi simbolicamente, ma anche nei fatti, fra le presenze salentine dell'Odin Teatret del 1973-75 – nel corso delle quali si è fissata a poco a poco la pratica teatrale (e socio-culturale) del "baratto" – e la "scuola" che si fondava infine nel 2012, con ampia partecipazione di giovani, ma anche della comunità carpignanese e dei dintorni. Il nuovo mostrava prodigiosamente di sorreggersi sul vecchio, ancora vivo, ancora radiante nel tempo: un vero e proprio *baratto* fra epoche.

Potevo richiamarmi alla *memoria* soprattutto perché, nei primi anni Settanta, a Carpignano *c'ero stato* ovvero ero stato testimone oculare di quegli eventi e avevo avuto la fortuna di raccogliere il punto di vista di Eugenio Barba. Così, ho pensato di recuperare nel mio archivio, un articolo – ormai del tutto ingiallito e quasi introvabile – che avevo proposto, nel 1975, al critico triestino Fabio Doplicher per "Sipario". Come spesso capita, fu considerato troppo lungo per una rivista d'attualità teatrale e passò su un bimestrale che usciva a Milano, "Alla Bottega", n. 1 del gennaio-febbraio 1976, pp. 11-2.

Qui lo ripubblico (e il lettore farà grazia all'autore, allora poco più che ventenne, della patina politica di quell'epoca e di tutto l'entusiasmo giovanile), sperando che trovi il suo posto in quella *casa della memoria*, che – pur nel progetto innovativo e nelle prospettive sperimentali – dovrà essere il fondamento della "Summer School" del futuro. Va da sé che oggi la temperie politica è ben altra e che Carpignano e il Salento sono stati (fortunatamente) baciati dal turismo e mostrano un assai differente e più prospero paesaggio sociale ed economico, ma la *memoria* è lo strumento elettivo dei confronti, il mezzo che ci fa capire chi eravamo e chi siamo e, massime, quel che possiamo diventare.



## BARBA E L'ODIN TEATRET

di Franco Perrelli

Spento il grappolo di luci di **Min Fars Hus** a Roma, **l'Odin Teatret** di Eugenio Barba si diresse verso la Sardegna (S. Sperate, Orgosolo) per un giro improvvisato. Il lungo e difficile periodo di azione-meditazione era cominciato già da qualche mese: nel settembre del '73 a Lecce, quando **l'Odin** aveva dovuto ridiscutere tutta la sua linea d'intervento (la linea politica, insomma) nel corso di un convulso seminario presso l'Università.

Da un po' di tempo ormai lo spettacolo veniva preceduto e seguito da incontri e seminari, perdendo, in pratica, il suo ruolo di centralità ed inscrivendosi in una manifestazione di comunicazione e di polemica che non aveva nessunissimo carattere di terrorismo culturale.

In Sardegna **l'Odin** s'avvicinò ad una situazione **limite**; in paesi in perpetuo stato d'assedio a causa del banditismo, fra una popolazione che della Repubblica Italiana e dello Stato in assoluto ha, spesso, una opinione affatto personale, fra un popolo di pastori e servi pastori con tradizioni e costumi assolutamente unici: insomma, come è ovvio, l'incontro fra **l'Odin** e questa Sardegna si mutò (mi si scusi il gioco) in un vero scontro.

Gli attori danesi e norvegesi si esibiscono fra mille difficoltà: nessuno mantiene il religioso silenzio cui si è abituati sulla «landa» della Casa del padre, il pubblico commenta, rumoreggia, interrompe e alla fine, dopo che Tage e Torgheir escono accompagnandosi in un pudico abbraccio seguiti dai musicisti maligni nessuno abbandona il posto, il discorso, per **loro**, va fatto adesso «dopo che tutti hanno avuto la propria parte».

E **l'Odin** non si è irrigidito, ha ascoltato, ha cercato, ha collegato questo con gli elementi che erano già emersi nelle terribili giornate leccesi, ha trovato un'ulteriore motivazione per la **svolta**.

In Sardegna una cosa diveniva ormai chiara: che esisteva un pubblico diversissimo da quello dei festival e degli addetti ai lavori, che questo pubblico «nuovo» aveva una sua autonomia critica ma che, pure, era stato defraudato, nello stato d'abbandono in cui versava, della sua attitudine a produrre cultura, a confrontarsi con esperienze affini alla sua cultura perduta.

**L'Odin** se ne tornò in Danimarca, dopo un ultimo grande happening «sardo-scandinavo», dove i sessanta spettatori dello spettacolo su Dostoevskij divennero un paese intero; a Holstebro, poi, diede l'ultima simbolica replica di **Min Fars Hus** e cominciò concretamente ad organizzare la sua venuta in una piccola località isolata del Salento, il paesino di Carpignano.

Carpignano «è» una strada contorta in discesa ripida se si viene dalla fermata della corriera che lo collega con Lecce (ma che ha orari, a dire il vero, piuttosto radi); su questa viuzza s'affacciano casupole, molte abbandonate perché l'emigrazione ha spopolato i borghi salentini, infine c'è il **castello** (disabitato), dove **l'Odin** s'insedia, e che ospitava in passato la manifattura dei tabacchi (il tabacco è la

magra risorsa economica del posto). L'atmosfera è quella di sempre: esiste un barbiere dei giovani e uno dei vecchi (anche i bar sono discriminati per generazioni), qualche motoretta fracassona e tanta noia. Cosa cerca **l'Odin** in un posto come questo?

Stimoli! Stimoli per il nuovo spettacolo che deve partire da una base ambientale diversissima da quella cui sono abituati gli attori, stimoli per la messa a punto d'un nuovo modello d'azione... sì, diciamo «politica».

Ecco cosa mi dice Barba: «Il periodo maggio-ottobre '74 è servito a dimostrare che è possibile operare nella realtà del Sud tramite un'azione "culturale": è successo che per ottenere e "compensare" la nostra presenza in questo o quel paese, con i nostri canti e le nostre danze, si sono creati dei gruppi, si è andati in cerca di persone che sapevano suonare, di anziani — uomini e donne — che conoscevano vecchie canzoni, danze, storie locali... è vero, brandelli di una cultura in disfacimento, lontani dall'essere una "fonte viva", ma che conservano ancora le tracce di un umore capace di riunire».

Sei mesi di lavoro a Carpignano e nei paesi limitrofi: alla mattina all'alba le prove per lo spettacolo (con un caldo insopportabile) e poi le attività fuori. In breve, si spiana un campo e si fa un parco giochi da una bidonville, si mette su un cinema all'aperto («Banditi a Orgosolo» è la prima proiezione: caso o malizia?), una vecchia pizzeria diventa circolo culturale, si dà vita ad un giornale locale. Poi ci sono le feste: gli attori dell'**Odin** cantano e ballano (anche Barba suona) e scambiano canzoni danesi con ritornelli leccesi, danze e ritmi dell'estremo nord con altri del profondo sud.

«Gli stranieri» che, in un primo momento, sembravano «superbi» adesso sono completamente accettati, ma molte cose, più sottili da notare ma tanto importanti, mutano negli atteggiamenti della gente del paese. I giovani chiedono ai vecchi di parlare dei loro temi e dei loro canti, il passato inutile viene rivalutato nella sua autenticità, qualcuno che va una volta di troppo a messa si trova fianco a fianco, nella redazione del giornale, con un tale che ha chiare simpatie per la falce e il martello.

Un anno dopo: luglio 1975.

**L'Odin**, dopo diversi mesi di assenza, torna da Holstebro, controlla e scopre che molto s'è mosso ma che qualche «vizio intellettuale» ha bloccato alcuni processi. E' sempre Barba che parla:

«Persino coloro che, nella nostra assenza, avevano mugugnato, accennato a dubbi, a sospetti — "inefficacia", "colonialismo culturale"... — ora, al nostro ritorno, sono rimasti con la bocca tappata, non si sono voluti confrontare con noi neppure a parole. E mentre donne e bambini, uomini anziani, mentre i "cafonni" senza parole sono curvi sulle piante del tabacco, fin dalle tre della mattina, i magistri del paese, coloro che prendono la



parola in nome del paese, sono seduti a discutere nella penombra del bar».

Crisi? Battuta, d'arresto?

Nell'azione dell'Odin i dubbi e i ripensamenti non mancano ma proprio perché l'Odin agisce, cerca le regole della pratica, non si può dire che oggi vi sia crisi, anzi, a stare a queste recentissime dichiarazioni di Barba, mi pare che il gruppo scandinavo affronti con rinnovato impegno la partita:

«Avanzi guardingo ma ostinato, a volte i tuoi passi ti riavvicinano alla frontiera del teatro, davanti a te un'altra frontiera, che ignori in quale territorio ti introdurrà. Avanzi guardingo ma ostinato, a volte i tuoi passi ti riavvicinano alla frontiera del teatro, e i dottori e i magistri sorridono sollevati; a volte sembri quasi sparire all'orizzonte e il tuo destino diventa incomprensibile. Chi sei? Un pazzo solitario che scompare nel deserto, oppure colui che inoltrandosi, anche perdendosi, finisce per tracciare una pista?».

Il lavoro continua.

Ero a Monteiasi, poco tempo fa. Questo nuovo lavoro ho potuto concretamente vedere. Il paesino (provincia di Taranto) ha solo 4500 abitanti ed è ai margini della zona industriale delle acciaierie, in un'area dove le tradizioni ma anche la lotta politica sono molto sentite.

L'Anonimo '74 è un gruppetto di giovani del paese fermamente risolti a non andare a morire sui tavolini del bar e che organizzano un piccolo centro culturale con una biblioteca bisognosa di volumi. Fondatore e leader di questa organizzazione è un giovanotto, maestro elementare, che, anni fa, ha conosciuto Barba a Torino e che, con estrema semplicità, ha pregato l'Odin di dargli una mano per raccogliere libri per la biblioteca del paese.

Da tempo Barba evita discussioni sul teatro e le sue categorie, evita incontri ufficiali, scansa i curiosi; da tempo va radicalizzando il suo atteggiamento verso la cultura scissa dai fatti, che onestamente detesta, e con sommo piacere ha accettato di aiutare i ragazzi volenterosi dell'Anonimo.

E' sceso a Monteiasi coi suoi due camion e dopo un magico e surreale corteo di angeli, clown e diavoli che ha messo a soqquadro il paese nelle case, nelle strade e fin sui tetti (!), ha riunito tutta la comunità attorno ad un palco dove la festa è continuata fino a notte fonda sullo sfondo nero-rosso di un cielo impastato con le fiamme delle fabbriche.

Chi ha visto l'Odin nei grandi festival internazionali, nel corso dei suoi spettacoli più celebri, a Monteiasi l'avrebbe riconosciuto subito, eppure avrebbe notato dei grossi mutamenti proprio come succede per un conoscente che non vediamo da anni e di cui riconosciamo le sembianze ma anche le tracce di una profonda esperienza. Infatti, si poteva immediatamente riscontrare negli episodi di vari e apparentemente disorganici della «festa», la ben nota meticolosità, lo stesso tipo di rapporto

umano e il solito (straordinario) sistema di «prendere» i partecipanti da tutti i lati, con un fuoco fitto di trovate e di momenti poetici; in più, però, c'era la profonda trasformazione «cafonesca» dell'Odin, testimonianza e prova del suo contatto con un mondo di esclusi.

In questo gruppo che molti, a torto, giudicano «esclusivista» hanno trovato spazio occasionale e continuato contadini, hippies di provincia, poveracci, gente che lavora. L'Odin non fa davvero un grande sforzo per ricercare la dimensione popolare del teatro perché ormai è un teatro di popolo e magari un «teatro da tre soldi» (e non certo qualitativamente!).

A mezzanotte ho visto diverse centinaia di libri accatastati vicino ad uno scalino della piazza di Monteiasi: l'Odin aveva vinto (è sulla giusta strada).

Di piccole cose è fatta ormai la cronaca delle sortite del gruppo scandinavo. Il critico non può più lasciarsi andare alla rievocazione delle figurazioni drammatiche, non può più limitarsi a notare il virtuosismo del tale attore o della tale attrice, il critico è tirato per i capelli a parlare dei cafoni, perché i cafoni sono ormai i veri compagni di strada di Barba, perché, anche, sarebbe un grave errore giornalistico parlare di uno spettacolo senza far cenno alla scena, e la scena, questa volta, è il grande teatro della miseria culturale del sud.

Il critico deve dire che a Monteiasi non ci sono «buoni selvaggi», che i «terrioni» non sono sprovveduti, che hanno solo perso la loro cultura. Prima non avevano nulla ma almeno un certo bagaglio di consuetudini; un loro codice originale, oggi non hanno ancora nulla ma credono magari di possedere i «beni» della moto, dei jeans firmati col nome di non so che santo, delle canzonette in stereo. Hanno dimenticato quasi tutto: la festa del paese, il concerto lirico, le favole e le canzoni, l'antico spirito della lotta, per darsi ad un sogno di emancipazione che li ha solo toccati in superficie e spezzati in profondità.

Su questo terreno minato, fra questa gente semplice e contraddittoria, l'Odin ha recuperato il senso della festa, della danza, del movimento del corpo: una piccola rivoluzione culturale.

A Lecce Barba aveva detto:

«Due cose hanno colpito me e i miei compagni nel vostro sud: la immobilità dei corpi e la immobilità dei discorsi. Non sono due impressioni sporadiche ma due segni di una condizione che dovrebbe essere cambiata ridando ai corpi la vita e l'azione, ai discorsi concretezza. La possibilità di cambiare c'è ed è nella vostre mani, ma il processo è lungo: laboriosità, caparbietà».

Dal 1973 ad oggi, ma **in nuce** da prima (molto prima), il «lungo processo» è cominciato, s'è avviato, a Barba, ai suoi cafoni ai suoi amici, non è neppure il caso di ricordare la laboriosità, la caparbietà.

(1175)

Nota — I testi di Barba citati fra virgolette derivano da «esclusive» che ho pubblicato sul numero 4 de «Il Mezzogiorno» e il numero 13 de «I Quaderni del CUT/BARI».



Giovanni Invitto

## Lessici e pratiche

La mia presenza in questa importante iniziativa è dovuta a motivi contingenti, come la generosità di Salvatore Colazzo nell'invitarmi, quella del sindaco Roberto Isola a ricordarmi che nel mio dna, da parte materna, c'è anche un paesino, Serrano, che è frazione di Carpignano. Ma non bastano queste motivazioni strettamente emotive e personali per giustificare una presenza.

L'interesse è sorto in me quando ho visto il progetto della "Summer School" e ho notato tre parole-progetto fondamentali: baratto culturale, lavoro di cura, ruolo dell'arte e del teatro. Questo lessico presentava una coincidenza con un lessico da me posseduto e utilizzato, magari con sensi e significati diversi. Per questo parlo anche di mie esperienze nelle quali "in nuce" quegli elementi erano già presenti.

### 1) **Baratto culturale.**

Il discorso storico di questa iniziativa parte dalla presenza di Eugenio Barba e del suo Odin Teatret nel comune salentino, da maggio a ottobre del 1974. Il baratto culturale è individuato nello scambio tra ciò che la popolazione diede come cultura, spazi, ritualità culturale e modelli antropologici all'Odin e come su quei cittadini si riversarono esperienze diverse portate dal Teatro e da Barba, brindisino, quindi salentino ma solo di nascita. Lascio da parte discussioni riguardanti la domanda su chi abbia il merito storico di quell'evento perché, forse, ci furono altri momenti decisivi in e per quello scambio. Mi riferisco al gruppo Oistros, coordinato da Luigi Santoro. Ma mi chiamo fuori dal possibile dibattito perché non ho adeguati strumenti conoscitivi.

Invece, mi son reso conto che, senza averne consapevolezza, anch'io ho, in parte, promosso in quel comune un'altra forma di baratto culturale. Se mi ci soffermo non è per un'autocitazione, ma per testimoniare una cultura dello scambio che è radicata in quel territorio – e non solo – credo da tempi ancestrali. L'evento al quale ho partecipato in maniera attiva, soprattutto nel momento della sua progettualità, riguardava un "baratto" tra culture poetiche diverse. Parlo dell'evento "L'olio della poesia" che si tiene a Serrano dal 1996 e che è scambio materiale, scambio di cultura, scambio di presenze. Visto che la sua storia non è depositata in alcun libro, ne traccio un brevissimo profilo.

Nel luglio del '95, fresco della nomina di assessore provinciale alla Pubblica istruzione e all'Università, fui invitato da Peppino Conte, allora poeta già affermato anche fuori dai confini locali, a un "happening" di poeti che si teneva a



Serrano, nel cortile di Palazzo Lubelli. C'erano dei motivi per i quali non potevo rifiutare: l'invito di Peppino, la presenza di poeti salentini amici, il fatto che si tenesse a Serrano che, come ho anticipato, era uno dei miei luoghi mitici perché luogo dei racconti ascoltati in tutta la mia infanzia. Stando in quel cortile, seduto ad ascoltare le poesie di De Donno, di Conte, di Augieri, di Colombo, di Vergallo, di Moro e di tanti altri, inseguivo la mia fantasia che si identificava col nonno materno che, probabilmente, un secolo prima in quello stesso cortile tornava dal lavoro di campagna per parlare con i baroni Lubelli, che erano, col lessico del tempo, i suoi "patrui" o "signori".

Allora mi alzai e presi l'impegno, con l'Amministrazione di Carpignano, di organizzare come Provincia ogni anno un incontro a Serrano sulla poesia. Di lì a poco feci, per il mio assessorato, una programmazione annuale di interventi culturali che chiamai "Scuolapiù" e inserii il modulo A/2: *Leggere poesia/incontrare poeti*, che è rimasto lo slogan dell'iniziativa. In collaborazione con il Comune di Carpignano, si trattava di invitare annualmente un poeta di grande fama, che sarebbe stato il centro di interesse di una serata estiva dedicata alla poesia. La cosa interessante, da me già annunciata nel luglio del '95, era costituita da un embrionale "baratto": per il riconoscimento dato al poeta prescelto che doveva venire "giù" nel Salento, gli avremmo donato un soggiorno di una settimana a Otranto e la provvista per un anno di olio salentino. Da allora è Conte che regge questa iniziativa.

Perché possiamo parlare di un "baratto culturale"? Sarebbe banale dire che si trattava dell'olio e del soggiorno ad Otranto in cambio di presenze importanti, come Edoardo Sanguineti, Alda Merini, Valerio Magrelli, Tiziano Scarpa, Ruy Duarte de Carvalho, Nico Orengo, Giovanni Raboni, Milo de Angelis e tanti altri tra cui i poeti cantautori Guccini e Vecchioni, alcuni dei quali sono rimasti amici del territorio, tornandovi in più volta anche in maniera anonima e non ufficiale. Non si tratta soltanto di ascoltare loro poesie recitate dall'autore o da un attore, ma di mettere insieme altri poeti del posto, circondati dalla popolazione che riempiva una piazza, sempre più insufficiente per il pubblico che vi accorreva e che ancora vi accorre. Pubblico che non è solo salentino, in quanto, essendo periodo estivo, partecipano molti turisti non solo italiani che interloquiscono, scambiano idee e parere. Ma lo scambio reale è tra poeta e territorio. Questo è, in embrione, un'altra modalità di baratto culturale.

## **2) Il lavoro di cura.**

Il tema della "cura" è un tema – e problema - oggi fondamentale. Nella proposta della "Summer School" è presentato, correttamente, come dimensione ineludibile del rapporto formativo. Il progetto educativo e la sua pratica non sono fatti puramente tecnici, come dichiaravano certe metodologie didattiche degli anni Settanta, importate da oltreoceano.

È giusto ricordare anche il problema del "lavoro di cura" nasce con la cultura femminile e col "pensiero della differenza". E le prime donne che lo hanno posto, non parliamo del cosiddetto "femminismo" che è cosa diversa, talvolta hanno pagato professionalmente le loro proposte dirompenti rispetto alle consuetudini culturali e sociali. All'origine possiamo indicare la belga Luce Irigaray che pubblicò, nel 1974, *Speculum*, titolo che potrebbe rinviare tanto allo specchio quanto allo *specillo* utilizzato del ginecologo. Per quello scritto Irigaray fu espulsa dalla società psicoanalitica francese e osteggiata dalla cultura ufficiale. Il suo maggiore impegno negli anni Ottanta-Novanta lo svolse in Emilia e a Bologna, né mancarono sue importanti presenze nel Salento. Il giorno che ha preceduto la mia relazione alla "Summer School" era morta, a Parigi, Françoise Collin, fondatrice dei "Quaderni del Grif", una delle pensatrici più note nel mon-



do, ma a cui l'*establishment* accademico non aveva mai concesso un insegnamento universitario. Tanto è vero che, sapendo che un dottorato internazionale (guarda caso Lecce-Paris IV Sorbonne), aveva assegnato una tesi sul suo pensiero, aveva confidato ad un'amica: "Per lo meno alla Sorbonne entrerò con la tesi della dottoranda italiana".

Ma, al di là delle storie del pensiero femminile, il discorso sul lavoro di cura stenta a farsi strada, anzi, in alcuni casi e in alcune "culture" in senso antropologico, esso è misconosciuto. Un esempio banale: quando conosco uno studente, per familiarizzare, gli chiedo che lavoro fa il padre e mi risponde indicando il lavoro reale e la risposta è varia. Quando chiedo, anche a studentesse, quale sia il lavoro della madre, spesso la risposta è: "Non lavora perché è casalinga". Non è il caso di commentare come il lavoro di chi è a casa per predisporre un contesto idoneo agli altri componenti della famiglia, e che noi chiamiamo lavoro di cura, sia ignorato, quasi reso invisibile dalla società. E soprattutto non riconosciuto dallo Stato. Eppure oggi, tra lavoro esterno e lavoro di cura, la donna italiana lavora 19,30 ore al giorno, con un aumento, negli ultimi due anni, di 10 minuti. Le ore di lavoro dei maschi italiani sono 14.

La "Summer School" ha sottolineato ampiamente l'importanza e l'efficacia del rapporto di cura nei processi formativi. Ma quale origine e che senso oggi ha la parola "cura"? Che vuol dire e a cosa rinvia? Prima quel termine era confinato e attribuito solo alla pratica medica, per quanto nel linguaggio familiare fosse adoperata anche l'espressione: "Mi prendo cura di te" o "Mi prendo cura di questo problema". Ma nel 1968, chi era adolescente, o più avanzato negli anni, lesse un libriccino bianco, vergato di verde, *Lettera a una professoressa*, della Scuola di Barbiana. Questa era la scuola promossa da don Lorenzo Milani, un prete, proveniente da famiglia aristocratica, che fu confinato dal suo vescovo sul cocuzzolo di un'altura, difficilmente raggiungibile. Sui muri della scuola era, ed è ancora scritto "I care": mi sta a cuore. Era una forma metaforica e antipatrice del concetto della cura anche nei processi formativi ed educativi.

Giustamente il progetto della "Summer School", a proposito di questo tema afferma che la cura «si configura nella forma di una ricerca alla necessità da parte dell'altro di essere sostenuto nel suo divenire». Questo, possiamo dire, è il nocciolo di ogni processo educativo.

### 3) *Ruolo dell'arte e del Teatro*

Il teatro è presentato in questa esperienza come il momento creativo e comunicativo per eccellenza. Quindi si tratta di ridare un ruolo centrale al raccontare e il raccontarsi. Attività spesso relegata alla "chiacchiera" o all'ambito psicoterapeutico che sembra aver parzialmente sostituito la pratica religiosa della confessione. La mia convinzione personale è che l'esistenza stessa, nella sua continuità, sia un'autonarrazione interiore. Ma narrazione di che? Di ciò che siamo, di ciò che pensiamo di essere, di ciò che noi vogliamo che gli altri pensino di noi...?

Certo, l'esistenza, esteriormente, è anche recita di ruoli e di immagini, senza attribuire al termine recita la valenza negativa di inganno. Qui va ripreso il Pirandello di *Uno, nessuno e centomila*: "Mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'era figurato d'essere"<sup>1</sup>. Siamo in un processo di estraneazione ed alienazione.

Naturalmente, il tema dell'esistenza come recita e dei ruoli è più visibile nei *Sei personaggi*. Il padre:

---

<sup>1</sup> In *Tutti i romanzi*, v. II, Mondadori, Milano 1982, p. 743.



Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi - veda - si crede "uno" ma non è vero: è "tanto", signore, "tanto", secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: "uno" con questo, "uno" con quello - diversissimi. E con l'illusione, intanto, d'esser sempre "uno per tutti", e sempre "quest'uno" che ci crediamo, in questo nostro atto. Non è vero! Non è vero! Ce ne accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: *ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto*, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenendoci agganciati e sospesi, alla gogna, per un'intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto.<sup>2</sup>

Fondamentale è, quindi, il tema della maschera. Ma quello della recita di sé è un *topos* anche nella filosofia. Pensiamo a Sartre, autore, tra l'altro, di undici opere di teatro. In *L'Être et le Néant* uno dei concetti dominanti è la malafede. Rispetto alla menzogna, che è un mentire agli altri, la malafede è un mentire a se stessi. Tutto si riduce a pensare di essere "cose". Sartre fa tre esempi: quella della ragazza al primo appuntamento, dell'omosessuale e, soprattutto, quello del cameriere, cioè di un soggetto che svolge un lavoro e pensa, sin da quando si sveglia alle cinque: "Io sono un cameriere". Mentre non "è", ma "fa il cameriere", "gioca a fare il cameriere". In sostanza non prende consapevolezza che sta solo recitando un ruolo. Non dimentichiamo che in francese *jouer* vuol dire tanto *giocare* quanto *recitare*.

L'esistenza è, qui, teatro senza consapevolezza dello sdoppiamento. Ma nel percorso formativo si tratta d'altro. Si tratta di teatro sociale e di comunità. Come leggiamo nel progetto della Scuola, ciò serve a incrementare l'autoefficacia dei gruppi e del singolo, mediante l'impegno del corpo - ma non solo del corpo - e della sue capacità comunicative. Naturalmente tutto questo può avvenire attraverso un discorso interno al gruppo che dovrebbe crescere insieme, pur rispettando le personalità dei singoli che si plasmano attraverso il gioco di mimesi e di dialogo costruttivo.

Contrariamente a ciò che poteva avvenire con il teatro classico dove si trattava solo di *mimesis*, va a dire imitazione, tramite espressioni fittizie, proprio nel senso del "fittile", cioè creato con materia docile come la terracotta. Qui abbiamo una categoria completamente diversa: l'autoespressione che non sia plagio, sforzo imitativo, recita in senso sartriano. Qui il soggetto esprime se stesso nel gruppo, non necessariamente tramite lo strumento verbale, né isolandosi dalla sua stessa comunità, ma anzi facendone parte in maniera consapevole ed efficace.

E così siamo tornati all'esperienza di Barba, a Carpignano Salentino, trentotto anni fa.

---

<sup>2</sup> *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 1982, pp. 61-62



Rossella Del Prete

## Il Teatro nell'industria culturale e creativa italiana

L'Italia non possiede giacimenti petroliferi, non produce gas per il mondo, ma, da sempre, produce uomini, menti ed arte, cioè ben altre forme di energia, e tutte "rinnovabili". E se, per dirla con Luca Cordero di Montezemolo [cfr. "L'Europeo", 1/2012 –anno XI, pp.33-36], i nostri ambasciatori nel mondo, i grandi promotori dell'Italia, sono Raffaello Sanzio, Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti, non possiamo non ricordare che, pur essendo un Paese "affamato" di cultura, alla crescita dei suoi consumi [nell'ultimo decennio gli italiani hanno speso quasi il 25% in più in consumi culturali], si è accompagnato un crollo verticale degli investimenti pubblici nel settore, passati da 7,5 miliardi di euro del 2005 ai 4,8 miliardi del 2011. Tutto questo mentre la Germania ha volutamente *escluso* dai tagli finanziari il settore della cultura! Il nostro patrimonio culturale, dai monumenti allo spettacolo dal vivo, dal mercato dell'arte all'industria culturale e creativa, dai beni Unesco al paesaggio, è il nostro vero *made in Italy*, ma servono mosse precise e decise a valorizzarlo.

Fu sempre in Italia che nacque la prima forma strutturata di compagnia teatrale ossia la prima forma manageriale di spettacolo e fu il Cavour che, per primo, definì il teatro "una vera e grande industria con ramificazioni in tutto il mondo", affidata allora ad agenti e impresari di grandissima abilità ed oggi a nuovi profili professionali, come quello del *manager*, che ha il compito di gestire un'antichissima forma d'arte, garantendo la sopravvivenza delle imprese di spettacolo dal vivo, portando il pubblico giusto allo spettacolo giusto, diffondendo l'arte, ma senza *svenderla*, senza *smiurlarla*, come accade, purtroppo, quando la inserisce in banali e strumentali circuiti commerciali.

In Italia oggi si contano 1.400 teatri, la cui offerta comprende una tipologia svariata di spettacoli: teatro di prosa, commedia, teatro drammatico, burattini/marionette, teatro musicale, teatro dialettale, teatro di ricerca e sperimentazione o di avanguardia. I teatri sono da sempre una presenza significativa nelle città, tanto sul piano simbolico quanto su quello fisico, e un esame della loro distribuzione sul territorio permetterebbe di coglierne i diversi aspetti: quelli organizzativi, quelli artistici e, soprattutto, quelli relativi agli usi sociali e culturali che il loro inserimento nella struttura urbana comporta. Ciononostante, la sopravvivenza del teatro e delle diverse forme di spettacolo dal vivo è seriamente





a rischio nel nostro Paese. Le ragioni sono tante e proveremo ad indagarle in breve, senza la pretesa di esaurire, in questa breve riflessione, la discussione su uno dei settori più importanti del nostro immenso patrimonio culturale, quello delle *performing arts*.

L'affascinante mondo dello spettacolo dal vivo esprime una realtà eterogenea, composita e molto complessa, in cui coesistono anime, vocazioni e storie estremamente differenti. Probabilmente è proprio questa complessità a generare un disorientamento generale ogni volta che tentiamo di precisarne l'assetto istituzionale, legislativo, finanziario ed organizzativo. Siamo di fronte ad un settore che non riesce ad assumere comportamenti strategici, necessari per affrontare il problema della sua sopravvivenza in un mondo, quale quello in cui viviamo, fondato sulla cultura del "consenso" e ancor più su quella del "profitto". Lo spettacolo dal vivo è oggi affetto da una malattia grave e degenerativa ormai nota come "il morbo di Baumol" o "sindrome dei costi" [W.J. Baumol and W.G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York, 1966, Twentieth Century Fund]. In sintesi, al progressivo aumento dei costi di produzione non corrisponde un aumento della produttività. E' vero, quella delle *performing arts* è sempre stata un'industria culturale e creativa importante, ma "assistita": il problema delle sovvenzioni pubbliche ai teatri era un problema diffuso nell'Italia ottocentesca e lo è ancor di più ai giorni nostri. Ma oggi, è più che evidente, il settore dello spettacolo dal vivo non riesce a dominare le evoluzioni in corso in una società post industriale e multi-etnica che vive trasformazioni rapide, spesso impercettibili, ma penetranti nei comportamenti individuali e collettivi, e che ancora stenta a riconoscere come "settore produttivo" quello dell'Arte e della Cultura. Malgrado il vantaggio competitivo ereditato dal nostro patrimonio culturale e la straordinaria creatività diffusa, l'Italia risulta agli ultimi posti, quando non del tutto assente, nelle principali graduatorie relative alle città ed ai Paesi che, più di altri, hanno puntato sulla cultura e sulle industrie creative per sostenere i loro processi di sviluppo. Continuiamo a vantarci di veri o supposti primati culturali, continuiamo a rivendicare uno sviluppo sostenibile, senza prestare attenzione a quello che è il vero problema del nostro Paese: lo sviluppo a base culturale. In Italia abbiamo tante *città d'arte e di cultura*, ma **non** abbiamo ancora i *cittadini d'arte e di cultura*: i livelli di partecipazione culturale sono bassissimi se paragonati a quelli degli altri paesi europei. E' necessario dunque *educare* i pubblici della cultura e *qualificare*, ma con grande senso di responsabilità, gli operatori del settore. Occorrerà dunque una forte sinergia tra i diversi *attori* della società, innanzitutto tra le istituzioni, che tanta parte hanno negli orientamenti e nelle scelte delle politiche culturali.

Lo spettacolo dal vivo, in particolare, ha una dimensione pubblica molto importante, e prima ancora di avere un valore economico e produttivo, ha una funzione sociale e culturale antica e pur sempre attuale, ma deve imparare a difenderle e a rivendicarne l'indispensabile necessità.

Il mondo del lavoro, per esempio, mutua dal teatro alcune tecniche comportamentali che spesso definiscono, nelle relazioni con *l'altro*, mansioni, ruoli di appartenenza, professionalità. Forme, strumenti e tecniche di origine teatrale sono ormai da tempo utilizzate dalle organizzazioni lavorative con diversi obiettivi. Uno fra i tanti: allontanare potenziali situazioni di stress lavorando sulla redistribuzione del carico emotivo attraverso il coinvolgimento psicologico del lavoratore. Il mondo produttivo, quello della politica e persino quello della *cura* esplorano il mondo del teatro e restano affascinati dalle sue capacità comunicative, dal suo gioco dei ruoli, dall'uso del corpo e della voce e dalla consapevolezza del sé. Tecniche e strumenti teatrali diventano, così, indispensabili per la formazione di comunicatori d'impresa, di esperti di simulazione, di addetti alle



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

relazioni, di consulenti delle risorse umane, di speaker in conferenza e team manager. Nel proporre i propri strumenti agli altri mondi, il mondo del teatro li adatta ai propri obiettivi: formare, comunicare, promuovere, sensibilizzare, celebrare, divertire, far riflettere, simulare, rafforzare [Roberto Micali, *Il teatro nel mondo del lavoro. Applicazioni attuali e ipotesi di sviluppo*, <http://www.teatrosocialedicomunita.unito.it> ]. Tutto ciò ha un profondo valore etico-sociale e, allo stesso tempo, un valore d'uso, una sua *economicità*.

Le tre parole-chiave rievocate dal titolo della prima edizione della Summer School – baratto, snodi, scambi – ritornano spesso nei ragionamenti economici e ci ricordano che anche lo spettacolo dal vivo vive di un suo “mercato” quale *punto d'incontro tra domanda ed offerta*. Tentiamo, dunque, in queste poche pagine, di analizzarne la dimensione e scopriremo una molteplicità di mercati e dunque di snodi, di scambi, di punti d'incontro.

Innanzitutto lo spettacolo dal vivo comprende generi differenti come il teatro, la danza, la musica, il circo e lo spettacolo viaggiante: un insieme di realtà che spesso si mescolano l'una all'altra, talora sovrapponendosi ed identificandosi in tutt'uno, tal'altra rivendicando una propria specificità tecnica e linguistica. Ma tutte le *performing arts* godono di una medesima prerogativa: sono uniche ed irripetibili perché si realizzano in un determinato luogo, in un dato tempo ed alla presenza di un determinato pubblico. Il *contesto* in cui avviene la performance è determinante per stabilire un rapporto emozionale, uno scambio, un *baratto* con il pubblico. Perché di baratto si tratta nel momento in cui l'*offerta* di una performance cambia con il cambiare del pubblico e del contesto in cui essa si realizza.

L'*offerta* dello spettacolo dal vivo opera in un *contesto* quali-quantitativo, in continua evoluzione, che definisce ed influenza il suo spazio di mercato. Esso potrà essere demografico (quantità, tipologia...), economico (reddito pro-capite, attività produttive prevalenti...), politico-istituzionale (leggi, forze in campo...), socio-culturale (tessuto sociale, livello di istruzione...), organizzativo (infrastrutture concorrenti...). Fare spettacolo vuol dire, dunque, anche attività di produzione e di distribuzione, di esercizio e di programmazione di uno spazio, di promozione, formazione, divulgazione ovvero di supporto e servizio ad iniziative di spettacolo. E' tutto questo che lo rende un “settore produttivo” al pari degli altri, ma è la sua essenza a diversificarlo e, per certi versi la sua incapacità di *mantenere uno sguardo sul mondo*, tentando di comprenderlo, interpretarlo, rappresentarlo [L. Argano, *Alcune coordinate per il futuro dello spettacolo dal vivo in Italia*, in *La cultura per un nuovo modello di sviluppo. IV Rapporto Annuale Federculture 2007*, Roma, Allemandi & C., 2007].

Alla luce di queste considerazioni, il progetto della Summer School è degno di attenta considerazione: si tratta di un “evento” costruito su un vero progetto culturale, indipendente, con un'identità chiara e definita che cerca di intercettare delle attese, di colmare vuoti di conoscenza, sollecitando risposte e creando *relazioni*, umane, innanzitutto, ma anche produttive, nel nobile tentativo di salvare lo spettacolo dal vivo e di creare uno sviluppo sostenibile del territorio/contesto in cui viene portata l'offerta.

Affinché l'esperienza della Summer School di Carpignano Salentino prosegua, sarà necessario tenere d'occhio l'evolversi dei fabbisogni della collettività di riferimento rispetto a specifiche attività culturali. Andrà dunque condotta quella che in gergo si definisce “indagine di mercato”: quali sono e quali potranno essere i *bisogni della comunità* di riferimento? Lo spettacolo potrà soddisfare bisogni legati a problematiche territoriali quali la valorizzazione di un'area, lo sviluppo locale, la promozione dell'identità, il disagio giovanile o quello di soggetti svantaggiati? La risposta è nel testo programmatico della Summer:



*Le arti performative si prestano a promuovere empowerment comunitario, attraverso la messa in forma delle differenze e il loro confronto, creando zone di scambio comunicativo, che riducono la conflittualità tra le identità e le rendono disponibili a forme di dinamico equilibrio.*

*Coloro che svolgono **lavoro di cura** (siano docenti, assistenti sociali, educatori, psicologi, counselors, mediatori) ricavano dalla conoscenza dei dispositivi propri del Teatro sociale e di comunità elementi funzionali ad interventi su gruppi più o meno ampi, per incrementare il loro senso di autoefficacia, inducendo processi di riflessività mediata dall'impegno del corpo e delle sue risorse comunicative.*

Noi aggiungiamo che l'analisi della domanda, per essere efficace, dovrà essere periodica e continuativa, e dovrà affinare l'esercizio di lettura, ragionamento ed interpretazione della realtà dei fatti, indispensabile per "capitalizzare" i dati raccolti e cogliere i trend di sviluppo.

Chi fa teatro, generalmente, è portato a ritenere che ciò che conta sia lo spettacolo come risultato che, se valido, sarà acquistato indipendentemente da chi sarà l'acquirente. Ma se questo è vero da un punto di vista artistico, non lo è purtroppo sul piano del "profitto". Uno dei punti deboli del settore delle *performing arts* è l'analisi della *domanda*, dunque del *pubblico* (pagante o no). E la questione del pubblico è stata spesso ampiamente sottovalutata: la principale preoccupazione, persino sul piano legislativo, è sempre stata la produzione o la distribuzione. Il problema principale è invece quello della "condivisione" di un'opera con un pubblico. Non basta creare e rappresentare un "prodotto artistico", esso va poi condiviso con un pubblico che non va incontrato soltanto in modo occasionale, superficiale e discontinuo. Affinché la condivisione risulti efficace e gratifichi sia sul piano artistico che su quello della domanda, è necessario intercettare un pubblico "consapevole" di cui andranno innanzitutto rilevati i bisogni e, soltanto dopo, i "comportamenti d'acquisto". Il bisogno da soddisfare potrà essere puramente *estetico* oppure di *conoscenza* ovvero di *socializzazione* o un insieme di queste esigenze; i *comportamenti di acquisto*, che presiedono alla decisione di fruire o meno di un'attività culturale, saranno individuali (costo, coinvolgimento, ecc.), situazionali (clima, periodo, ambiente fisico) o di prodotto (caratteristiche).

Il sistema produttivo del teatro, inteso come servizio pubblico, ha alcune funzioni universali, le stesse del turismo: produzione di beni e servizi, creazione di posti di lavoro, generazione di reddito, mantenimento della bilancia dei pagamenti. L'impatto economico del teatro su di un territorio lo si misura calcolando le spese sostenute dal suo pubblico (alimenti acquistati al di fuori dello spazio teatrale, costi di trasporto e di assistenza necessari); spese per il personale artistico e tecnico (compresi attori, registi e gli altri membri del team creativo); indennità al personale *freelance* per consentire loro di rimanere in zona mentre il progetto è in corso. Tutto ciò genera reddito importante per gli esercenti locali e gli albergatori.

Ma l'impatto economico del teatro comprende anche i proventi derivati dalla vendita dei biglietti o dalle quote di partecipazione all'evento (sponsorizzazioni, sovvenzioni, donazioni, vendita di programmi, ristorazione e merchandising). Pertanto, ogni spettacolo, ogni evento artistico e culturale, rende all'economia locale un contributo sociale ed economico diretto ed indiretto.

Ma, quando parliamo di spettacolo, lo abbiamo detto, non possiamo parlare di *prodotto*, bensì di *esperienza*.



### *Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

L'esperienza di fruizione si articola essenzialmente in tre fasi: prima, durante e dopo l'evento. L'efficacia del sistema di offerta sta nella sua declinazione in una prospettiva esperienziale: maggiore è la capacità di coinvolgimento dei fruitori sul piano cognitivo, emotivo e sensoriale e maggiore sarà la soddisfazione dei suoi bisogni e desideri. Sarebbe troppo lungo indugiare ora sul valore simbolico dell'esperienza offerta dalla Summer School a Carpignano Salentino. Ci limitiamo a ricordare come tutto l'evento sia stato concepito, progettato e strutturato con l'esplicita finalità di promuovere "esperienze". La sua stessa natura ibrida, che compone obiettivi di fruizione culturale, formazione, promozione turistica e marketing territoriale, favorisce questa vocazione, che può essere verificata prendendo a riferimento tutte le "condizioni" che definiscono l'orientamento all'esperienza. Il tutto, ne siamo sicuri, resterebbe confermato anche da rilevazioni di *customer satisfaction*, che attesterebbero, senza alcun dubbio, come le scelte operate in fase di progettazione siano state premiate da un elevato gradimento da parte dei partecipanti. L'ipotesi appena accennata, secondo cui *l'esperienza di fruizione è tanto più positiva quanto maggiore è l'orientamento all'esperienza* nella gestione dell'evento, risulta dunque pienamente confermata.



Vito A. D'Armento

## Uno sguardo 'interessato' alla Summer School di Carpignano

*Una necessaria premessa – per giustificare la scelta della mia lettura*

Una preliminare immersione nelle “forme” storiche delle Summer Schools può tornare utile per evitare interpretazioni che potrebbero voler avallare una loro rubricazione omogenea. Peraltro, proprio l’esperienza di Carpignano – il suo tema: *Baratto, snodi, scambi tra performing art e community care* – giustifica non solo una “differenza” ma anche la coraggiosa scelta di coerenza ai principi che fondano l’impianto teorico della Summer school. E come è giusto che sia, qui l’esperienza non è stata applicativa del modello, interpretandone invece il “senso” altamente formativo e libertario. La prima stagione delle Summer insi-steva, infatti, sulla scelta dello *sviluppo* e della *cooperazione* per far fronte ad emergenze planetarie: lo scopo era quello di offrire protezione ai *diritti* (individuali) in qualche modo negati dalla deriva post-moderna, come anche alle *culture* (sociali) minacciate dai processi di globalizzazione. *Hic stantibus rebus*, mi sembra che l’esperienza di Carpignano esibisca le condizioni paradigmatiche delle prime Summer pensate per concorrere alla tutela dei diritti minacciati, coordinandone la direzione con le esigenze di uno sviluppo da affidare alla cooperazione di cui possono rendersi capaci gli “uomini nuovi” che la frequentino – anzi, di uomini “resi nuovi” dal fatto stesso di frequentarla. La qual cosa comporta l’adozione del metodo, soprattutto, in cui deve consistere propriamente la *mission* di qualsivoglia Summer: e dunque l’attivazione delle energie istituenti che partecipano alle sue iniziative scandite nella prospettiva di una corretta *peer education* che eviti la ridondanza di una ormai perniciosa strategia di tipo accademico-centrica e verticistica – e proponendo invece la presenza di *educatori coetanei* (alla pari, ma soprattutto “testimoni” di esperienze!) con cui gli attori dell’*auto*-formazione possano declinare un produttivo rapporto di fiducia. In questo senso a Carpignano sono stati individuati dei contenuti coerenti con il territorio e la sua memoria oltre che con le energie umane che, ben orientate, possono concorrere alla sua tutela come al suo sviluppo. Ebbene, è per queste ragioni – e dunque per la condivisione di questa particolare esperienza fatta nel



cuore del Salento, contornata da un'aura che la rende così diversa rispetto al genere "imprenditoriale" di tante *simil-Summer Schools*, che mi sono qui preoccupato di intrecciare i due fili conduttori che mi sembrano costituire il "modello carpignanese": quello della *confiance* e quello della *responsabilità*.

*Il possibile modello teorico a fondamento di una pratica democratica*

*Confiance* e *responsabilità* sono riconosciute come valori che, in quanto morali e sociali, risultano praticabili dagli attori sociali, in quanto individui e in quanto cittadini. Nell'attuale stagione storica segnata da inquietanti snodi di incertezze, tali concetti rischiano di dover mutare le loro connotazioni storiche e teoriche. Esigono, infatti, nuovi approcci, quali vengono suggeriti dalla teoria dei segni e dei giochi che cercano e possono suggerire e chiarire inedite espressioni di tali concetti. Ebbene, non v'è dubbio che la *confiance* è un'attitudine "culturale" che consente ai soggetti implicati di aprirsi all'altro nel tipico schema del dono. Concedere, infatti, la propria confidenza (apertura) all'altro di fatto consente al soggetto di strutturare un qualche potere sugli altri, situandoli in una condizione di vulnerabilità. Ciò significa che la confidenza con cui ci apriamo all'altro di fatto non solo ci consente di poter usare il nostro proprio potere (il nostro proprio punto di vista, il nostro proprio interesse, le nostre proprie paure *pre-sociali*) su di lui me, ma ugualmente e specularmente di fatto impedisce a lui me di usare un suo mio potere su di me lui. Ma E tuttavia lui non sa ancora che la mia apertura nei suoi confronti consiste in una intenzionale forma di abbandono di ogni ragione politica – così come io non so mai quando la sua apertura nei miei confronti realizzi una altrettanto intenzionale forma di abbandono di ogni strategia relazionale che abbia una connotazione etica o politica.

Ma allora, come accogliere la pratica della *confiance* che venga così "accordata"? Come evitare di insistere in psicotiche teorizzazioni nella psicosi "del sospetto"? Di fatto la *confiance* non è un "negoziato" che cerchi l'interlocutorietà dell'altro. Te la consento a condizione che tu ... – e questa procedura è meno che politica.

Di fatto la *confiance* è un credito fatto agli altri – ed è proprio nel tessuto sociale che essa ricompone il quadro di una buona politica. La qualcosa comporta che essa non si risolva in un cieco gesto donativo pronto al sacrificio, ma che si declini in un impegno rispettivo e reciproco tra persone che assumano le proprie responsabilità dialogiche e interattive, così da inaugurare dimensioni di solidarietà e di cooperazione, così da realizzare la pre-condizione di ogni autentica *community care*.

Il fatto che non ci siano formule precostituite, né precostituibili, per risolvere il rischio di perdita di talune competenze *pro-sociali* quali sono certamente la *confiance* e la *responsabilità*, dimostra che la questione vada risolta per le vie pratiche. Le quali, sia chiaro una volta per tutte, non sono contrapponibili a più dignitose (*sic!*) "vie teoriche", dal momento che non si dà mai un percorso pratico che non risulti in qualche modo illuminato da quadri teorici formalizzati sulla base di precedenti esperienze. E allora – per ricomporre adeguate cornici morali al fine di praticarvi la *confiance* e la *responsabilità*, più che affidarsi solo ad una *pre-riflessione* concettuale (necessaria ma non escludente), occorre riconoscere la forza implicita in talune tecniche di *terapia collaborativa*, nelle quali contano sia gli schemi professionali del terapeuta come anche le problematiche implicazionali del soggetto che lavora alla propria ricomposizione morale per ricavarne una deontologia professionale emancipata da ogni imposizione che taluni apparati vanno ancora elaborando in sede accademica e proponendo in sede politica.



Mario Blasi

## Coincidenze e derivazioni

### *Coincidenze*

E' singolare avere iniziato i propri studi accademici presso l'allora Istituto della Comunicazione e dello spettacolo (DAMS) dell'Università di Bologna nel lontano 1977 imbattendosi come prima importante esperienza didattica in una rassegna cinematografica dal titolo "Il teatro tra antropologia e avanguardia" e come prima proiezione al Circolo della stampa di via Galliera in un documentario di Torgeir Wethal intitolato "Vestita di bianco". Non credevo ai miei occhi, da ventenne qual'ero, proveniente da un college svizzero, l'Institut auf dem Rosenberg, che come studente esterno e figlio di emigranti avevo frequentato dalla prima media alla maturità scientifica, trovarmi davanti ad una iconografia dei luoghi e della gente a me nota e cara, ma per tanti anni rimasta lontana e diventata quasi estranea. Il luogo in cui il film di Wethal era stato girato era Carpignano e la straniera che danzava vestita di bianco per le strade chiamando la gente a partecipare e fare festa era Iben Nagel Rasmussen una delle attrici storiche dell'Odin Teatret condotto dal suo regista e fondatore Eugenio Barba tra il maggio del 1974 e il settembre del 1975 a barattare nel profondo Sud la cultura teatrale di un gruppo di attori scandinavi con la tradizione culturale contadina delle genti salentine.

A distanza di quasi trentacinque anni in quel luogo chiamato Carpignano, mi ritrovo a dialogare con alcuni studenti universitari su una esperienza culturale che spazia tra il mio lavoro di pedagogia del teatro e l'animazione socioculturale.

### *Derivazioni*

A Carpignano Salentino si è tenuta una Summer School nella prima settimana di settembre 2012, con un programma dal suggestivo nome, "Baratto, snodi, scambi tra performing art e community care" diretta dal Prof. Salvatore Colazzo ordinario di Pedagogia sperimentale presso l'Università del Salento, che l'esperienza di Eugenio Barba del 1974 interroga e indaga e come per i miei studi sulla pedagogia teatrale da quella esperienza si snodano percorsi che approdano immediatamente in una rituale "Festa te lu mieru" progressivamente confusasi tra la marea di sagre popolari tardo estive, ma da quel baratto partono anche una serie di derivazioni progettuali che hanno tracciato solchi importanti della cultura salentina degli ultimi anni. Nel 1980 "Il Ragno del Dio che Danza" esplorava le radici e le residuali presenze nel territorio salentino del tarantismo attraverso le arti performative, l'indagine accademica sul campo e la pedagogia teatrale. Quel baratto si è snodato ed è ancora vivo nella ricerca teatrale delle del Campo d'azione teatrale dei Koreja delle Tre Masserie di Aradeo, raccontata agli studenti da uno dei suoi protagonisti Franco Ungaro, nonché



## *Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

nel lavoro di ricerca dei docenti di Storia dello Spettacolo dell'Università di Lecce dalla metà degli anni '70 sino ai nostri giorni, sino alle idee progettuali originarie che hanno costituito gli assi portanti della "Notte della Taranta" e sicuramente quel baratto ha segnato il lavoro progettuale di gran parte degli operatori culturali del Salento.

### *Foné atze topi*

Il video presentato da me alla Summer School di Carpignano documenta una esperienza di arti performative come strumento pedagogico verso le culture delle minoranze etnolinguistiche realizzato nel 2007 a Melpignano che ha visto protagonisti la locale scuola elementare e la cittadinanza melpignanese. Negli ultimi anni la lingua e le tradizioni del bacino culturale griko-salentino hanno potuto godere di strumenti normativi (Legge 482/99) capaci di attivare progetti sul territorio finalizzati all'incentivo degli scambi transfrontalieri con la Grecia, la formazione sull'insegnamento della lingua e la valorizzazione delle tradizioni culturali.

Nella scuola di base sono stati attivati laboratori di animazione culturale che attraverso l'utilizzazione dei linguaggi espressivi come la musica, il teatro, gli audiovisivi e il multimediale, nonché l'insegnamento diretto del griko, hanno rafforzata in maniera considerevole la consapevolezza linguistica ed identitaria della cultura grika.

La proposta progettuale per la scuola di base di Melpignano, era da una parte scaturita dalle richieste avanzate dal gruppo di progettazione, che sollecitava la necessità di coniugare momenti spettacolari ai luoghi di rilevante importanza storico-architettonica.

Questi luoghi individuati nella piccola comunità grika di Melpignano, nella zona retrostante la Parrocchiale, il Portico di Piazza San Giorgio e l'area antistante il portone del Palazzo Marchesale Castriota Skanderbegh, hanno ospitato in fasi cronologicamente sequenziali rispettivamente due interventi-azione di teatro musicale e uno spettacolo basato su una drammaturgia elaborata a partire dai materiali tratti da "Katalisti o kosmo" (tra passato e presente) ed. Ghetonia, di Salvatore Tommasi.

L'obiettivo è stato quello di contribuire, come operatori culturali esterni alla scuola, ma fortemente radicati nella cultura della Grecia e conoscitori di linguaggi creativi come la musica, il teatro, l'audiovisivo, alla sperimentazione di performing art che consentissero ai partecipanti di approfondire "i saperi" sulla cultura del proprio territorio attraverso il gesto, la voce, il corpo, la musica, e il riuso di spazi urbani.

Ai partecipanti della scuola fu richiesto di leggere e approfondire la conoscenza dei testi di Cesarino, Rocco e Gianni De Santis, Di Vito Domenico Palumbo e di Salvatore Tommasi. Successivamente gli alunni sono stati coinvolti nella fase di elaborazione della scrittura scenica e del suo compimento performativo. Insieme ai ragazzi ed ai loro genitori come cittadini privilegiati nel lavoro attivo sono stati individuati i luoghi dei vari momenti di incontro, di festa di rito e di spettacolo. La presenza di una "specie" di mediatrice linguistica rappresentata dall'insegnante referente e di madrelingua grika ci ha aiutato nella costruzione della drammaturgia e nell'inserimento delle battute in griko. La presenza nel progetto di musicisti e cantori di musica tradizionale ha agevolato al gestione della parte relativa alla scelta dei brani musicali più adatti allo spirito della situazione ed al loro innesto all'interno della idea spettacolo che andava definendosi.

Uno degli aspetti più interessanti del progetto, laddove maggiormente si è sentita traccia della lezione del Terzo Teatro e del baratto barbiano, che ha conce-





### *Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

pito il teatro non solo come strumento di esplorazione creativa di sé e momenti di rappresentazione, ma capace di produrre forme spettacolari in grado di trasformare il proprio territorio come luogo di apprendimento e di socializzazione, è stato rappresentato dalla installazione, negli spazi urbani di Melpignano so-pracitati, di veri e propri ambienti legati al rito del lavoro, della festa e della ritualità religiosa: il "cofano" nello spazio retrostante la Chiesa Parrocchiale, la "pittulata", "la preparazione del pane" e "lu conza limbrici", in Piazza San Giorgio, la preparazione dei lampioni di San Luigi come addobbo decorativo nello spazio antistante il Palazzo Marchesale.



Antonia Chiara Scardicchio

## Della poca serietà del teatro (e dell'amore)

*"... il teatro è stato un ponte  
fra la fame di sapere e  
la fame di quel che si rivela  
quando si abbandona il sapere."  
E. Barba*

Epistème è "ciò che sta (*hístemi*) su (*epì*) da sé": è stato Galimberti a svelarmi questa inaspettata identità. Lo sentivo da tempo e... in un libretto piccolo piccolo ecco la conferma in una etimologia che, nella mia ignoranza, non immaginavo: il conoscere che cerca la non contraddizione ha in sé la radice di ciò che è *immobile*.

Lì "l'anima" *riposa*. Poiché "abbandona l'inquietudine dell'enigma per la quiete del sapere; non è più esposta alla vicissitudini narrate dei miti, ma è tesa alla conoscenza delle idee in cui (...) le definizioni coincidono. (...) i significati stanno fermi: *epistème*."<sup>1</sup>

La conosco bene questa conoscenza che resta ferma, senza contraddizione e dunque senza moto: quella delle scuole, di certe scuole partorite dalla testa di Gentile, tutte discipline a-patiche e chete, dove anche quando è arrivata la stagione delle didattiche costruttivistiche, il teatro è soltanto metodo, non già ristrutturazione della conoscenza – conoscere di conoscere - ma solo antico e rispolverato passatempo. Didattica fashion e nulla più.

La conosco bene questa conoscenza che presume d'esser la sola, monolitica, monocorda, monoposto. Di recente, durante un Consiglio di Dipartimento, un autorevole prof.re ci ha esortato a occuparci di cose serie, di ricerca "vera", lasciando stare *"ecco, per esempio... il teatro"* (parole sue).

Allora, ecco, a Carpignano sembrerebbe che il prof. Colazzo si sia occupato di ricerca poco seria. Agli occhi del gentiliano di cui sopra, soltanto trastullo e doxa hanno attraversato la Summer School del settembre 2012.

Eppure chiedo al lettore soltanto un po' di pazienza. Per approfondire, sempre col Galimberti, un altro segreto nascosto nel nome. Qual è il contrario di *epistème* (come dire: di quella conoscenza "seria") ?.

---

<sup>1</sup> U. GALIMBERTI, *Eros e psiche*, Albo Versorio, Milano 2012, p. 18



Se quella si identifica con la *stasi*, allora il suo opposto è lì dove "l'anima subisce una dislocazione (*atopia*)", abitudine che era la precipua didattica di Socrate: quella *atopia*, *stranezza*, che viene dall'esser *fuori luogo*<sup>2</sup>, quella condizione estranea al quotidiano ordine (ed ordinare), che "separa l'Io dal possesso di sé"<sup>3</sup>, non cerca coincidenze ma diramazione e che, scrive il Nostro, coincide con l'Amore.

Amore?! Ohssignore, e se questa parola per nulla scientifica fosse pronunciata in quel Consiglio di Dipartimento - mamma-mia - che cosa succederebbe? Ricerca *poco-seria* e assolutamente *fuori-luogo*. Eppure traggio dall'analisi filosofica una – per me rivoluzionaria – indicazione: Amore è condizione dell'intelletto, non solo dell'emozione, che si sostanzia nella postura-non postura, in una parola: nel *movimento*. Un movimento particolare: quello di uscita da sé.

Così, ricapitolando: la ragione aristotelica, come poi quella cartesiana e quella intera della modernità, per "erigersi a luogo della verità, doveva essere garantita da ogni cedimento" affinché "nessuna dislocazione, nessuna a-topia" mettesse "in crisi il topos da essa raggiunto"<sup>4</sup>, definisce una Logica che è immobile.

*Logica* è la città dell'imperturbabilità, dunque.

*Fantastica*, invece, è la città del movimento. Caos, deviazione, insubordinazione. E coincide con l'Amore. Nel senso di quella postura, erotica, della conoscenza che esce da sé e cerca l'estraneo, l'ignoto e il non-ancora (come fa ogni mammifero nell'abbandonare l'utero che lo spinge, e senza la cui spinta non ci sarebbe conoscenza, né vita).

L'Eros, infatti, è "un movimento verso un punto di perdita"<sup>5</sup>: giacché tal dio delle frecce risulta essere figlio di Penia e Poros, ovvero: della *Mancanza* e della *Strada*.

Sicché "Eros rende impossibile l'adeguamento a un modello"<sup>6</sup>. E "perciò si trova (...) in ogni paradosso che, come uno scoglio, obbliga l'orto-dossia del discorso al vortice"<sup>7</sup>.

Mi scuso, allora, se non so scrivere da serio ricercatore. Non so stare su questa pagina da scienziato, neppure soltanto da partecipe osservatore: so dire solo quello che ho *saputo*, nel senso di quel *sapio* che dice del sapore e di una conoscenza che è eros, relazione. Quella che io ho incontrato è una scuola che è tutt'uno con la ricerca. Binari oltre il tracciato: che è l'esprit specifico di ogni ipotesi scientifica.

Quella scuola a Carpignano, allora, che scuola è stata? Tra *Logica* & *Fantastica*, una scuola di mobilità, dissestamento, dis-apprendimento: per imparare a perdere la *serietà*/stabilità del compiuto e del *seriamente* conosciuto (ovvero conosciuto-una-volta-per-tutte) e aprire la formazione degli adulti all'accoglienza dell'arte, del teatro e della narrazione non solo come "metodi" ma come forme e metaforme di una epistemologia in movimento, ma non per questo nichilista e relativa. O poco *seria*.

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 26

<sup>3</sup> Ivi, p. 27

<sup>4</sup> Ivi, p. 29

<sup>5</sup> Ivi, p. 33

<sup>6</sup> Ivi, p. 32

<sup>7</sup> Ibidem.



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

Percorso di ricerca e formazione che disloca e si disloca.

Dove il teatro non coincide con la sospensione della serietà e dell'etica ma, anzi, proprio quest'ultima fonda e corrobora. Dove il teatro è Amore nel senso suddetto: esplosione degli argini del proprio io solipsistico, apertura e sconfinamento dall'ego verso l'alter, impresa d'essere narrazione comunitaria e travaglio che genera cura ed autocura.

C'era dunque, in quella scuola, in quel pezzetto di Sud, un teatro come modus di conoscenza, ma anche come modus di azione, intervento, trasformazione. Di innamoramento, non messa in tappezzeria, del reale. In quella calda settimana lo studio ed il teatro non erano per sé stessi e per estasi sradicate. Tutto era orientato, spinto, mosso verso. Cultura e Cura. Il Sapere era un sapore/sapore sconfinante.

*Teatro e Comunità*, dunque.

Qui intesi come principi-guida di quella progettazione – della ricerca come della formazione - che persegue non lo "stare su da sé". Ma in compagnia. Dove quel "cum" dice di un sapere che si fa, come scriveva Barba, nella "compresenza di più logiche" e nella "messa-in-visione della simultaneità"<sup>8</sup>.

*Arte e Cura*: approdi e, contemporaneamente, strade, verso una sperimentazione che consente alla *teoria* di diventare *teatro* ovvero, di incarnare nelle opzioni euristiche e didattiche la visione di quell'altra antica etimologia per la quale *théatron* condivide la medesima radice di *theoria*, che in greco antico conservava il duplice – e non percepito come antitetico - significato:  *festa, spettacolo, teatro* e insieme *speculazione, contemplazione, teorizzazione*<sup>9</sup>.

Che la festa ed il teatro non siano considerati come alternativi ma, persino, *coincidenti* con la contemplazione e la teorizzazione: questo il manifesto dell'intero percorso della *theoria* di chi ha progettato e reso realtà questa Scuola d'Estate a Carpignano.

(Ahi, il Teatro, ahì, l'Amore! Chissà cosa avrebbe pensato di tutta questa poca serietà quel grave professore...)

*"Appartengo a quella generazione di giovani affamati di libri,  
che quando alzavamo gli occhi rischiavamo  
di vedere ossa fra la terra  
e le macerie portate vie dai camion  
che ricostruivano l'Europa dopo la Seconda Guerra Mondiale.  
Scopriamo un'altra fame, oltre quella per il sapere e i libri.  
Come se senza leggere non si potesse respirare,  
ma tutti i libri, poi, fossero lì per nascondere la verità.  
Per alcuni di noi che hanno goduto l'eloquenza e la poesia dei libri  
accanto all'orrido mutismo della ossa degli anonimi assassinati,  
il teatro è stato un ponte  
fra la fame di sapere e  
la fame  
di quel che si rivela quando si abbandona il sapere.*

<sup>8</sup> E. BARBA, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 142

<sup>9</sup> G. SEVESO, *Armati, mio cuore: modelli femminili nel teatro di Euripide*, Mimemis, Milano 2002, p. 22



*Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

*Un ponte che si può costruire con metodo,  
secondo le migliori regole dell'architettura,  
ma che non è fatto perché ci si fermi su di esso,  
come se fosse un traguardo.*

*(...)*

*Amo il teatro perché mi ripugnano le illusioni.*

*Non credo che lo scontento  
– questo spirito di ribellione che mi cavalca –  
possa alla fine quietarsi.*

*Quando sembra ridotto al silenzio,  
sento l'odore della menzogna salire alle nari.*

*Se lo scontento si quietasse,  
del teatro non saprei più che farmene.”*

E. Barba



Clelia Sguera

## La performatività nella musica Rom e community care

“Baratto” e “Performatività Rom” con particolare riferimento alla musica ovvero nel caso della cultura musicale Rom è legittimo parlare di scambio bilaterale o multilaterale con il mondo non -Rom, i Gagè ?

Il musicologo Emilio Haraszti sottolinea come nel caso della musica Rom è impossibile parlare di uno stile “indipendente”, la musica rom è frutto di successivi processi di assimilazione delle culture dei paesi con cui viene in contatto, ma anche di rielaborazione continua.

La vera originalità è in realtà nella natura stessa dell'esecutore, nella sua versatilità, nella sua virtuosità strumentale, nel suo slancio, nella sua creatività improvvisativa. il senso più profondo della musica Rom è nella sua capacità di «re-interpretare» piuttosto che «Inventare »,ovvero« creare ex-novo»: la strada della espressività Rom è strada di incontro e scambio.<sup>1</sup>.

Ferénc Listz<sup>2</sup>, primo studioso di musica romani, così scrive: « Hanno inventato la loro musica e l'hanno inventata per sé stessi, per parlarsi, per cantare fra loro, per mantenersi uniti e hanno inventato i più commoventi monologhi».

Secondo Listz l'accoglienza che gli Ungheresi hanno riservato al popolo rom ha permesso lo sviluppo del loro straordinario talento musicale legando in maniera indissolubile l'Ungheria ai suoi musicisti Rom.

Nello stesso testo il musicista ungherese evidenzia come il rimanere interdetti rispetto ad alcuni aspetti della musica rom per il musicista occidentale è dovuto solo a una formazione musicale accademica che interpreta come errori le straordinarie ricchezze stilistiche della musica Rom che invece chi non è avvezzo a sentire la musica, cioè l'ascoltatore occasionale può cogliere.

E' il caso delle fioriture in stile orientale, l'uso di intervalli inusitati nell'armonia europea. Le modulazioni «aspre», la libertà e ricchezza dei ritmi, la loro molteplicità e duttilità: elementi “caratteristici”che verranno poi largamente assimilati dai tanti compositori che si ispireranno al mondo Rom da Brahms a Listz, da Ravel a Sa rasate, a Bizet, piccola rappresentanza di un elenco infinito.

<sup>1</sup> S. Spinelli, cfr. *Arvo, romano, Drom*, meltemi 1998

<sup>2</sup> Liszt F., *“Degli zingari e della loro musica in Ungheria”*, Parigi , 1859



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

Listz evidenzia la caratteristica più importante della musica romani, ossia la sua capacità di parlare direttamente al cuore svincolandosi da costrizioni tecniche ritmico-armonico-melodiche proprie della cultura occidentale.

In questa immediatezza l'essenza di una musica che pur nelle sue infinite varianti regionali conserva caratteri che la rendono transazionale, paranazionale, universalmente riconoscibile.

Musica Rom, espressione privilegiata della loro cultura: mezzo per farsi conoscere ed apprezzare all'esterno della comunità ma anche strumento per consolidare i rapporti interni alla comunità stessa, una duplicità conservatasi nel corso di millenni fino ai nostri giorni.

Musica che come la danza all'interno scandiva la vita nella sua quotidianità e nelle feste, musica in sintonia con ogni momento dell'esistenza, di gioia o di dolore, all'esterno spesso stigmatizzata nel folklore in risposta al gusto estetico di un pubblico garante di protezione e sopravvivenza dello stesso artista Rom.

Se è vero quindi che il nomadismo debba interpretarsi come scelta obbligata più che come deliberato stile di vita, è pur vero che esso stesso ha determinato una tale ricchezza all'interno di un'esperienza artistica sostanzialmente unitaria.

Pensiamo alla Spagna dove dall'incontro della tradizione andalusa e del canto iondo gitano nasce un genere autoctono e originalissimo in cui danza, canto e musica si legano una forma d'arte ibridata poi definitosi in uno stile molto ben caratterizzato come il canto hondo e il flamenco Andaluso Calè uno stile in cui è davvero impossibile stabilire confini ben precisi.

La Spagna come l'Italia già dalla fine del XV secolo era stata interessata dalle primissime ondate migratorie, quelle dei rom di antico insediamento che in Spagna si chiamano Calé o Kalé.

A lungo ignorata dai "Payos", i non Gitani, sono i viaggiatori stranieri a portarla all'attenzione del pubblico. Si ricordano i primi cantanti Gitani già dalla fine del '600.<sup>3</sup> Ma solo durante la prima metà del XIX secolo si hanno testimonianze più importanti. In quest'epoca, infatti, essi andavano di borgata in borgata per animare feste, pellegrinaggi, osterie.

Straordinaria l'esperienza di **Django Reinhardt**, uno dei "padri" del jazz, Manouche o Gipsy Jazz.

Chitarrista jazz belga, di etnia sinti, *Django* ha reso possibile l'unione tra l'antica tradizione musicale zingara del ceppo dei manouche e il jazz americano, originando un genere che coniuga la sonorità e la creatività espressiva dello swing degli anni trenta con il filone musicale del valzer Musette francese ed il virtuosismo eclettico tzigano.

All'età di diciotto sopravvissuto a un gravissimo incidente utilizzò la lunga convalescenza ad inventare una tecnica che gli consentisse di suonare la chitarra con l'uso di sole due dita della mano sinistra (indice e medio) con il pollice che afferrava il manico.

Secondo la tradizione musicale questo incidente porterà allo sviluppo di una tecnica che oggi è padroneggiata da qualunque vero chitarrista manouche: la

---

<sup>3</sup> Cfr a questo proposito la "Gitanilla" di Cervantes



"rullata di scala cromatica" con un solo dito<sup>4</sup>, tecnica assolutamente innovativa e particolarissima per quei tempi.

A metà degli anni trenta, Reinhardt e il violinista Stéphane Grappelli formarono un quintetto di soli strumenti a corda che divenne presto famoso grazie anche all'appoggio dell'*Hot Club de France*.<sup>5</sup> L'originalissimo stile di Django Reinhardt, acclamato da musicisti di tutti i generi come geniale ed innovativo, si sviluppò in realtà in una vita di immersione fra i più grandi della tradizione gitana, e fu contaminato dalla sua vastissima cultura in musica classica. Django, pur essendo in grado di capire, smontare e trasformare ogni musica, non solo non sapeva scrivere o leggere un semplice spartito, ma era anche completamente analfabeta.

Secondo Babik Reinhardt,<sup>6</sup> per capire l'interazione di un personaggio come lui con l'ambiente moderno, ricco e colto dei locali alla moda dell'epoca, bisogna escludere il concetto di adeguamento, di snaturamento, e pensare più alla capacità che mostrano da sempre i Rom di convivere con culture completamente diverse dalla loro, semplicemente ricavandosi una nicchia per sé.

L'esperienza è ancora più interessante se pensiamo che Django non conosceva niente di teoria musicale, non conosceva le scale né le note.

Infine uno sguardo a **Emir Kusturica e Goran Bregovic** che grazie al cinema e a una colonna sonora sapientemente inserita hanno fatto conoscere al grande pubblico l'identità culturale del popolo romani<sup>7</sup>. Direi che nel caso di Bregovic la fase della restituzione sia decisamente più evidente se pensiamo alle tante collaborazioni artistiche con musicisti rom (non da ultimo l'edizione 2012 del Festival della Taranta) o alle sue stesse produzioni musicali più recenti.<sup>8</sup>

Altrettanto significativo il contributo dato alla "causa" Rom della cantante macedone **Esma Redzepova**, da sempre impegnata in campagne di promozione e di solidarietà in favore dei Rom di Macedonia e dei Balcani in genere.

Nonostante queste punte di "eccellenza" direi che la nostra riflessione risenta di evidente parzialità. Nello scambio ci sfugge al punto di vista propriamente Rom, il violinista rom che nel nostro immaginario ci accompagna con le sue romanze ci "restituisce" quanto noi ci aspettiamo nulla sappiamo su cosa ci riconsegnerebbe spontaneamente...la ricerca è del tutto aperta.

Nello scambio che presuppone un passaggio di valori che in qualche modo si equivalgono, noi certamente possiamo constatare la ricchezza di quanto è rimasto nella cultura occidentale ma non quanto del nostro è rimasto nella performatività Rom. Una seria riflessione in questa direzione appare ancora lontana, e richiederebbe ben altro tipo di approfondimento e allora senza voler superare confini troppo ardui fermiamoci al primo aspetto consegnando a un impegno futuro il passaggio successivo.

<sup>4</sup> Questa tecnica prevede l'esecuzione di una scala cromatica (in cui vengono suonate tutte le note in ordine ascendente o discendente) con lo stesso dito, trascinato lungo la tastiera in perfetta sincronia con la plettrata.

<sup>5</sup> Una delle prime associazioni di promozione del jazz in Europa.

<sup>6</sup> Babik Reinhardt (1944-2001), uno dei figli di Django, aveva nove anni alla morte del padre. Pianista di grande talento è morto prematuramente all'età di 57 anni.

<sup>7</sup> Cfr. Concerto di "Romanipé" in S. Spinelli, Arvo, Romano, Drom, Meltemi, 2008

<sup>8</sup> Cfr. "Carmen", ispirata all'omonima opera di Bizet.





Nicola Paparella

## Non barattiamo... il *baratto* Introduzione ad un'analisi ontologica

### *Il compito*

Nessuna indagine empirica potrà mai stabilire se la caciotta che il pastore ha portato al suo medico è un gesto di cortesia o invece un baratto, un offerta a compensazione di una prestazione professionale, o il saldo di una obbligazione. Né mai si potrà accertare se nelle performance del Butoh, una delle espressioni più interessanti della danza contemporanea giapponese, predomina la riscoperta del lato arcaico della corporeità o un atteggiamento di preghiera nei confronti della Intelligenza Universale, che attrae a sé sensi, energia e linguaggio<sup>1</sup>.

L'osservazione analitica illumina il dato, dà corpo al riscontro fattuale, permette di cogliere la dimensione quantitativa delle cose... ma nulla di più. Resta poi da capire il senso di quel che si osserva, la qualità delle vicende umane; e sarebbe stolto affidarsi soltanto ai numeri e alle misure, o all'ordine dei descrittori quantitativi, alla forza del Pil o all'incerta altalena dello *spread*. E per diverse ragioni: perché c'è sempre da mettere in conto la differenza che corre fra il *generale* e il *particolare*, fra la salute dell'Euro e il mal di pancia di chi ha perduto il posto di lavoro; così come resta l'obbligo di considerare la differenza tra vedere e sembrare o ancora tra *eventi* e *stati di cose*, i primi abitano lo spazio in un certo tempo ben circoscritto, i secondi hanno una forza predicativa e sin collocano in una narrazione senza tempo; gli uni e gli altri si rendono evidenti nel linguaggio che però si modula in maniera diversa a seconda che ci si riferisca, appunto, agli eventi o agli stati delle cose<sup>2</sup>.

Ne consegue che i fatti possono essere, sì, rappresentati e descritti da quantità, ma possono e debbono anche essere ordinati e percettivamente disciplinati da strutture linguistiche e concettuali capaci di offrirci buone chiarificazioni di senso ed efficaci possibilità di classificazione<sup>3</sup>. Forse non si tratta di grandi cose, ma certamente aiutano ad evitare fraintesi, diradano il genericismo di certi discorsi, differenziano il nostro modo di percepire la realtà e perciò rendono, per questa via, più ricco e variegato il mondo che ci circonda. Si tratta di andare al di là della scorza dei fatti; soprattutto si tratta di gettare una rete di senso sulle vicende che ci vedono protagonisti.

<sup>1</sup> A. Varzi avrebbe detto: Nessuna indagine empirica potrà stabilire se la pugnalata di Bruto e l'uccisione di Cesare siano state un'unica azione. Cfr. A. VARZI, *Parole, oggetti, eventi e altri argomenti di metafisica*, Carocci, Roma, 2001.

<sup>2</sup> R. CASATI, A. VARZI, *Senso comune, apparenza e realtà*, in E. AGAZZI (a cura di), *Valore e limiti del senso comune*, Angeli, Milano, 2004, p. 438.

<sup>3</sup> Cfr. M. FERRARIS, A. SACCON (a cura di), *Ontologia*, Guida, Napoli, 2003.



In sedi più auliche si direbbe che si va a postulare un'analisi ontologica di una classe di fenomeni, ovvero si ipotizza un percorso di ricerca fondato su una metodologia che, accostando in qualche modo le scienze all'esperienza, cerca di definire i caratteri specifici dell'esperienza.

Ed è esattamente questo che intendiamo fare a proposito di fenomeni come il *baratto* ed altri fatti esperienzialmente vicini al baratto come possono essere lo *scambio*, il *meticciamiento*, la *permuta*... Per ciascuno di essi cercheremo di interrogare l'antropologia, esamineremo i dati provenienti dalla letteratura scientifica e cercheremo riscontri nell'esperienza, utilizzeremo le etimologie e i costumi linguistici, per poi tornare alle scienze, in una circolarità fra osservazione, interpretazione, linguaggi, discorsi, concettualizzazioni e bisogni di senso.

Non si tratta di costruire glossari né si vogliono portare vasi a Samo confidando in un inutile ritorno all'antico nominalismo, quasi a voler ripetere, oggi, *Nomina sunt consequentia rerum* o cercando il ben più autorevole supporto delle voci della filosofia analitica contemporanea.

Più semplicemente (ma sicuramente con maggiore impegno e premura ermeneutica) si vuole procedere in maniera tale da poter costruire grappoli semantici al fine di disegnare orizzonti di senso e di individuare possibilità di corretta ed efficace programmazione di attività sociali.

L'efficacia, anche educativa, di certe imprese sociali dipende in larga parte dalla possibilità di richiamare dimensioni valoriali in forza delle quali sia possibile innestare nuove esperienze su affidabili eredità culturali, in vista di traguardi, anche lontani, ma di sicuro richiamo per la persona e per la sua specifica attitudine a conferire significato alle cose e alle vicende umane.

#### *Linguaggio e comportamenti*

A giudicare dall'uso linguistico, la nozione di *baratto* sembra richiamare tre aspetti diversi: lo *scambio*, la *contaminazione*, la *reciprocità*. Lo scambio e la reciprocità sembrano essere connotati permanenti; l'idea di contaminazione, invece, si ritrova soltanto in ambiti particolari, per esempio quando si discute di baratto culturale.

Il vecchio assunto di Adam Smith, "... Dammi la tal cosa di cui ho bisogno e te ne darò un'altra di cui hai bisogno tu..."<sup>4</sup> è quello che resiste di più o, almeno, è quello che trova più facile consenso ed anzi, concorre a rinforzare l'idea che il baratto preceda l'invenzione e l'uso della moneta. Si presta poca attenzione, tuttavia, a quello che era il contesto di riferimento dell'indagine di A. Smith, che puntava a capire e a studiare quel che avviene nel mercato, con quelle operazioni che in linguaggio tecnico vengono dette *transazioni*.

Rispetto alla *transazione*, lo *scambio* e il *baratto* hanno in comune l'idea di un'intesa tra le parti e quindi la disponibilità ad addivenire ad un accordo (da cui poi si genera lo scambio), che può anche prescindere dal valore intrinseco dei beni, perché anzi, è proprio della transazione il potersi determinare pur in una condizione di possibile squilibrio. La stessa cosa può dirsi del baratto, che non necessariamente vede una perfetta simmetria, perché si tiene certamente conto dei beni scambiati, ma anche dei bisogni e delle attese di ciascuno e principalmente della intenzionalità delle parti, che spinge anche al di là del valore degli oggetti che stanno al centro dello scambio.

Proprio per questo aspetto conviene essere cauti nel considerare il baratto come comportamento che, spingendo alla invenzione di un termine medio, avreb-

---

<sup>4</sup> A. SMITH, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), I, lib. 1, cap.2, tr. it. *Indagine sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni*, ISEDI, Milano, 1973, pp. 17-18.



be facilitato il ricorso al denaro e quindi a comportamenti che di fatto escludono o superano il baratto.

Dal lavoro di A. Smith dovrà passare un secolo e mezzo prima di poter avere il saggio di M. Mauss dove si aprono orizzonti del tutto nuovi. In termini abbastanza chiari (e documentati) M. Mauss afferma che sarebbe un errore immaginare una sorta di linea genetica che dal baratto giunge sino alla scoperta del danaro e quindi allo scambio basato su un termine medio. All'origine, osserva M. Mauss, si rintraccia una "relazione circolare fra scambio e dono"<sup>5</sup> all'interno di un più ampio sistema di relazioni che merita d'essere attentamente considerato.

Utilizzando una messe copiosa di osservazioni antropologiche, lo studioso coglie tre aspetti fondamentali: a) il prevalere della collettività rispetto ai singoli: lo scambio e il dono sono compito del clan, del gruppo, delle famiglie; b) i beni scambiati non sono soltanto le cose o gli animali, ma anche e soprattutto, alcune prestazioni, come diremmo noi oggi, quali potrebbero essere le alleanze, le feste, i banchetti, i matrimoni; c) la negoziazione è presente, ma non ha posizione primaria, perché c'è tutto un gioco di prestazioni, di attese, di richieste, di obbligazioni, di consuetudini... Anzi, M. Mauss si dice convinto che intervenga ed agisca un insieme di nessi che egli definisce *sistema di prestazioni totali*<sup>6</sup>.

Presso i Maori, dice M. Mauss, ogni cosa sembra dotata di una forza specifica, la forza della cosa donata, tale per cui *la cosa donata non è inerte ma esercita una presa su chi la riceve; anzi, sollecita il destinatario del dono a farsi egli medesimo donatore...*<sup>7</sup>

Non abbiamo allora soltanto lo scambio, ma lo scambio, il dono e, insieme, la circolarità, e poi anche il coinvolgimento del gruppo sociale e l'idea che si possano barattare non soltanto le cose, ma anche le prestazioni e i servizi.

D'altro canto che il baratto possa non identificarsi con lo scambio e possa rinviare ad un termine medio (il valore, il costo...), è ipotesi facile da verificare, almeno negli usi linguistici e sociali. Il fisco, ad esempio, sembra non proteggere il baratto, perché anzi chiede che possa essere sempre tradotto ed esplicitato attraverso il valore di ciò che si scambia. Né vale molto, in questo contesto, la distinzione, pure conveniente e comoda in alcuni casi, tra valore d'uso e valore di mercato, che se può aiutare a capire alcune prospettive d'analisi nel baratto delle cose, non sembra fruibile in contesti come potrebbero essere quelli del baratto culturale.

Quando poi l'analisi si sposta verso le forme del baratto culturale, la semplificazione semantica rischia di portare fuori strada e di impedire la comprensione. In questi casi, si può davvero continuare a parlare di scambio o converrà parlare di contaminazione?

Che cosa fu, in Italia, il recupero del classicismo all'interno del romanticismo dell'800, una contaminazione, un meticciamiento o qualcosa di ancora più complesso?

---

<sup>5</sup> M. MAUSS (1923-24), *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, tr. it., Einaudi, Torino, 2002. Può essere utile segnalare la fortuna incontrata dalla ricerca di M. Mauss, documentata, fra l'altro dalla nascita, in Francia, negli ultimi decenni del Novecento, del *Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales*, che vanta un acronimo, MAUSS, niente affatto occasionale e del tutto voluto, proprio per una ripresa ed un approfondimento della teoria maussiana del dono. Il movimento vanta un rivista, *La Revue du Mauss*, attiva sin dal 1981.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>7</sup> *Ib.*, p. 18. E' appena il caso di osservare che il potere della cosa donata può diventare negativo se il destinatario del dono si chiude in sé stesso. La mancata circolazione dei beni è un rischio per la persona e per il gruppo sociale.



E i lavori di quel grande maestro della fotografia, che già nel cognome ripropone l'idea di baratto, Andy Barter, come vanno interpretati? Come un incontro di sensibilità e di percezioni diverse? Come un irrompere della pulsione all'interno delle regole e della disciplina della luce e del colore? O come un baratto fra singolarità e universo culturale?

Se dal contesto dei fatti culturali ci muoviamo verso gli ambiti dell'agire economico, l'interpretazione cambia ancora una volta, pur senza apportare vantaggi alla nostra ricerca.

Ci avviciniamo, in questo caso all'idea che in italiano esprimiamo con *permuta* che ripropone l'idea di reciprocità, intesa come reciproco trasferimento di beni, ma con il corollario della contrattualizzazione e quindi di un atto formale che codifica e sancisce, e con l'implicito rinvio ad un valore attribuito ai beni scambiati, tant'è che la permuta quasi sempre prevede il pagamento di un prezzo a compensazione del possibile squilibrio fra le parti.

Sotto questo profilo sarebbe da preferirsi la nozione di *swapping*, mutuata dalla tecnologia e che sta diventando di moda nel mondo della rete, dove lo scambio può coinvolgere anche molte persone, non prevede l'uso di danaro, né è vincolato a speciali procedure di formalizzazione.

#### *Apporti interculturali*

Non è agevole trovare delle costanti nella diversità dei comportamenti che vengono associati all'idea di baratto e nella complessità degli usi linguistici, tenuto conto anche delle tante parole che spesso vengono accostate a baratto, anche soltanto in parziale sovrapposizione,

Sicuramente c'è l'idea di scambio, corretta ed arricchita da qualcosa che, se non giunge a manifestarsi come vero e proprio dono, quanto meno gli si avvicina. E poi però c'è una dimensione, quasi impercettibile, pur se decisiva per chi voglia cogliere davvero il carattere distintivo del baratto e scontornarlo da quanto è da lasciare al campo semantico di altre parole (e di altri comportamenti). Questo quid a noi sembra essere una relazione di fiducia, di apertura verso l'altro. Anzi, è proprio questo sentimento che ci permette di capire di più e meglio quel che voleva dire M. Mauss, quando parlava di dono.

Infatti c'è sempre, nel baratto, una deliberata, intenzionale, consapevole cessione di qualcosa che ci appartiene: c'è l'offerta di una tessera del mosaico esistenziale su cui recitiamo la nostra esistenza, in cambio di qualcosa che ha pur'essa una propria sovrastruttura personale, in forza della quale veniamo a contatto con altri universi ed altri mondi.

Se a questo punto cerchiamo aiuto ad altre culture, per acquisire ciò che può confermare o smentire, e soprattutto ciò che può specificare e precisare, diventa illuminante considerare ciò che si nasconde al di sotto di *barter*, la versione anglosassone di baratto, una parola costruita su una radice che sta ad indicare l'azione del portare. Solitamente si tratta di *un portare ad una festa*, di un portare al luogo sociale dell'incontro, nel tempo proprio dello scambio.

E' un aspetto ancora oggi presente in molte culture: sicuramente non in alcune regioni del Regno Unito o della Francia che ricadono nell'area celtica, dove è





forte e ben radicata l'idea di scambiare cosa con cosa, ma certamente in altre regioni della stessa Francia, in Germania, nella penisola iberica e poi in molte altre enclaves, in Italia, nei Paesi dell'Est, in molte zone dell'America latina. In tutte queste regioni il baratto si consuma all'interno di feste popolari, cui si accede con gli abiti della tradizione e secondo stili comportamentali che il rito sociale codifica.

Le parole d'uso, in questi contesti, sono principalmente *barter*, per gli aglofoni, *trueque*, per i francofoni, *troc*, per gli ispanici.

Dall'analisi comparativa di queste feste, da quel che prima abbiamo raccolto e presentato, sembrano emergere alcuni tratti essenziali.

Il baratto rinvia sempre ad uno sfondo: un fascio di relazioni umane, e poi anche una festa, un luogo sociale d'incontro, dei tempi socialmente condivisi. Non è qualcosa che si consuma nel privato e quasi di nascosto, ma qualcosa che esige la partecipazione o almeno la presenza del gruppo sociale, che conferisce ufficialità e senso all'operazione, che altrimenti perderebbe qualche aspetto essenziale del suo significato, per accostarsi a comportamenti assimilabili, ma soltanto per approssimazione.

Il baratto, ancora, implica una intenzionalità ed una decisione: chi sceglie di offrire qualcosa, deve andare al luogo dell'incontro, quindi compie un itinerario che non è soltanto un cammino, ma anche un percorso di elaborazione della decisione. Bisogna andare e portare con sé, avendo pensato e deciso che cosa offrire. Bisogna condividere alcuni gesti e soprattutto i valori che in quei gesti si rendono manifesti. Per questo ci si veste come si conviene e ci si accompagna a chi nel gruppo sociale può condividere. E qui, come insegnava E. Fromm, sta il rito<sup>8</sup>.

C'è un aspetto che merita d'essere sottolineato. Il fatto stesso che al baratto si giunga a conclusione di un cammino induce a pensare che l'adesione non possa che essere volontaria, anzi, è il segno di una decisione e di una scelta, quindi qualcosa che manifesta libertà ed autonomia di giudizio. Il conferimento della cosa da barattare, però, è in un certo senso obbligatorio, perché fa parte di quelle che nel costume sociale vengono dette *obbligazioni*. In molte regioni d'Italia il popolo ancora oggi adopera espressioni del tipo "tengo un'obbligazione", per indicare qualcosa che vincola non già per prescrizione esterna o per precetto giuridico, ma per interiore riconciliazione (come si sarebbe detto un tempo). Il conferimento del bene offerto in baratto risponde a questo tipo di obbligazione.

Nelle isole Trobriand, nell'Oceano Pacifico, secondo la testimonianza di B. Malinowski, si celebra il *kula*<sup>9</sup> (una pratica simile, presso i Maori, viene detta *koha*) che assomiglia molto al baratto.

Nel *kula*, viene enfatizzata la dimensione simbolica del dono. Anzi, si può dire che il *kula* è uno scambio simbolico di doni, basato – ecco quel che qui ci interessa sottolineare – su un rapporto di *fiducia*.

Nel *kula* la fiducia derivava dal rito.

Per capire questo aspetto, sicuramente importante, occorre fermarsi a considerare la descrizione che del *kula* ci lascia Malinowski. Si tratta essenzialmente di un viaggio rituale di gruppo che si compie a tappe lungo un percorso pressoché circolare. Ogni partenza ed ogni visita vengono attentamente preparate dal gruppo dei partecipanti. Lo scambio si effettua nell'incontro lungo il percorso ed è centrato su collane di conchiglie rosse (*soulava*), quando il percorso risale

<sup>8</sup> Il rito è un gesto eseguito in comune per esprimere una comune adesione ad un comune universo di valori. E. FROMM, *Psicanalisi e religione*, tr. it., Ed. di Comunità, Milano, 1961.

<sup>9</sup> Cfr. B. MALINOWSKI, *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva* (1922), tr. it., Boringhieri, Torino, 2011.



verso il Nord, e su braccialetti di conchiglie bianche (mwali) nella direzione verso Sud<sup>10</sup>. Parallelamente, però, si organizzavano altri scambi, meno ritualizzati. Non più soltanto collane e braccialetti, ma oggetti, alimenti, prestazioni.

La ritualità legata alle conchiglie instaurava un rapporto di fiducia, perché creava l'obbligazione, ossia il vincolo di far circolare il *kula*, anche allo scopo di poter proseguire negli scambi. E la fiducia diventava base necessaria di un clima relazionale che si estendeva allo scambio dei beni diversi dalle conchiglie.

Negli stessi anni anche M. Mauss riprendeva la cerimonia del *kula* sia per mettere in evidenza la dimensione di circolarità, sia per ribadire la speciale obbligazione sociale che si accosta al dono, sia infine per mostrare come sia possibile dar corpo ad un aggregato sociale muovendo da alcuni gesti e da alcuni valori raccolti in riti che poi vanno a costituire e a fondare l'identità sociale del gruppo di riferimento<sup>11</sup>.

Proprio l'esame delle culture altre spinge, tuttavia, a considerare il possibile accostamento della idea di baratto con quella di *meticciamento*, un accostamento che verrebbe a giocare a livelli un po' diversi da quelli sin qui considerati, ma non per questo meno interessanti sia dal punto di vista antropologico che da quello che muove il nostro discorso.

Come suggerisce l'impianto etimologico, nel caso della parola *meticciamento* risulta pregnante l'idea del mescolamento che, in alcuni casi e con qualche forzatura, si potrebbe anche accostare a quella bidirezionalità oblativa che abbiamo tante volte ritrovato nelle esperienze di baratto.

Insieme alla evidente fragilità logica di una simile interpretazione, decisivo appare il riferimento all'origine della parola che deriva, sì, dal latino *miscere*, ma più esattamente dal part. passato, la qualcosa ci induce a credere che l'uso più corretto della parola *meticciamento* richiami qualcosa che è passata, all'interno di discorsi che fanno pensare all'esito di alcuni processi o di alcune esperienze. L'idea che transita con la parola baratto, invece, è l'idea di qualcosa che è in atto o che deve ancora avvenire. E non si tratta di qualcosa che si subisce, bensì di un percorso che si decide di voler affrontare.

### *Il progetto*

C'è dunque una sorta di progettualità, al di sotto del baratto, sia che ci si riferisca allo scambio di cose e di utilità per la vita quotidiana, sia che ci si scambi esperienze.

Questa progettualità trova la sua massima evidenza nel baratto culturale, come possono essere, ad esempio, le performance di Eugenio Barba e del suo teatro<sup>12</sup>.

L'analisi ontologica consente di offrire, alla intenzionalità del progetto, una sua interna articolazione ed una più sicura efficacia.

La prima condizione da assicurare è allora la festa, intesa come gioioso spazio di incontro di una comunità, come tempo e luogo di celebrazione di "gesti eseguiti in comune" allo scopo di manifestare una "comune adesione ad un comune universo di valori". E proprio per questo nella festa trovano evidenza i riti, i momenti epifanici di valori, di tradizioni, di immagini, di suoni, di gesti che celebrano l'identità sociale del gruppo.

<sup>10</sup> Lo scambio non è possibile se non fra oggetti diversi: collane contro braccialetti, oppure braccialetti contro collane. E' appena il caso di precisare che questi ornamenti portano con sé una forza del tutto straordinaria, connessa a significati magici e credenze mitologiche che facevano pensare a un grande potere sugli spiriti del mare e delle spiagge.

<sup>11</sup> Cfr. M. MAUSS, *Op. cit.*, pp. 34-50, 69-72.

<sup>12</sup> Cfr. G. OLIVA, *Il laboratorio teatrale*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 1999.



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

Non si tratta di feste da consegnare alla fruizione consumista, non si tratta di giornate sottratte alla comunità e trasferite nel mondo grasso ed ingessato del mercato, come avviene con certe ricorrenze del tutto estranee al *Genius loci* ed imposte dalla moda, o come accade in certe sagre che non hanno più nulla della spontaneità e della freschezza originarie. Molto più semplicemente si tratta di recuperare il gesto di stare insieme, il gusto di mostrarsi e di gioire nella comunità e con la comunità, la disponibilità a condividere, a incontrare, a partecipare.

Nella festa i ruoli gestiti sono diversi e ciascuno favorisce momenti di incontro, occasioni di scambio.

E qui si aggancia l'idea di portare qualcosa, anzi l'idea di non poter partecipare senza soddisfare ad un'obbligazione, perché è proprio l'obbligazione che spinge a cercare e a capire che cosa portare, che cosa offrire allo scambio, che cosa o anche quale servizio, quale prestazione, quale contributo all'agire sociale.

Ecco allora il percorso, l'itinerario, la sequenza delle opzioni possibili, la serie delle scelte e delle decisioni, che accompagnano l'intenzione iniziale: l'insieme dei gesti che fanno da corona a quello principale dell'andare.

C'è poi la condivisione della festa che è anche il contesto che genera la scelta, come potrebbe essere il muoversi fra i banchi di un mercato, per esaminare e confrontare, per osservare e per decidere.

Il successivo momento dello scambio è quello di un'assunzione di responsabilità. Un farsi carico del bene ricevuto e un affidarsi all'altro perché faccia buon uso del bene donato. E' qualcosa che nello scambio culturale acquista speciale rilievo, ma che vale anche per lo scambio di beni d'uso comune e persino per lo scambio di generi alimentari: il momento delle raccomandazioni, dei suggerimenti e delle premure perché l'oggetto sia conservato bene, perché possa essere consumato in un certo modo... perché di quell'oggetto possa tornarsi a dire e a raccontare.

Dalla festa si ritorna tutti arricchiti, per la soddisfazione di aver potuto offrire e per la gioia di aver potuto ricevere, con l'impegno di far tesoro di quanto è stato raccomandato, e con l'obbligazione di ritornare appena possibile, magari coinvolgendo chi oggi non ha potuto partecipare.

In questa ottica, il baratto è tutt'altro che una permuta, come vuole il nostro codice civile e non consente una traduzione in valori monetari, come vuole il nostro fisco. Ma è sicuramente un momento di crescita e di emancipazione, per la persona e per la comunità.

Nel baratto, correttamente inteso, la persona cresce nella consapevolezza della propria identità e dell'identità di gruppo; la comunità consolida il proprio profilo, ritrova le proprie radici e si apre a nuovi orizzonti, e la stessa economia è meno esposta alle metalliche rigidità della finanza, per ritrovare un volto umano, a stretto contatto con le esperienze della quotidianità.

### *Memoria e nostalgia*

C'è un rischio. Che tutto quel che si è detto possa essere rivissuto attraverso il filtro nostalgico di una patria perduta, come sogno melenso di una realtà tanto lontana quanto inattuale, come pausa sonnacchiosa lungo il trantran di una quotidianità trascinata da altre forze e verso altri lidi.

E' possibile. Così come del resto accade per realtà che scompaiono pur quando rimangono le parole che le denotano. La cultura mantiene attive tante parole che ormai non dicono più nulla o che esprimono qualcosa che resta lontana da quel che quelle espressioni volevano dire.

Proprio per questo la ricostruzione ontologica diventa anche progetto educativo.



Il sogno nostalgico può consentire la ricostruzione di una festa; e questo non sarebbe operazione difficile. Quel che è difficile è preservare la festa dalla contaminazione del mercato, dall'adulterazione consumistica, dall'inquinamento delle mode.

Ed ecco allora la cartina al tornasole, per capire se l'operazione culturale si muove verso orizzonti corretti: andare a vedere il posto e il rilievo da dare alla memoria.

Come abbiamo tante volte ripetuto<sup>13</sup>, la memoria è ricerca, è inquietudine, è attività e coinvolgimento, è accettazione del rischio del futuro. Là dove invece la nostalgia è quiete, accondiscendenza, stasi, rifiuto del confronto attivo, ammorbidimento d'animo, chiusura narcisistica.

Sicuramente può accadere che si dica di voler celebrare il baratto quando invece non si fa altro che riproporre il mercatino delle pulci; si può anche parlare di baratto quando poi si mette mano al portamonete, si può decantare l'idea di baratto culturale per poi lasciarsi attrarre dall'indeterminata zavorra delle notti bianche. Certamente, tutto questo è possibile.

Ma è anche possibile ritrovare il senso della festa, riallacciare i legami sociali, tornare a coltivare l'incontro, accettare l'onere di un dono che chiede d'essere messo a frutto e lasciare che anche il nostro dono possa trovare terreno fertile in casa d'altri.

Si può essere fiduciosi. Alcune esperienze, sebbene non ancora mature, rispetto agli orizzonti qui disegnati, fanno ben sperare. Pensiamo alla banca del tempo, ad esempio, o a certe forme di swap party, che si colorano diversamente a seconda dei luoghi e delle culture, e possiamo persino richiamare, pur con molte riserve, alcune esperienze di baratto on-line.

Soprattutto, però, va qui prestata attenzione alle tante forme di baratto culturale che ci vengono proposte dal teatro e dalle arte performative.

La prima citazione, a questo riguardo, va riservata ad Eugenio Barba, che meriterebbe d'esser riletto in certi suoi libri<sup>14</sup> e rivissuto in certe sue esperienze teatrali<sup>15</sup>, senza trascurare le tante suggestioni che possono giungerci anche da iniziative, studi, sperimentazioni, tentativi efficaci che vengono da gruppi, avanguardie, centri teatrali presenti ed attivi ormai in tutto il mondo. Si pensi al lavoro che va facendo l'*Asociación cultural "La luna del Puig Campana"* attiva a Finestrat, nella regione di Valencia, in Spagna; e, sia pure con qualche riserva, il Barter Theatre che opera negli Stati Uniti.

Al di là dei limiti, dovuti a qualche cedimento rispetto al modello, per altro non ancora compiutamente disegnato, queste esperienze testimoniano un campo di possibilità. L'analisi ontologica fornisce un supporto a favore di un corretto posizionamento del progetto culturale, l'iniziativa pedagogica e quella politica potrebbero fornire il braccio operativo per trasformare quella che sinora poteva essere l'intuizione di pochi in un vasto progetto di educazione popolare.

Quel che serve è che dinanzi alla pressione delle mode, ai vincoli del mercato e alle suggestioni nostalgiche non si finisca con il *...barattare il baratto*, trasformando in qualcosa che è il suo contrario, perdendo la grande sfida innovativa che viene da una parola che pure ha radici lontane.

<sup>13</sup> Il primo nostro contributo, in proposito: N. PAPARELLA, *L'appartenenza nell'impegno educativo della persona*, in *Pedagogia e Vita*, 5, 1979, pp. 465-474.

<sup>14</sup> E. BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1996; ID., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 2004; E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano, 2005.

<sup>15</sup> E' d'obbligo qui ricordare la celebrata esperienza dell'Odin Teatret.





## Antonio Damasco

Ho preso parte alla Summer School di Carpignano Salentino nella doppia veste di direttore della Rete Italiana di Cultura Popolare e di regista del Laboratorio di teatro di comunità dei pomeriggi della Summer.

Come direttore della Rete, posso innanzitutto dire che mentre scrivo si è da poco concluso un campus nel nord Italia, il Campus AMI, e lì si è parlato moltissimo della Summer perché c'erano molti ragazzi che sarebbero voluti venire, che erano interessati, mi hanno chiesto tante informazioni... Tu parti con un punto e poi quel punto si espande se è fatto in un certo modo, se è fatto bene, ed è ciò che è successo con la Summer School. Quei ragazzi da fuori, a centinaia di chilometri di distanza, hanno percepito il grande entusiasmo di coloro che hanno collaborato e di coloro che hanno partecipato, di docenti e di allievi, grazie al grande *battage* che c'è stato su Facebook, per cui mi hanno detto "ah mannaggia ci sarebbe piaciuto vivere quell'esperienza!".

Nell'estate la Rete Italiana di Cultura Popolare ha realizzato direttamente, o ha partecipato come partner, a tre percorsi residenziali e formativi molto diversi tra loro: uno è stato il Campus del Fortore, che abbiamo realizzato tra Molise, Campania e un pezzo della provincia di Foggia, ed era dedicato a chi vuole lavorare con la Rete, a chi vuole portarsi a casa le idee progettuali messe a disposizione dalla Rete per svilupparle nel proprio territorio, per cui in quei giorni di lavori insieme si è cercato di comprendere meglio le finalità e gli obiettivi della Rete, nonché i valori-chiave su cui punta strategicamente per la sua mission; il Campus AMI, realizzato nel nord Italia, è stato un incontro con gli amministratori e le comunità di piccoli comuni - siamo andati in realtà dove gli abitanti non arrivano a superare le 400 unità -, grazie a cui siamo riusciti a mettere insieme ben 50 realtà amministrative piccole e piccolissime che hanno il bisogno di connettersi per sostenersi a vicenda, fecondando così un processo di sinergia e cooperazione che è stato avviato e che ora deve prender corpo; infine l'adesione come partner alla Summer School di Carpignano Salentino, nel Salento, ha mostrato un'altra modalità ancora di intervento e di azione che la Rete condivide e che ritiene essere in sintonia piena con la sua mission: ossia il potenziale della comunità che può essere intercettato ed attivato attraverso un modello di intervento fortemente performativo e partecipato. La Summer si è rivolta agli attori sociali che vogliono cimentarsi nel campo dell'azione per e con la comunità, così come pure l'attività performativa è stata un incontro pieno, a 360 gradi, con Carpignano Salentino e con altre componenti della realtà culturale e sociale del Salento. Io ho aderito a piene mani all'idea di Salvatore Colazzo e del suo gruppo di far partire questa esperienza, che ora però deve ne-



## *Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

cessariamente proseguire e dunque è indispensabile porci il problema del 'poi'. Già stiamo avviando la nascita di un tavolo di lavoro con la Provincia di Lecce che si è impegnata insieme ad altri comuni, e c'è l'Antenna della Rete che nasce dentro l'Università del Salento. Tutto questo nasce da un successo clamoroso: tutto quello che è accaduto alla Summer School di Carpignano Salentino è assolutamente straordinario se pensiamo che tutto il movimento creato si è svolto in una sola settimana, settimana in cui una trentina di ragazzi, a cui se ci aggiungiamo anche noi diventiamo una cinquantina di persone, hanno sconvolto i ritmi di una comunità con una energia e un impatto tale che obiettivamente è difficile dire che quel percorso formativo non sia entrato nelle pieghe della vita di quelle persone. Credo che questa iniziativa abbia creato un patrimonio importante da gestire, da coltivare e potenziare, già a partire dal giorno dopo la chiusura della Summer School, dando continuità a quanto è stato realizzato.

Personalmente non mi aspettavo un lavoro del genere, molto sinceramente, pensavo che trattandosi della prima edizione ci sarebbe stata meno partecipazione di quella che invece c'è stata, proprio da parte della comunità carpignanesa, forse il segno di Barba ha inciso tanto, o forse abbiamo trovato le leve giuste, soprattutto nelle partnership, come l'Associazione Officine Culturali, con Paolo Petrachi, Antonio D'Ostuni, e tante altre persone che sono state degli animatori sociali della comunità reale riuscendo a farci aprire le sue porte.

Per quanto riguarda il Laboratorio penso che sia stato fatto un lavoro con tutti i crismi: con Ada Manfreda abbiamo lavorato davvero in sinergia, completandoci a vicenda, nel rispetto reciproco, senza forzature, ma nel riconoscimento vero e condividendo competenze. Poi il testo 'Narrazioni binarie' ha funzionato molto per il lavoro del laboratorio, perché ha una scrittura che è già azione, che riesce ad essere immediatamente teatrale, e questo ci ha aiutato non poco. Inoltre c'è stata, da parte dei partecipanti al laboratorio, una immediata adesione, un immediato appropriarsi del tema proposto dal testo, senza un minimo di resistenza.

Un'altra cosa che a mio parere è stata molto importante è che i partecipanti hanno accettato pienamente e fino in fondo la sfida di misurarsi con la performance, pur non avendo, la quasi totalità di loro, mai fatto teatro, in nessuna forma. Sono molto soddisfatto della performance finale, anche in considerazione del poco tempo avuto a disposizione: la scelta di non utilizzare il palco, di far andare i ragazzi tra la gente, di non utilizzare artifici tecnici, e dunque pochissimo audio, pochissime luci, credo che tutte queste cose hanno contribuito alla realizzazione di un evento molto coinvolgente. Un po' secondo la logica delle feste medievali: "metti un palo al centro della piazza e la gente vi ci salirà sopra!" si dice, e noi abbiamo fatto un po' questo: abbiamo messo sul corpo e in bocca dei ragazzi della Summer le parole dei casellanti e li abbiamo mandati tra il pubblico a portare loro quei racconti di vita e l'evento si è creato. Sono convinto che i risultati avuti sono stati eccezionali e questo grazie al fatto che c'era una bella apertura di fondo, tra di noi, da parte dei ragazzi verso di noi, di noi verso loro, c'era una fiducia totale da parte di tutti.

Mi sono divertito tantissimo.



## Ada Manfreda

La mia Summer School è stata molte cose: tanta fatica unita ad altrettanta pienezza; e poi scoperta di molte e interessanti prospettive di riflessione e di ricerca; e ancora incontro di nuovi amici e re-incontro dei vecchi in modi inediti.

È stata un'esperienza che mi piace definire di 'socialità aumentata'.

È stata anche l'avventura del Laboratorio di Teatro di Comunità, che ha significato l'opportunità di collaborare con il regista Antonio Damasco, e di vivere molto dall'interno, il processo attraverso cui la mia scrittura, *Narrazioni Binarie*, ha attraversato scambi intertestuali e ibridazioni di codici linguistici.

Ho visto quella scrittura frammentarsi, ricomporsi, venir data in pasto ad altri paesaggi esistenziali e di sensibilità, passata di bocca in bocca, rimasticata, convertita in gesto, irrorata di suoni.

Porto con me l'entusiasmo e la curiosità che ho provato durante il lavoro preparatorio con Antonio, a tagliare e montare quei testi, a trasformarli in quadri di narrazione, a selezionare le suggestioni più pregnanti, per arrivare a quei materiali-stimolo con cui avremmo chiamato ad interagire i partecipanti del laboratorio. E poi quell'aperto di tutto il percorso del laboratorio, quell'aperto che avrebbe portato a qualunque tipo di esito quelle parole, quei testi, di fronte a cui le mie preferenze per quella o quell'altra parola, il mio amore per quell'episodio o per quell'altro, non avevano più alcuna importanza e dovevano accettare di farsi da parte.

Un'esperienza questa che mette profondamente in questione te che hai scritto ognuna di quelle parole dentro un sacro rito. Ma proprio per questo è stata per me tanto costruttiva.

*Narrazioni binarie: cos'è?*

Ho pensato questo titolo perché è questa l'immagine che si è materializzata davanti ai miei occhi quando mi hanno chiesto di fare questo percorso di narrazione<sup>1</sup>.

Narrazioni Binarie, sì, ho trovato, sarà questo il titolo del mio lavoro, proprio questo, mi son detta!

Sono narrazioni binarie quelle che si dispiegano lungo le tratte delle Ferrovie del Sud-Est.

---

<sup>1</sup> Il lavoro ha preso le mosse dal coinvolgimento da parte dell'Associazione Culturale PepeNero, vincitrice del bando della Regione Puglia *Principi Attivi 2010 – Giovani idee per una Puglia migliore*, con il progetto "Rete dei Caselli Sud Est". Il progetto ha lo scopo di creare e supportare un network di realtà sociali ed economiche che vogliano investire risorse, energie, idee, attorno ad un casello ferroviario dismesso, del sistema ferroviario delle Ferrovie del Sud Est (FSE) nel Salento.



Lungo uno dei due binari corrono le storie di casellanti, delle loro famiglie, di vite semplici, di piccole cose, di giochi di bambini liberi, di pane sfornato la mattina nel giardino retrostante, di serate tra quelli del chilometro tale con quegli altri del chilometro tal'altro, con qualche bicchiere di vino e canti intonati nel buio silenzioso della campagna. In un tempo particolare, scandito dal passare dei treni. Corre una socialità residuale, singolare, uno statuto di esistenza 'extra' ordinario.

Lungo l'altro binario corrono i progetti dell'oggi, le aspettative dei giovani che vogliono esprimersi, avere una *chance*, lavorare e vivere delle loro passioni.

Queste narrazioni scorrono parallele, son binarie per l'appunto, come le linee della ferrovia, ma possono incontrarsi. Questa è la scommessa!

'Narrazioni binarie' è prima di tutto una raccolta-esplorazione di narrazioni, che provengono da un altrove. L'altrove è quello dei Caselli, presidi disseminati a decine nella campagna salentina, punteggiatura dell'incontro tra binari e vie remote, tra binari e arterie del traffico d'oggi. I racconti sono quelli di alcuni casellanti che hanno vissuto, o continuano a vivere lì, nei caselli, a fare i guardiani dei passaggi a livello.

'Narrazioni binarie' ha poi rinarrato le pratiche quotidiane e il senso che in quell'altrove si sono coagulati nello scorrere del tempo e delle vite. È diventata una riscrittura che tesse e rimonta le storie in un mosaico, in cui i singoli prestano qualcosa di loro ad un unico 'personaggio', che è una sorta di risultante narrativa di tutti coloro che ho incontrato, il personaggio del Casellante, una figura di uomo e di lavoratore non convenzionale, atipica, socialmente e professionalmente, una figura in mutazione e infine oggi in estinzione. Il personaggio ha la sua storia, che riesce ad essere la storia di tutte quelle storie, storia di tutti pur essendo la storia di nessuno.

#### *Narrazioni binarie: perché?*

Perché vuol sollecitare un ponte tra il prima e il dopo di questi singolari luoghi-non luoghi che sono i caselli.

Per comporre insieme i due binari delle pratiche: quelle dei casellanti e quelle dei giovani delle associazioni.

Perché la rete dei e tra i caselli sia una rete reale.

Perché occorre conoscersi per ri-conoscersi.

Perché i caselli sono luoghi fisici e anche luoghi della memoria e del senso.

Perché la memoria e il senso di cui sono pregni quei luoghi sono il legame tra le vite precedenti e quelle di oggi e di domani.

E i legami fanno la forma, la mente e l'anima del vivente.

#### *Narrazioni binarie: quale arrivo?*

La prima stazione d'arrivo è il Laboratorio di Teatro di Comunità della Summer School a Carpignano Salentino.

'Narrazioni Binarie' è stato il testo-alimento per un processo performativo, il laboratorio, e per un prodotto performativo, la festa di fine Summer nella piazza del paese, per tentare di restituire una realtà sociale e umana, per "evocare quell'insieme di carne viva, emozione, incertezza"<sup>2</sup>, lavoro, sacrificio, progetto, che permea l'altrove dei caselli, per restituire le esistenze passate alle presenze di oggi.

Una performance che connette: le memorie che abitano i caselli e la riprogettazione che oggi li sta attraversando.

---

<sup>2</sup> M. Augé, *Diario di un senza fissa dimora*, p. 10



### *Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

E' stata un'esperienza densa veder come alle parole 'Narrazioni binarie' abbiamo restituito il 'corpo', la carne, la voce, lo sguardo, delle vite da cui quelle parole provengono. Le storie si sono nuovamente messe in viaggio, si sono messe a circolare nei giorni della Summer e poi nella piazza durante la serata conclusiva, sono fluite nello spazio, di bocca in bocca, e hanno raggiunto altri, sono diventate esperienza condivisa e comune e non più solo soggettiva.

Durante la festa finale le parole sono state donate ad altri, a coloro che in quel momento erano lì con noi e si sono raccordati al flusso di energia che ci ha raccolti tutti.

Alcuni di loro mi hanno raccontato che quelle parole avevano richiamato immagini, ricordi, episodi personali in cui le loro biografie avevano incrociato i caselli, i passaggi a livello, i casellanti.

La sensazione complessiva è stata di un grande contagio che quelle parole, condotte dai gesti, dai corpi in movimento che danzavano, declamavano, suonavano fischietti, raccontavano al megafono, hanno prodotto in tutti quanti, generando nuove narrazioni.

Il viaggio ora continua...



## **Rocco De Santis**

*La vita è un treno di passaggio  
La corsa è breve, breve il viaggio  
Stazioni, arrivi e ripartenze  
E poi ritardi e coincidenze*

Il viaggio in treno, metafora della vita.

Per me, fin dai primi mesi della mia esistenza, il viaggio in treno, più che metafora, vita lo è stata sul serio. E lo è stata, con cadenze strette e per diverse ragioni, almeno fino ai venticinque anni. Io, ultimogenito dei nove figli di una famiglia di emigranti. A ogni viaggio per Milano, si lasciava un pezzo. Lo si traghettava verso l'inferno assordante delle fabbriche lombarde; un inferno dalle cui fiamme, però, si sfornava il pane della sopravvivenza. Nostro padre era il Caronte della situazione, mentre nostra madre, suo malgrado, era Cerbero, il cane a tre teste, sebbene di teste ce ne sarebbero volute molte di più, vista la numerosa prole a cui badare. Tuttavia, mano a mano, il numero si andava assottigliando, e a ogni ritorno nel Salento se ne contava sempre uno di meno.

Treni affollatissimi da scoppiare; scambio di storie e di effluvi; cessi sempre occupati. E poi il ballonzolio che ti cullava; e i salti improvvisi sugli scambi dei binari che ti svegliavano di soprassalto. E poi il riverbero monocorde della corsa, squarciato dall'apertura del finestrino col solito mozzicone di sigaretta che volava via. Sensazioni che ti rimangono addosso per sempre: io ero bambino, e la vita il marchio te lo imprime all'ingresso.

Poi, appena diciassettenne, i miei viaggi, solo miei. Caronte e Cerbero non avevano più anime da traghettare, e i traghettati si erano ormai da tempo accasati nell'inferno della nostalgia e del pane sicuro. Io il mestiere del traghettatore lo avevo imparato bene, potevo quindi traghettarmi da solo verso l'inferno: il pane era una speranza e la nostalgia una certezza, ma quelli come me non possono fare a meno della nostalgia; forse del pane sì...si fa per dire....Comunque, anch'io trovai il mio inferno, part time, e il mio pane, part time; part time perché la nostalgia, che invece ce l'avevo a tempo pieno, mi teneva sempre parcheggiato un treno per il ritorno. In quegli anni, le Ferrovie dello Stato furono la filarmonica della mia nostalgia, intermezzata dall'orchestrina delle Sud-Est. Poi col tempo capii che la nostalgia non è un fatto di lontananza, e allora preferii continuare ad essere, sì nostalgico, ma in modo stanziale, anche perché un inferno da cui cavare il pane riuscii a trovarlo



perfino dalle mie parti. E il paradiso, mai? Ma la vita è il paradiso: un paradiso di emozioni, di ogni tipo, dentro un inferno di azioni, di ogni tipo.

Così, la nostalgia, per quelli come me, ma forse per tutti, è il motore dell'esistenza; è come un treno interiore che ti porta avanti e indietro: avanti, a cercare ciò che ti manca; indietro, a recuperare ciò che hai perso, o almeno ciò che resta. La nostalgia ti spinge a cercare parti di te negli altri. Incontri straordinari, persone straordinarie, depositari della parte migliore della tua anima. E tu raccogli strabiliato, quasi non ci credi, ma sei tu: è attraverso gli altri che noi diventiamo ciò che siamo all'origine. Ed eccomi qua, a parlare di un'esperienza — bellissima! — vissuta grazie a quegli approdi che la mia amata nostalgia mi ha permesso di fare.

Summer school. Per uno come me, che non ch'azzecca un tubo con l'inglese, è proprio una sciccheria! La Summer school è un "contenitore", dove tutto l'Umanesimo, nelle sue molteplici espressioni, è sviscerato attraverso una serie di seminari. Destinatari di questa "scuola d'estate", sono soprattutto studenti e studentesse universitari. Fossimo in un college inglese, o statunitense, non ci sarebbe nulla di strano, ma qui siamo nel Salento, calati in pieno Mediterraneo, dove la canicola marina confonde i confini rigorosi delle varie discipline e li dilagha in una sorta di rarefazione mistica, cosicché i saperi diventano un unico sapere dell'anima. Ed è certamente sapere dell'anima, in questo convitto, il vissuto di alcuni casellanti delle Ferrovie del Sud-Est: testimonianze raccolte, a suo tempo, dalla mia amica Ada direttamente dalla voce dei protagonisti e messe a disposizione della school, per poi essere rivisitate, interiorizzate e restituite alla comunità attraverso una rielaborazione di tipo teatrale curata da Antonio, regista napoletano di Torino. Il teatro non poteva certo mancare nell'umanesimo della Summer school. Qui i ragazzi — che per la verità sono quasi tutte ragazze — imparano anche a dialogare col proprio corpo, attraverso varie sedute di training curate da Laura ed Emanuele, due bravi attori teatrali. Nel teatro il gesto conta più della parola, è importante quindi avere consapevolezza nelle mosse.

Ma torniamo a parlare dei casellanti, anche perché io in questa storia c'entro soprattutto per loro.

Quello del casellante è un mestiere in estinzione. Il casello è un edificio posto a presidio di un passaggio a livello ferroviario. Qui ci lavora e abita, insieme alla propria famiglia, un incaricato preposto a regolare, 24 ore su 24, il transito di mezzi e persone laddove la strada attraversa la ferrovia. Con l'avvento dell'elettronica, oggi si può fare a meno del casellante, poiché le sbarre di apertura e chiusura sono sincronizzate, di conseguenza scompare una professione insieme a tutta una filosofia di vita strettamente connessa a una prospettiva di fissità dove tutto è di passaggio.

I caselli di cui parliamo, sono, nella fattispecie, quelli che costellano le tratte delle Ferrovie del Sud-Est. Io, in quanto cantautore, sono chiamato a dare la mia interpretazione da cantastorie alle vicende qui raccontate. Inevitabilmente mi viene da pensare al mio bisnonno Cesario, classe 1841. Lui, sulla tratta ferroviaria che va da Brindisi a Otranto — primo segmento di quelle che sarebbero poi diventate le Ferrovie del Sud-Est — ci aveva lavorato per la posa delle traversine, rivestendo il ruolo di caposquadra. Siamo intorno al 1865. Il lavoro consisteva nel posare, e poi assestare a livello, queste traversine in legno massiccio mediante i colpi di due grosse mazze, vibrati dai rispettivi operai che le maneggiavano. Era indispensabile che la traversina venisse posata uniformemente da ambo le estremità, in modo da acquisire il giusto assetto e il livello



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

stabilito, per cui, le mazze dovevano battere all'unisono. Il mio bisnonno Cesarino, in quanto caposquadra, dettava il ritmo ai battitori, dicendo così: "Oh, oh, oh, oh, batti! Oh, oh, oh, batti!..." e così gli rimase appiccicato il soprannome di *Batti* per tutta la vita. E i suoi figli furono i figli di *Batti*: Peppino *de lu Batti*, mio nonno; Cesarino *de lu Batti*, mio padre; Rocco *de lu Batti*, io.

Pensandoci bene, la rilevanza che il viaggio ferrato ha avuto nella mia vita — ritornando a quanto detto all'inizio di questo mio scritto — trova anche un suo nesso nel soprannome che la mia famiglia si porta addosso da 150 anni a questa parte; soprannome che nasce con e per le Ferrovie del Sud-Est. Così, scrivo la prima canzone per la Summer school, ispirandomi a questo aneddoto familiare. Il testo è dialettale, perché le Sud-Est, ferrovie locali, sono ferrovie dialettali.

*Oh, oh, oh, batti!*  
*Oh, oh, oh, batti!*  
*Pija la mazza e danne forte*  
*Battila a tiempu, no' scapellare*  
*Se de suduri scula la fronte*  
*Lassa cu scula, no'lla stushiare.*  
*Oh, oh, oh, batti!*  
*Oh, oh, oh, batti!*  
*Batti lu fierru quandu 'ncandisce*  
*Ca se ndefriddhe no'sse fatica*  
*Batti la vita quandu ferisce*  
*Batti l'amore quandu te strica.*  
*Oh, oh, oh, batti!*

*Oh, oh, oh, batti!*  
*Batte lu tiempu, la vita passa*  
*Tie stalli arretu, no'lla lassare*  
*E se l'affannu lu piettu squassa*  
*No' tte fermare, no' tte fermare!*  
*Oh, oh, oh, batti!*  
*Oh, oh, oh, batti!*  
*Pija lu zzoccu e batti forte*  
*E de la vita li cuti schiana*  
*Batti lu tiempu finu alla morte*  
*Ca quandu 'rriva batte campana.*  
*Oh, oh, oh, batti!*  
*Oh, oh, oh, batti!*

Prendi la mazza e dai forte/ battila a tempo, non scapellare/ se la fronte scola di sudore/ lascia che scoli, non l'asciugare.

Batti il ferro quando si arroventa/ che se si raffredda non si lavora/ batti la vita quando ferisce/ batti l'amore quando ti strofina (sul lavapanni)./ Batte il tempo, la vita passa/ tu stagli dietro, non la lasciare/ e se l'affanno squassa il petto/ non ti fermare, non ti fermare./ Prendi il piccone e batti forte/ e spiana le asperità della vita/ batti il tempo fino alla morte/ che quando arriva batte campana.

Mi immergo nella lettura delle testimonianze raccolte da Ada, ricercatrice all'Università del Salento.

Quella del casellante era una vita difficile. Un contratto di lavoro atipico e penalizzante dove non erano previste ferie. La collocazione stessa del casello era problematica dal punto di vista pratico. Solitamente i caselli sono ubicati in luoghi molto distanti dai centri abitati, di conseguenza, soprattutto in passato quando gli automezzi scarseggiavano, occorreva munirsi di tutto punto per essere quanto più indipendenti e limitare la necessità di approvvigionamento.

Per altri versi, proprio questa distanza dalle comunità, questo vivere avventuroso immersi nella natura, talvolta anche selvaggia, generava un legame quasi spirituale tra gli abitanti del casello e il proprio vissuto. E ancora, la stessa vita, così sacrificata, trovava una sua ragione nella responsabilità di un ruolo indispensabile per la sicurezza del prossimo: un inconscio piacere nell'immolarsi per l'altrui bene.





## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

*Le cose più importanti nella vita  
Son quelle che ti restano nel cuore  
Gli anni migliori della mia esistenza  
Passati a lavorare in ferrovia.*

*Il treno ti permette di vedere  
Paesaggi straordinari che non sai  
Sereni tu ti lasci trasportare  
Se gli angeli custodi siamo noi.*

*Anche mio padre era un casellante  
Da lui questo mestiere imparai  
La sua passione appresi con amore  
È una passione che non muore mai.*

*Il treno passa e sfiora il mio casello  
Vita che corre e vento nella scia  
La sbarra del passaggio mio a livello  
Su e giù, s'apre e si chiude e così  
sia...*

Questa full immersion nel mondo dei casellanti mi ha suscitato molte emozioni. Tra l'altro ha evocato alcune mie vicissitudini, legate al viaggio ferrato, che hanno indissolubilmente segnato la prima parte della mia vita. Certamente sono stato molto coinvolto da queste storie e certamente mi sarebbe piaciuto rendere giustizia a queste emozioni. Ma, difficilmente una canzone può essere alta poesia, a meno che non sia scritta da De Andrè. Il testo di una canzone, soprattutto di genere popolare, esige ritmo e rima funzionali alla messa in musica, per cui, in nome di queste caratteristiche, le possibilità espressive si restringono. Ma c'è anche da dire che uno come me, che da una vita scrive versi rimati, difficilmente saprebbe fare di meglio pur concedendosi al verso sciolto. Ad ogni buon conto, un'altra canzone, come sia sia, l'ho scritta; e l'ho scritta ispirandomi a una testimonianza che mi ha particolarmente toccato e che riporto parimenti all'originale.

"Io ho bisogno dei suoni della ferrovia, perciò ho studiato un po' tutte le tratte e ho individuato diversi paesi nel Salento che hanno la fortuna di avere vicino alla ferrovia i loro cimiteri. Tra tutti ho individuato in quello di San Cesario il luogo ottimale dove andare a vivere in morte. Quel cimitero sta a meno di duecento metri dalla stazione ed inoltre su quella tratta ci sono ben tre passaggi a livello, per cui almeno una volta un treno deve fischiare per avvisare che sta passando ed io allora lo sentirò, lo sentirò."

*Il suono della ferrovia  
Compagno della vita mia  
Le campanelle segnalanti  
I treni in transito tuonanti  
E gli eucalipti sulle tratte  
Frusciano al vento che li sbatte  
Vento che insegue la sua scia  
E poi la quiete, l'afonia.*

*Ma io ho ancora un'altra meta  
Vivere in morte non m'inquieta.*

*La vita è un treno di passaggio  
La corsa è breve, breve il viaggio  
Stazioni, arrivi e ripartenze  
E poi ritardi e coincidenze  
Ma poi il tuo viaggio finirà  
Tu scendi e il treno se ne va*

*L'ultima mia destinazione  
È poco dietro alla stazione  
Un cimitero lì adiacente  
Dove lo sferragliar si sente  
Dove il fischio del convoglio  
Rallegra il luogo del cordoglio  
Il suono della ferrovia  
Sarà la ninna nanna mia.*



## Antonio D'Ostuni

Quando nel maggio del '74 l'Odin Teatret di Eugenio Barba giunse a Carpignano, si pensò come mai uno dei teatri più importanti del momento avesse scelto proprio questo paese così sonnolento e attaccato alle tradizioni. Ma proprio durante una permanenza a Lecce nel '73, per presentare "MIN FARS HUS" e dei seminari agli studenti universitari di Nando Tavian, Barba che era tornato dopo quasi vent'anni nella sua terra, si accorge che il Salento, la *"terra senza teatro"* (come la chiamerà in seguito), possiede un'energia nascosta e assopita, che potrà caratterizzare i suoi lavori futuri e con essi la sua azione sociale. E così propone a Ferdinando Tavian un progetto, che consiste nella permanenza di cinque mesi in un paese del Salento, dove preparare un nuovo spettacolo. Sceglie proprio Carpignano, tra i tanti paesi che vengono proposti nel periodo di preparazione del progetto. Un piccolo paese dell'entroterra Salentino, con circa duemila abitanti, popolazione dimezzata dall'emigrazione, *un paese di vecchi e bambini* (dice Barba), posto sulla strada che da Lecce porta ad Otranto, e sull'antico asse viario "Traiana-Costantiniana", menzionato sulle mappe turistiche solo per la sua Cripta di Santa Cristina, che conserva gli affreschi bizantini più antichi di Puglia. Terra arsa dal sole e ulivi secolari, l'economia si basa sull'agricoltura, famiglie impegnate nella raccolta delle olive, nella produzione del tabacco e nella coltivazione delle viti. Abiti scuri che richiamano i colori della campagna, cappelli per gli uomini e fazzoletti sempre in testa per le donne. Silenzio per le strade del paese, avvolte in una luce accecante del sole riflesso sui muri imbiancati a calce, rotto solo dai giochi dei bambini che rimanendo a casa con i nonni giocavano attendendo il ritorno dei genitori da Svizzera, Germania, Francia.... Mentre la sera, al ritorno dai campi nelle case canti e rime, storie di una cultura antica. Carpignano viene scelto proprio perché era rimasto tagliato fuori dalla corsa al progresso, era il posto *"fuori dal tempo"*.

Stanziatosi in paese riprendono il loro lavoro di sempre, il training, l'allenamento del corpo in una sala al piano terra del palazzo ducale dove soggiornano, ex manifattura tabacchi, che ha però una pessima acustica e per l'allenamento della voce sono costretti a spostarsi nei campi appena fuori dal paese. Cominciano così i lavori per il nuovo spettacolo, sui Conquistadores spagnoli in America, ben presto sono notati dai carpignanesi, che li sommergono di domande, vogliono sapere chi è arrivato in paese e perché. Barba gli spiega, che sono un gruppo teatrale che viene dalla Danimarca e lavoreranno qui per cinque mesi, allora i contadini rispondono: -bene fateci vedere cosa fate-. Ma i "Danesi" (così verranno chiamati dalla popolazione da lì in avanti) non hanno uno spettacolo da presentare, avevano appena chiuso lo spettacolo *"MIN FARS HUS"*, e non potevano più replicarlo. Cosa potevano mostrare ai carpignanesi per farsi conoscere? Non avevano niente. E ancora, come potevano definirsi un gruppo di teatro, se non avevano uno spettacolo da presentare?



Questa situazione, induce Barba ad accantonare il suo progetto per il nuovo spettacolo, e lo porta a pensare, che si dovrebbe mettere a punto uno spettacolo da presentare alla popolazione per farsi conoscere ed accettare. Nasce così, dall'idea del direttore di tournée Jan Torp, che qualche anno prima aveva seguito i fratelli Colombaioli e i loro spettacoli, "Johann Sebastian Bach" uno spettacolo di clown.

Ora Barba non se la sente di chiedere denaro, per lo spettacolo a quelle persone che lavoravano nei campi per poter tirare avanti, e che avevano fatto a meno del teatro per decenni. Pensò di chiedere ai più piccoli di portare un giornale vecchio per pagarsi il biglietto per lo spettacolo. Giornali che poi sarebbero diventati delle maschere o dei pupazzi in cartapesta nel laboratorio approntato per loro in un campo abbandonato al limite del paese, dove l'"Oistros" il gruppo teatrale universitario che seguì l'attività dell'Odin Teatret per tutto il tempo, dirigeva un'attività ludico-eucativa dedicata ai ragazzi all'epoca chiamata "animazione". Ma cosa chiedere agli adulti? Per loro la cosa non era così semplice. Fino a quando una sera trovandosi per caso con un piccolo gruppo di Carpignanesi in piazza, che, per sfidare gli attori dell'Odin, si mette a cantare, con il fine poi di saziare la propria curiosità, Barba pensa che si può... -...*usare questo principio di reciprocità: il compenso per lo spettacolo di clown doveva consistere in canti, danze e musiche degli abitanti del luogo. Così nasce il Baratto. Nei mesi successivi, fu questa la trovata inaspettata "lo scambio del proprio patrimonio culturale" che avrei inseguito, e che mi fece mettere da parte le prove per lo spettacolo nuovo ...-* (E. Barba, da **Il cavallo cieco**, di Iben Nagel Rasmussen ed. Bulzoni)

Nei mesi successivi fu un susseguirsi di scambi culturali, infatti l'Odin non userà il baratto solo come compenso per il suo spettacolo di clown, ma lo userà come catalizzatore di cultura, presentando anche frammenti di training spettacolarizzato per rappresentare al meglio la cultura a cui l'Odin Teatret appartiene, scoprendo così possibilità inimmaginabili di usare il teatro. Ma ben presto però ai contadini del paese, sembrerà che la moneta con cui ripagano sia insufficiente, si dicono poco soddisfatti del proprio repertorio e cominciano a pensare come arricchirlo, per soddisfare al meglio gli ospiti.

E così che, da una riunione in piazza tra amici, nasce l'idea di arricchire gli spettacoli, con assaggi prodotti tipici preparati in casa per l'occasione e tanto vino, in quel periodo ottimo e abbondante, mettendo a punto una festa di paese (la prima che non sia legata a un rito religioso) che decideranno di chiamare "Lu patruonu" dal nome di un antico passatempo a carte (era 11 agosto 1974). La notizia di quella festa così bella risuonò in tutto il Salento, e negli anni a venire fu usata come esempio per una corrente cultural-popolare sempre più forte, diventando poi il simbolo del Salento stesso.

Ma ancora oggi molti giovani si chiedono, come ha potuto Carpignano di quegli anni accettare un gruppo come i "Danesi", così lontani dai suoi canoni, giovani appartenenti alla *generazione beat*, non tanto ben accetti da un popolo così radicato alle sue origini, che viveva da sempre in una terra dove il "tempo non era riuscito a cambiare nulla". Eppure mettono sottosopra la vita tranquilla del paese, facendoli diventare parte integrante di esso, superando molti limiti. E non solo gli spingono anche a fare teatro come non lo avevano mai fatto e a usare il teatro per scopi mai immaginati prima di allora... *Carpignano mette sottosopra la nostra visione di teatro, partecipiamo a feste locali, ascoltiamo i penetranti canti del Sud che accompagnano il lavoro...i vecchi ci mostrano le loro*



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

*danze e inventiamo il principio del "Baratto", ...noi balliamo e suoniamo per voi, se ricambiate con la stessa moneta, con le vostre danze e i vostri canti...*

*Il soggiorno in Italia, che doveva essere dedicato alla preparazione di un nuovo spettacolo ci porta a esperienze che assorbiremo nel più profondo di noi, delle quali ci serviremo negli anni a venire... (da " **il cavallo cieco**" di Iben Nagel Rasmussen. Ed. Bulzoni)*

Come può essere successo questo? Le "Officine culturali" oggi con la loro attività tentano di dare delle risposte a queste domande, sperandi anche che quel segreto possa ancora una volta dare alla "terra senza teatro" la voglia di continuare.



## Emanuela Delle Grottaglie

Il *grooming* (termine inglese per indicare il mantenere la pulizia e l'igiene personale, deriv. di *(to) groom*, propr. "strigliare, pulire, un cavallo") è il comportamento osservato in diversi primati, tra cui gli scimpanzé, per cui un animale provvede a ripulire un suo simile dai parassiti.

Tale pratica sembra inoltre avere un'importante valenza sociale, come nel rafforzare la struttura collettiva di un gruppo o nelle unioni tra animali di sesso diverso, od ancora nella risoluzione di dispute<sup>1</sup>.

Durante la Summer il prof. Paolo Apolito raccontava che gli scimpanzé sono soliti spidocchiarsi a vicenda come espediente per bypassare conflitti terribili: pur mettendosi comunque "le mani addosso", è in un atto di cura estrema e scrupolosa che essi incanalano le loro energie ponendo fine ad ogni furore di violenza che abbia raggiunto un'impasse.

Il *grooming* è tecnica ancestrale che accomuna tutti i primati: anche nell'uomo, questo bisogno incessante di "corpo a corpo" con gli altri suoi simili, è parte costitutiva della sua natura.

Mi colpì molto quando Rocco, un po' di tempo fa, raccontando della sua famiglia, disse che il padre, in un'epoca ed in una terra in cui forte era il pudore verso gesti d'affetto troppo plateali, tornato da lavoro era solito accomodarsi su una sedia e chiedere ad uno dei suoi figli che gli ispezionasse meticolosamente la folta capigliatura, a caccia di pidocchi.

Rocco, da adulto, ha collegato tale consuetudine del suo rapporto padre-figlio con l'esigenza, da parte del suo genitore, di farsi accarezzare teneramente la testa senza che l'austerità della figura del capo famiglia ne venisse, in alcun modo, compromessa.

Mi colpisce quando mio padre, periodicamente (capita soprattutto l'estate, quando a causa dei nostri caldi torridi scopriamo, senza più compostezza, la molle carne), ispeziona con premura, e preoccupato, i miei nei di normanna genesi, che sono tanti...e mi piace questa cosa...

La mia resistenza al controllo dei nei con videodermatoscopio ad epiluminescenza (esame medico dallo spelling impraticabile) derivava, qualche mese fa, dalla mia incapacità a rinunciare a quel rituale estivo fra me e mio papà. Dopo il responso dello specialista, che mi confermava che i miei nei erano tutti sani e belli, pensai immediatamente di dover escogitare un altro "piano perfetto" per una nuova cerimonia di *grooming*: io, figlia affamata di carezze.

L'urgenza di sentirsi prossimi all'altro fisicamente è segno del nostro essere animali sociali: Apolito ci parlava di questo bisogno come di una istanza inscritta nei geni, una delle voci che compongono l'elenco dei bisogni chiamati "primari". L'esigenza del contatto fisico è importante quanto la necessità di alimentarsi, bere e dormire: Apolito la chiama intensificazione di socialità o impellenza di *abbondanza di umanità*.

Questa *abbondanza di umanità* si svela in tutti i rituali fra esseri umani, sia quando riguardano i rapporti fra due persone (il rito dello "spidocchiamento" fra

<sup>1</sup> Cfr. <http://it.wikipedia.org/wiki/Grooming>



Rocco e suo padre, quello dell'esame dei nei a cui mi sottopone coercitivamente il mio, gli abbracci sempre più lunghi che dispenso ai miei amici, le carezze disinvolte concesse a un fidanzato, ecc.), sia quando interessano una comunità.

«La festa non è, come in genere pensiamo, il momento del tempo libero, della futilità, del divertimento vuoto... È anche questo, ovviamente, ma è qualcosa di più costitutivo della specie umana, della nostra dimensione più profonda [in quanto esseri umani]». <sup>2</sup>

Il *grooming*, l'arte di toccarsi, il bisogno di contatto fisico, rappresenta la propensione naturale che l'essere umano ha di fare festa: «Noi siamo animali sociali, non possiamo vivere da soli: fin dalla nascita dobbiamo stare con gli altri e, lo stare con gli altri è legato, in genere, al fatto che facciamo delle cose insieme, lavoriamo insieme, abbiamo degli obiettivi [comuni]...ma, aldilà di [ciò], c'è bisogno di qualcosa [di più profondo]: cioè il "sentire" il fatto che siamo insieme, [vale a dire] un vivere, avere una percezione, un sentimento della presenza dell'umano, e quindi dell'*abbondanza dell'umanità*. [...] Non c'è cultura umana in cui non ci siano le feste [...] ma, aldilà dell'uso che le culture fanno del sentimento festivo, noi abbiamo un sentimento festivo che ci costituisce questa dimensione di vivere emozioni comuni... In genere, l'emozione comune della festa è la gioia, ma non è solo gioia: [è la] necessità di sentirci un "noi", non più individui a sé stanti, ma dentro "un corpo del noi". È dentro questo "corpo del noi" [che sta tale] sentimento di *abbondanza dell'umanità* o intensificazione di socialità. Questo costituisce il segreto [che ci rende] specie umana, ed è talmente forte che noi ne vediamo alcuni segni, alcune tracce, prima degli esseri umani, come tra i primati, per esempio, tra gli scimpanzé». <sup>3</sup>

La Summer School a Carpignano Salentino è stata fondamentalmente festa, è stata attività di *grooming* estremo: questo "corpo del noi" tematizzato da Apolito che è diventato vivo.

Ognuno ha trovato il suo spazio ed il suo tempo per un contatto profondo con l'altro rintracciando, nell'Umanità che ci fa sempre da specchio, in fin dei conti, proprio se stesso: la festa di fine corso, preparata lungo tutto l'arco della settimana in cui si è svolta la Summer, ha rivelato quanto l'appello al bisogno di *essere un noi* sia natura, oltre che cultura.

Come, e quasi, ai tempi di Barba, corsisti e partecipanti, teatranti provetti e attori di professione, registi, accademici e l'intera comunità carpignanese, hanno reagito al richiamo *dell'abbondanza di umanità* in un'esplosione di vitalità motivata, chiaramente, dal solo fatto di essere partecipi.

Se la festa coincide con un imperativo morale connesso alla natura propria dell'essere umano, allora, la Festa di fine Summer a Carpignano, è stata manifesto del "festeggiamento della festa in quanto istanza interiore di ognuno".

Una istanza che si costituisce nei primi momenti di vita di un essere umano, « [...] nel rapporto tra bambino e mamma, che è un rapporto musicale, protomusicale, come dicono gli studiosi... È un rapporto dove c'è tempo, c'è ritmo, c'è suono, c'è qualità, c'è frequenza, tutte dimensioni che esistono nella vita adulta: anche se noi le ignoriamo, non ne siamo consapevoli ma, in realtà, di [queste dimensioni] noi siamo fatti. Il baratto, allora, è proprio questo: è lo scambio continuo che noi facciamo della nostra esperienza di vita, dei nostri tesori, dei nostri valori, delle nostre cose comunicate, trasposte all'altro, in forma, non solo di significati, di concetti, di idee, ma [anche] in forma di rapporti fisici e musicali». <sup>4</sup>

<sup>2</sup> Cfr. [http://www.youtube.com/watch?v=p4sOpwjVbfg&list=PLo-Ghzu\\_GUfEAYN-mIvZvyowXpamLN6G1&index=7&feature=plpp\\_video](http://www.youtube.com/watch?v=p4sOpwjVbfg&list=PLo-Ghzu_GUfEAYN-mIvZvyowXpamLN6G1&index=7&feature=plpp_video)

<sup>3</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>4</sup> Cfr. Ibidem.



## Salvatore Patera

Questa è stata la Summer School delle *narrazione binarie*, le quali costruiscono il percorso fatto insieme e ancora da fare; il sottile equilibrio di ferro che compone la maglia con la quale pratichiamo il Salento.

I binari, necessari a dare una direzione all'agire sociale, necessitano di riconoscersi reciprocamente nelle distanze delle linee di ferro che li definiscono e negli equilibri utili al movimento che esse trovano.

Un patto per la mobilità, per la crescita e il cambiamento reciproco che si da a partire da un principio apparentemente molto semplice: due rette parallele. Dati due punti, in quello spazio della relazione, non-euclideo, si possono dare infinite rette parallele. Come dire che per un punto passano infinite rette.

In quello spazio dinamico della relazione ognuno ha messo qualcosa per costruire il senso di un percorso e di una comunità attraverso una pratica educativa riflessiva, narrativa, performativa: continua. La mia intervista video, in quanto momento di riflessione e di restituzione pubblica, racconta di quello spazio di relazione prodotto nei giorni a Carpignano Salentino permettendo di vedere a me stesso e di far vedere agli altri le narrazioni binarie che hanno caratterizzato questa relazione in particolare, lungo questa grande ferrovia. I percorsi e gli snodi comuni, sono passati dal mio far parte di ARTÉMIS che è un'associazione non a scopo di lucro per la promozione culturale e sociale formata da gruppo di lavoro variegato che collabora con l'Università del Salento. Un altro momento che mi ha fatto riflettere sul ruolo dei dispositivi educativi di arti performative per la community care, è stato il role playing che ho vissuto in una "narrazione binaria" al margine del Laboratorio durante la Summer School. In questa esperienza personale, fatta con Salvatore Colazzo ed Ezio Del Gottardo è stato possibile far emergere, mettere in scena e quindi poi riflettere sui ruoli e sulle identità in quanto costantemente in relazione con quelle degli altri a partire da un principio che il successo/fallimento di una relazione dipende da tutti i soggetti coinvolti nella stessa. Questa esperienza di ri-definizione di alcuni aspetti del proprio ruolo e della propria faccia, come in una performance culturale turneriana<sup>1</sup>, ha permesso di provare movimenti e snodi per adattare noi stessi nel mondo, per trovare una sintonia attraverso un processo educativo di cura di sé e della comunità, di noi in quanto comunità. La comunità esiste se ci siamo noi che ad essa diamo senso. Tale pratica di community care nel mio caso, si è performata in un *campo di bocce* della scuola in cui eravamo con la Summer School. In questa chiave le arti performative possono essere progettate quale intervento educativo per coltivare comunità attraverso pratiche di riflessione, narrazione e messa in scena che restituiscono, come in un rituale, nuove coordinate individuali all'interno del mondo promuovendo percorsi di

---

<sup>1</sup> Turner definisce "performance culturali" <sup>1</sup> i luoghi, gli strumenti attraverso i quali le culture cambiano, si rigenerano e vengono considerate come delle soluzioni per gestire il conflitto.



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

empowerment individuale e comunitario. Da questa prospettiva, la Summer School è stata per me un luogo dove coinvolgere me stesso e le vite di chi vi ha partecipato nel riflettere e praticare un dispositivo di *community care* in grado di far emergere e condividere le narrazioni di ciascuno in relazione con le narrazioni di comunità che tessiamo. La Summer School è stata quindi un modo per mettersi in gioco a partire dalle proprie esperienze, relazioni, visioni, trovando modalità per costruire un fatto comunicativo che sia prima di tutto un *patto comunicativo interculturale*.

Con l'esotico e conradiano di se stessi e di "casa nostra".

Questo patto che sottende il baratto è lo spazio dialogico della relazione. Tale patto vissuto nella Summer School è stata un'occasione per creare una narrazione condivisa, mettendo in condivisione e riflessione le esperienze di ciascuno. Esso rappresenta uno snodo, in quanto momento propositivo e auto-consapevole di messa in scena delle proprie vite. Esso è un modo per prendersi cura di sé in grado di creare nuove pratiche di relazione con il contesto di cui si è parte e quindi con gli altri.

Il patto proposto dalle *arti performative per la community care* è racchiuso nella convinzione e nella pratica che tramite le arti performative è possibile far emergere questa narrazione individuale, che può essere negoziata e condivisa, proprio a partire dall'intreccio delle nostre storie con quelle degli altri. Per costruire così un patto comunicativo con gli altri: una comunità. Ancora, una memoria connettiva e collettiva. La palestra come il citato "campo di bocce" sono stati per me i luoghi della Summer School, ove è stato possibile riflettere e sintonizzarsi nella relazione con gli altri. Quello iniziato con la Summer School, a mio parere, si muove dai luoghi vissuti e dagli spazi percorsi, come direbbe Geertz in "Opere e Vite"; dalle identità che performiamo e costruiamo tramite le azioni che in questo spazio di relazione si rendono possibili, realizzabili con gli altri. Una relazione che ci vede coinvolti ove non giudicare dall'esterno né giustificare ab interno.

Questo spazio di relazione in cui si re-inventano gli snodi del proprio vivere in una comunità non sono relegati solo in un luogo fisico ma in un luogo metaforico che è la Carpignano Salentino degli snodi, dei baratti e degli scambi che possiamo costruire nei nostri contesti quotidiani.

Quello che mi resta di quest'esperienza è il valore del patto comunicativo che sottende il baratto per sfuggire alle mistificazioni e alle manipolazioni della realtà cadendo in doppi vincoli comunicativi che caratterizzano numerosi scambi, tanti quanti ne propone la complessità. Il baratto ci porta ancora una volta, nella possibilità di provare l'autenticità della relazione e del racconto ossia la coerenza di noi stessi che ci raccontiamo a partire dalla nostra esperienza e dalle pratiche quotidiane. Quasi a sottolineare, come nel sottotitolo dell'opera citata di Geertz, la domanda "Di chi è la vita?". *Con quale vita possiamo dare testimonianza di ciò che scriviamo e diciamo se non con la nostra?*

La forza del patto comunicativo e comunitario è quello di considerare e praticare la relazione come valore: mettendoci nei panni dell'altro, non rimanendoci dentro, ma in relazione con esso con coerenza e autenticità quale criteri di conduzione.

Questo criterio di condizione rende possibile il patto tra pezzi di ferro che possono così diventare un binario. Benvenuti alla Summer School, benvenuti nella *palestra* di Carpignano Salentino e nel campo di bocce della scuola, in quel luogo magico che è il Salento, dal 1974 e da ancora prima fino al prossimo incontro del 2013 e oltre.





## Francesco Paolo Romeo

Ho da poco fatto la conoscenza con Jonathan Littel, lo scrittore statunitense naturalizzato francese che, in passato con l'azione umanitaria e oggi con la scrittura, cerca di raccontare i turbamenti, le effervescenze e i mutamenti sociali di un territorio che attraversa l'Europa e il Medio Oriente e confina ora con la Cecenia, ora con l'Afghanistan o il Congo. La mattina, subito dopo la colazione, immagino Littel puntare l'indice sul mappamondo e scegliere un luogo, una nuova destinazione per un nuovo lavoro. Forse, di notte, è proprio quel gesto ripassato a mente a tenerlo sveglio più del dovuto. All'inizio di quest'anno, più precisamente dal 16 gennaio al 2 febbraio, lo scrittore si trova in Siria. Il suo è un viaggio clandestino fatto nei mesi in cui la resistenza incominciava a raccogliersi nell'esercito siriano libero (l'ESL) con lo scopo di fronteggiare, di lì a poco, l'offensiva del presidente siriano Bashar al-Assad. Purtroppo, mentre scrivo, la delicata situazione siriana sembra essere ancora lontana dalle soluzioni pacifiche desiderate da chi, davanti ad un televisore e a chilometri di distanza, guarda impressionato le terribili scene di guerra civile. Leggendo il suo libro, *Taccuino siriano*, mi avvicino della sua scrittura, dei commenti, delle note, delle precisazioni, delle mappe. Mi soffermo sulle sue parole; e spesso rivedo in questo reportage giornalistico parte, sebbene ancora immatura, del mio modo di osservare il mondo e descrivere persone e comportamenti. Quello che riporto qui di seguito lo chiamo *Taccuino salentino* che, per tutte queste ragioni, non è esclusivamente un omaggio a Littel e al suo pericoloso lavoro di "radarista dei mutamenti sociali", ma un punto di vista, il mio, sulla comunità carpignanese nei giorni in cui le attività della Summer School hanno fisicamente invaso i loro viottoli e le loro piazze. Pertanto, scriverò questo taccuino, questo punto di vista, così come la mia mente, il mio cuore e la mia pelle hanno percepito e registrato gli eventi di quelle giornate.

Lunedì 3 settembre

ore 10.00

Sono nella Sala Consiliare della mia città, Taranto, e aspetto seduto il primo cittadino Stefano. Arriva, facciamo appena in tempo a parlargli del progetto sociale che il gruppo a cui appartengo vorrebbe proporre, e se ne va. Mi innervosisco per questa "velocità comunicativa". Intanto, i miei amici sono a Carpignano Salentino. «Il Prof. avrà di certo iniziato i lavori», penso.

ore 14.30

Entro in macchina per raggiungerli nel Salento. All'altezza di Grottaglie l'aria condizionata non condiziona più; nell'abitacolo entra aria calda, inizio a sudare, penso ai cento chilometri e più che ci dividono, faccio marcia indietro e torno a casa. Il meccanico, più tardi, mi dirà che occorre lasciare la macchina per con-



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

trollare cos'è successo. Torno a casa a piedi. Chiamo gli amici che mi raccontano la prima giornata di lavori.

Martedì 4 settembre  
ore 09.00

Sono davanti all'officina del meccanico, che ancora non è arrivato. Appena arriva a bordo di una auto d'epoca verde, bellissima, mi dice di ripassare verso mezzogiorno.

ore 12.00

La macchina è pronta. «Il deflettore interno in plastica che eroga l'aria calda e l'aria fredda si è sgranato per l'usura», dice il meccanico che afferrà, veloce, venti euro dalle mie mani per il disturbo. Mi sembra onesto. Dopo qualche chilometro però mi accorgo di aver sbagliato la supposizione; non è stato onesto visto che la temperatura inizia ad aumentare, nuovamente, in auto. Decido di proseguire ma chiamo il meccanico e lo mando a quel paese.

ore 14.00, circa

Arrivo a Lecce, mancano ancora una trentina di chilometri a Carpignano, faccio una pausa a casa per una doccia, metto la prima camicia che trovo nell'armadio e riparto.

ore 15.00

Arrivo a Carpignano mentre è da poco iniziato il laboratorio espressivo tenuto da Laura ed Emanuele. Mi fanno togliere le scarpe, ballare, disegnare col corpo danze tribali ed assieme moderne, sono impacciato, la camicia è ormai zuppa di sudore; pensavo dovessi ascoltare qualche relatore.

ore 22.00

Con il mangiare ancora sullo stomaco, decidiamo di fare un salto di mille anni nel passato. In gruppo, ci dirigiamo verso la cripta bizantina; la chiesa rupestre di Santa Marina e Cristina. Tutti raccolti sotto terra, come uomini di un altro tempo, ascoltiamo le parole dei performer della Summer School. La location emoziona il corpo e solletica la mente, che parte. Giornata intensa; tra l'umidità e le attività i corpi non si reggono più in piedi.

Mercoledì 5 settembre

ore 09.00

Sono alla stazione di Lecce con Ezio e Salvatore. Siamo andati a prendere Franca Pinto Minerva, un pezzo importante della pedagogia italiana, le fondamenta direi. Quando arriva, le apro lo sportello, la mettiamo a suo agio, ci sorprende con qualche domanda. Ci chiede, a turno, chi siamo e di cosa ci occupiamo. Solitamente ai maestri dell'accademia non interessa molto quest'ultimo aspetto. Ci racconta la sua storia, le sue ricerche, i luoghi dove ha lavorato, le persone che ha incontrato. Noi ascoltiamo senza interrompere, interessati, quel ricco e dolce bottino di sapere.

ore 10.00

Ascoltiamo i tanti relatori della Summer School. I loro contributi, per memoria, profondità, prospettive, sono tutti importanti. Gli studenti raccolgono i primi frutti di questo lavoro tra il "dire" e il "fare".

ore 13.30



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

La tavola è imbandita con una tovaglia rossa di Natale. I colori delle verdure grigliate, delle insalate, delle parmigiane mi fanno pensare al mese di dicembre, anche con quel caldo.

ore 16.00

Inizia il "fare". I ragazzi sono alle prese con la progettazione della drammaturgia che porteranno in scena, meglio in piazza, la sera conclusiva della Summer School. Nel guardarli, mi sembrano giovani Fellini, Comencini, Rossellini alle prese con lo studio dei loro capolavori.

ore 21.00

Nel cortile, che per sei mesi fu degli attori dell'Odin Teatret, vediamo alcuni filmati, documenti, ricerche di antropologi, studiosi di comunità, semplici appassionati. Mio fratello maggiore Paolo, nel frattempo, ha scattato un numero pressoché illimitato di fotografie.

Giovedì 6 settembre

ore 10.00

Tutti intorno al Prof. Nicola Savarese; come fanno le lumache quando d'estate si raccolgono le une accanto alle altre attorno ad un palo per recuperare un pò di umidità, qualche minuto in più di fresco. Anche noi, come le lumache, questa mattina pratichiamo l'"estivazione". L'osservo, l'ascolto e noto che non usa mai un termine difficile, complicato, da accademia. Parla come parla un vicino di casa, si esprime come farebbe un nonno con i suoi nipoti, è un raccontastorie Savarese e tutti aspettano, o forse sperano non arrivi mai, il finale del suo racconto. La voce poi possiede un dono: ti riscalda ed è come quando d'inverno, mentre fuori è freddo, stringi tra le mani una tazza di tè bollente e senti i brividi partire dai piedi, passare veloci per il corpo e rizzarti in fine i capelli. Nessuno chiede, nessuno fa domande; non ce n'è bisogno.

ore 22.00

Mentre rivediamo un filmato sull'Odin Teatret, nel cortile arroventato per un'estate intera scende un pò di fresco. «L'autunno si avvicina», penso, e l'atmosfera si presta alla riflessione, ai succhi di ricerca, ai doni che ognuno porterà con sé dopo quest'esperienza. Savarese riprende la parola. Guarda la folla nel cortile, al suo posto non avrei avuto il coraggio di parlare, anche lui non parla, si commuove. Si è intravisto in quel prezioso documento. C'era anche lui nel 1974 in quel cortile. Qualche compagno di viaggio se ne era andato; molti altri lo continuavano ancora assieme al lui. Era un osservatore, un etnografo, forse già un ricercatore di emozioni. «La memoria», dice, «è un filo rosso che congiunge il passato al presente, i genitori ai loro figli» Rossa è anche la bandiera che gli attori danesi sventolavano nelle "strittule" di Carpignano.

Venerdì 7 settembre

ore 9.00

I registi della Summer School ormai non rilasciano più dichiarazioni. Sono concentratissimi. Provano e riprovano le parti assegnate. Io, nel frattempo, ho recuperato un paio di elmetti del mio primo lavoro. Uno bianco, uno giallo. Decidiamo di rastrellare, con in mano un trattato di non belligeranza, tutto il paese per invitarlo a partecipare alla grande festa di comunità la sera in piazza. Con noi c'è un trampoliere, un menestrello in rollerblade, una decina di ragazzetti con trombe, tamburelli e chitarre, lo strillone col megafono in latta, poi ci sono io con la bandiera rossa. Una sorta di mixage tra l'Odin Teatret e i tanti cor-



## *Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

tei di protesta a cui ho partecipato in passato per difendere il lavoro in fabbrica. Attraversiamo il paese dal primo pomeriggio fino al tramonto. Quando passiamo vicino alle case, la gente ci spia da sotto le tendine di legno. Le apre e le chiude, si convince e ci ascolta. «Quelle tende», penso, «sono come le porte in pagliuzza dei formicai»; ingressi per mondi sotterranei. Un signore-formica ci dice che non ha tempo per queste cose ma noi lo invitiamo ancora, nella speranza che si convinca nel vederci andar via pieni di energia. I bambini del paese ci seguono prima da lontano, poi man mano da più vicino. Alla fine siamo tutti nelle stesso sciame rumoroso. Mentre sventolo la bandiera, penso al '74 e allo strano effetto che dovevano provare i carpignanese quando vedevano passare gli eccentrici attori danesi per le loro stradine. Sventolo più forte, un colpo di vento fa arrotolare la bandiera. Quando mi tolgo la maschera e l'elmetto molti ci chiedono informazioni più dettagliate sulla serata e siamo felici del nostro piccolo contributo all'evento.

ore 14.00

Il pomeriggio, per intero, passa avvolto in una strana dimensione, come sospesa tra paure ed aspettative. I ragazzi sono tesi. La piazza è stata allestita, le luci provate, i microfoni pure, i cantanti anche. La piazza è colma di sedie, si aspettano gli invitati in libera uscita dalle loro tane.

ore 09.30

Mi siedo sulle fresche chianche della piazza, sul lato destro volgendo lo sguardo all'orologio centenario, un pò defilato. La gente è incuriosita, non sa cosa aspettarsi da questa serata. Ascolto qualche commento mentre le mogli, di solito abilitate socialmente al pettegolezzo, zittiscono con gesti veloci di braccia i loro mariti. Quando inizia lo spettacolo tutto sembra essere stato regolato; ogni gesto, ogni parola, ogni luce. Il grande orologio della torre sincronizza i tempi di tutta la comunità; tempo sociale e tempo individuale vivono in questi istanti nella stessa dimensione. La gente mantiene alta l'attenzione, c'è silenzio e rispetto per il lavoro di questi ragazzi, di questi relatori, di questi fotografi, performer, attori, teatranti. C'è rispetto anche per gli spettatori che hanno animato, come trent'otto anni prima, la comunità. Quando lo spettacolo finisce, e restituisce tutta la vitalità convogliata negli animi in quelle giornate di lavoro, la gente vorrebbe che continuasse, immagina un seguito, che forse verrà progettato con il loro contributo. Ognuno si sente investito da una strana energia, anch'io, l'energia della comunità quando avverte che sotto di essa c'è una mano forte che la sorregge e la solleva in alto verso il cielo.



## Stefania De Santis

*"Il vero viaggio di scoperta non consiste nel cercare nuove terre,  
ma nell' avere nuovi occhi."*

~ Marcel Proust ~

Nuovi occhi... e scoprire, a pochi km da casa, un altro mondo.

All'inizio di un viaggio che si preannuncia interessante e formativo, la valigia non può che essere piena di buoni propositi e aspettative, nei confronti di se stessi più che degli altri: la speranza è quella di riuscire a cogliere il massimo dall'esperienza, cercando di superare la difficoltà ad esprimere e dare un po' di sé, per effettuare, insomma, un vero baratto.

La sensibilità verso l'altro e la predisposizione all'ascolto, seppur condizioni indispensabili, non sono sufficienti per chi decide di dedicarsi alla relazione d'aiuto e alla cura. Bisogna abbattere le barriere invisibili, che insicurezza e timore dell'ignoto innalzano tra noi e l'altro, per maturare la consapevolezza di avere il potere di fare. Similmente, la volontà e la passione non bastano a realizzare quel cambiamento tanto agognato dai pedagogisti. E' necessario conoscere e padroneggiare dispositivi atti a tale cambiamento, scendere in campo, mettersi in gioco. E' una lotta contro se stessi; è anche una lotta contro la diffidenza e la scarsa fiducia verso la disciplina.

Da qui, il mio viaggio nel mondo del teatro e delle arti performative, lungo binari che garantiscono collegamento e scambio tra il mondo accademico e il mondo esterno: tra docenti, ricercatori e operatori; tra studenti e la comunità; tra teoria e pratica.

E proprio come in treno, i paesaggi ti scorrono davanti agli occhi aprendo nuovi spiragli, gli interventi dei relatori, che si succedono alla stessa rapidità, aprono infiniti scenari. I discorsi su un teatro povero, fondato sulla relazione tra l'attore e il suo pubblico in un particolare momento e contesto; sulla molteplicità dei ruoli assunti dal soggetto anche nella vita quotidiana, sulla funzione del teatro di mezzo di ricoperta di sé attraverso il riconoscimento dell'altro o della festa di intensificatore della socialità; sulla performatività della parola, non scivolano addosso. Li senti impressi sulla pelle, la pelle di una ragazza con le sue insicurezze, prima che di un'aspirante pedagogista.

Sono parole che vivi nelle ore di training, quando ti rendi conto di aver abbassato le difese e provi un senso di libertà "danzando" leggera tra gli altri, muovendoti armonicamente con loro e modulando i passi anche in base al loro ritmo. E' magia.

Sono parole che diventano corpo nel corso del laboratorio, lavorando sulle narrazioni dei casellanti: leggendo quanta vita e quanti possibili universi di senso si celano dietro quelle parole, si assume la consapevolezza dell'efficacia di un



## Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care

passaggio di testimone dai casellanti alle associazioni che gestiscono ora i caselli, attraverso le arti performative: certe situazioni non puoi comprenderle se non ti ci rifletti, così le comunità non possono svilupparsi se non avviano processi di riflessività sulle proprie risorse e potenzialità. E le arti performative fungono da catalizzatori.

Sono parole che diventano energia e grinta. Le possiedi, forse senza esserne consapevole e il regista le tira fuori: ti carica facendoti urlare e correre a inseguirlo per la scuola, consentendo di dar voce alle emozioni, di esprimerle in ogni sfumatura, dalla serenità alla rabbia, dalla tristezza alla gioia. Una gioia che esplose in piazza, durante le prove e al momento della restituzione. Restituzione, non rappresentazione. E la percepisci ancor di più come tale, quando non te ne importa nulla di aver sbagliato una frase sul palco, ma ti diverti tra la gente. E' baratto: l'energia che tu hai investito è in circolo, transita nella comunità suscitando emozioni, torna a te nelle parole dell'anziano con cui stai ballando: < *Dai, nu te fermare! Zumpa!*> E ti invoglia a crederci ancora.

< *Se lu ecchiu putia e lu giovane sapia...*> diceva la mia cara nonna, < *nu munnu neu se facia.*> E allora credere nella possibilità di dare "potere" a chi "sa" e "sapere" a chi "può". Credere nel baratto culturale. Credere in un mondo nuovo.

Alla fine di un viaggio che si è rivelato interessante e formativo, la valigia è ormai bagaglio.. di conoscenze, esperienze, incontri, vissuti, scambi, emozioni. E senti che quel bagaglio ormai ti apparterrà per sempre. E sai che lo custodirai gelosamente.

Riprendendo le parole di un casellante, < *Le cose belle della vita sono quelle che nascono dal cuore*>, e le cose che nascono e restano nel cuore sono i fantastici giorni di Summer School.



## Tonia Cagnazzo

Quando ho deciso di partecipare a quest'iniziativa, l'aspetto che più mi attirava, era il connubio teoria/pratica che il programma della Summer School proponeva, un aspetto, purtroppo, spesso trascurato dalla didattica universitaria.

Una didattica troppo nozionistica a cui, probabilmente, sfuggono le grandi ripercussioni che l'esperienza diretta e la sperimentazione personale hanno sull'apprendimento e sulla crescita sia professionale che umana.

È stata questa un'occasione da cui attingere risorse, competenze, riflessioni, un'occasione per migliorarsi e tutto ciò al "modico" prezzo di mettersi in gioco fino in fondo!

Cinque giorni intensi per un percorso totalizzante, in ogni momento, tutti i nostri sensi, venivano estasiati da un susseguirsi di stimoli: dagli interventi di docenti ed esperti delle arti performative alla visione di video che testimoniavano esperienze del teatro di comunità, dai prelibati momenti di convivialità a base di ricette salentine all'ascolto di incantevoli melodie che richiamavano la nostra tradizione, dall'incontro con la gente carpignanese che incuriosita ci avvicinava omaggiandoci di un significativo e piacevole scambio alle interviste dei casellanti che ci hanno regalato la possibilità di viaggiare indietro nel tempo, dal training pomeridiano che rafforzava l'identità del nostro gruppo al laboratorio che ci ha portato sia alla realizzazione dello spettacolo finale che ad una maggiore consapevolezza di noi stessi, delle nostre capacità e dei nostri limiti.

I giorni che seguirono la mia Summer School furono un'invasione di nostalgia, "che tristezza" pensavo, "tanta euforia sprofondata in una grigia nostalgia".

Ho sempre guardato la nostalgia in un'ottica negativa ma, riflettendoci, ho capito che essa altro non è che una sorta di lente d'ingrandimento capace di captare e riconoscere gli indelebili momenti di gioia della nostra storia.

Non ero l'unica. Ben presto ho avvertito che questo sentimento accomunava lo spirito di molti Summerini, il motivo era semplice: per cinque fantastiche giornate siamo stati inebriati dalla magia che il Signor Teatro ci regalava, una magia fatta di *con-tatto*, *con-tagio* e *con-divisione*.

Era fisiologico: l'interruzione di un'intensa unione generava nostalgici pensieri.

Con-tatto, con-tagio e con-divisione tre meravigliose parole accomunate da quel *con* (dal latino cum = insieme): il teatro incontra l'altro e unisce, fonde direi. Unisce l'attore allo spettatore, l'attore all'altro attore, l'attore al personaggio che interpreta e l'attore a se stesso.

Questo percorso ci ha quindi permesso di costruire, accelerare e rafforzare una fitta rete di relazioni e i momenti laboratoriali sono sicuramente stati decisivi in questo. Hanno mobilizzato quella parte emotiva che spesso nascondiamo: timori, insicurezza, timidezza, pudore e umilmente, con essi, abbiamo incontrato l'altro, contattato una parte della sua intimità creando così un ascolto empatico nel gruppo, un contatto sincero e autentico.

Con il passare dei giorni il nostro gruppo diveniva sempre più un contenitore di emozioni, le emozioni riguardavano principalmente l'ansia legata alla perfor-



### *Summer School baratto, snodi, scambi tra performing art e community care*

mance finale. Le paure venivano esternate, condivise e affrontate, era nello scoprire di non essere i soli a vivere quel timore che si prendeva forza e fiducia, che ci si spingeva oltre i propri limiti, a migliorarsi e superarsi.

Personalmente credo che il bello di questa esperienza è il suo effetto a "lento rilascio", una sorta di eco infinito che non solo rimarrà per sempre nei più intimi ricordi, ma continuerà a rigenerarsi, arricchendosi di nuove sfumature, di nuovi significati, in un moto perenne.

Oggi quello che mi porto a casa è sicuramente una grande fiducia nel cambiamento e una convinzione in più: la *creatività*, per natura, appartiene ad ogni essere umano, la differenza tra uomo e uomo è solo questione di pura "accessibilità".

Gli schemi mentali, così come il sistema culturale di appartenenza, le aspettative delle persone che ci circondano e il timore dei giudizi possono rappresentare dei potenti freni inibitori, una trappola per la creatività.

La creatività è energia, è vitalità, è libertà e per esprimersi non deve incontrare ostacoli, deve semplicemente fluire, anzi deflagrare.

Essere liberi da condizionamenti, liberi di essere, credo sia la porta d'accesso principale per "creativizzarsi" e le Arti Performative sono un potente strumento capace di sfondare questa porta.





## Caterina Toma

Tre manifesti di grandi dimensioni affissi uno dietro l'altro nei punti principali del mio paese. Ho pensato dovesse trattarsi di un evento importante.

Il titolo: "Summer School: Baratto, snodi, scambi tra performing art e community care", dove baratto termine antico e performing art più attuale, mi sembrava già uno scambio linguistico non indifferente per chi avrebbe letto il manifesto e poi cura della comunità, niente a che vedere con la cura dei malati così classificati in luoghi istituzionalizzati o chiusi come le proprie case.

Un'immagine: il ricordo di una foto di un teatrante di strada forse già vista in una mostra di un'altra manifestazione storica del mio paese: la *Festa te lu mieru*. Un luogo e una data: proprio il mio paese Carpignano Salentano dal 3 al 7 settembre 2012.

Un nome: Salvatore Colazzo, il docente dell'Università del Salento a cui ho chiesto la mia tesi di laurea. Dal manifesto non capivo ancora come si sarebbe sviluppato l'evento ma ero contenta si stesse realizzando proprio qui. Tante sensazioni in un colpo solo hanno incrementato l'ingrediente principale che ha portato alla mia partecipazione alla Summer School, che è secondo me, uno dei più essenziali poi, in ogni tipo di incontro nella vita: la curiosità, non fine a se stessa, ma che diventa dialogo costante e scambio comunicativo. L'annuncio su fb uscito per caso sulla mia bacheca da parte di Ada Manfreda, di cui non avevo ancora l'amicizia, è stata la molla che il 31 agosto appena 2 giorni prima dell'inizio mi ha spinto a mandare i dati a Paolo Petrachi dell'associazione Officine Culturali, che mi ha poi dato la possibilità con Antonio D'Ostuni di vivere questa stupenda opportunità. Già dal primo giorno si intravedeva il nascere di una trama costruita dall'intreccio di professionalità, di libertà di aprirsi all'altro senza troppe distanze e di gioia nel condividere i momenti. Elementi che all'inizio sembravano staccati e che corrispondevano alle tre fasi di ogni giornata ma che alla fine sono risultati appunto intrecciati e un tutt'uno. Prima fase più teorica, seconda laboratorio corpo-voce e terza condivisione attraverso la visione di filmati con la comunità. Della prima fase delle varie giornate, mi piace ricordare:

- il saluto amichevole del sindaco Isola, alunno del preside della facoltà Giovanni Invitto, nella presentazione della Summer e che poi ho voluto paragonare all'iniziativa fuori "dal comune" del sindaco norvegese dal quale partì l'Odin. Storia narrataci con semplicità e con "presenza" tra noi scendendo per primo dal palchetto dei relatori il bravissimo prof. Perrelli docente di Storia del Teatro. Egli ha voluto dirci cosa avviene negli incontri tra "diversi" secondo Bruck ma soprattutto secondo Eugenio Barba di cui Carpignano, nel 1974, ha avuto esperienza diretta e memoria oggi ancora viva.
- I concetti di dono, baratto, teatro della mancanza, del superfluo che è necessario come la speranza, della cura degli spazi intermedi per l'incremento della relazione sono quelli poi che mi hanno maggiormente colpito. Alcuni di questi esplicitati dettagliatamente e brillantemente dal prof. Nicola Paparella come quello di baratto con l'accezione (non vorrei sbagliare la sintesi) di un



cammino di ricerca volontario ad un luogo di fiducia reciproca in cui riecheggiano un condiviso universo di valori..

- Altri interventi meravigliosi sono stati il racconto della nascita dei Teatri Koreya da parte di Franco Ungaro che attraverso un video intriso del suo libro "Dimettersi dal Sud" racconta anche di un Salento che passa come terra del non pensiero, dell'indugiare, del teatro che comincia dall'addio alla terra, invece che come un impasto di cielo e mare, di due infiniti sempre da scoprire e da reinventare.
- Per non parlare dell'Antropologo Paolo Apolito che, anche lui con la sua semplicità espositiva, mi ha fatto percepire il "gene" della dimensione di Festa, presente a livello filogenetico e ontogenetico in ognuno di noi e che viene fuori anche nei momenti che possono sembrare i più terribili. Festa come arricchimento delle diversità e grande dispositivo di incontro attraverso quattro momenti fondamentali quali: l'avvertire il sentimento della Gioia contagiosa, la caduta dei confini del corpo, che finisce col diventare un corpo unico quando si avverte un altro sentimento, quello del Noi, per concludersi nel provare il più entusiasmante: l'abbondanza di comunità, un'Intensificazione di Socialità del quale il video "Keeping together in time" ne è la prova.
- Il tema della Gioia è ritornato splendidamente nelle parole e nei sorrisi della prof.ssa A. Chiara Scardicchio, così come l'importanza di riconoscere l'esistenza dell'altro per conoscere se stessi ed essere sempre se stessi, è risuonata viva da quelle del prof. Savarese.

L'impronta pratica come stimolo a lavorare per gli altri ci è stata proposta dagli "interventi", in tutti i sensi, di Mauro Marino nel SERT, di Paola Leone nel carcere di Lecce, di Mario Blasi nella scuola, del violino di Clelia Sguera e le sue ricerche sui rom e da tutti, ma veramente tutti, che mi accorgo di non poter più citare per questioni di spazio ma che hanno saputo lasciare tanto di loro e presso forse qualcosa da noi. L'eccellente mediazione e capacità di sintesi del prof. Colazzo e di Ada Manfreda sono stati indispensabili. Ma non posso concludere senza "citare" la seconda fase, quella del laboratorio, dove la simpatia e lo spirito d'insieme creato da Laura Giannoccaro ed Emanuele de Matteis, con Rocco de Santis e i ragazzi di Officine Culturali sono stati i protagonisti e la terza fase, della FESTA e della condivisione appunto. Citare e basta, non perché siano le meno importanti, ma proprio perché, essendo le più importanti, ricche di quella "presenza" unificatrice del tutto e che in noi diventava attiva, diventano a loro volta le esperienze più difficili da essere descritte totalmente, per di più nel piccolo spazio di una pagina. Bisogna viverle! Questa è la mia breve narrazione, che sarà uno stralcio, un frammento che, come e con le altre, anche quelle "binarie" dei casellanti del Salento su cui abbiamo lavorato, si uniranno ancora ad altre, per creare nuova memoria, nuova restituzione a qualche comunità, creando catene, altri intrecci, altre reti. Credo, sia stato proprio questo l'obiettivo della Summer. Creare con noi un altro nodo di una "rete", sotto un clima giusto, di socialità condivisa e di scambio totale a 360 gradi, di amicizia fra tutti noi: ragazzi, organizzatori e docenti, di allegria e di ricerca di quei linguaggi comuni che riempiono il cuore più di mille parole. Proprio l'odore di quella festa finale e di quel clima che il 7 sera nella piazza di Carpignano si respirava. A questo punto non posso che dare grande merito di ciò anche ad Antonio Damasco, direttore della Rete Italiana di Cultura Popolare, filo che ha aiutato notevolmente a tessere questa trama e a cui devo anche la restituzione dei termini tradizione e tradimento. Festa è stata e spero continui...



## Alessandra De Rinaldis

La mia esperienza? Da poco conclusa eppure ancora risuona nella mente e nel mio cuore. Così voglio ricordare solo ciò che più mi ha colpito, la trama che spero porterò sempre con me e il mio personale significato di questa Summer School.

Un viaggio comunitario, vario, breve ma intenso, accompagnato dai treni delle Ferrovie Sud-Est per un giro tra i vecchi casellanti salentini. Un modo per riscoprire se stessi, le proprie attitudini, le proprie potenzialità e i propri limiti. Un baratto che arricchisce in uno scambio continuo di stimoli e nel quale restituivamo elaborazioni personali che condividiamo con una sempre più ampia comunità per mezzo di una performance spettacolare. Un evento performativo che ci ha modellati mentre si generava e che ha continuato a farlo nella sua riproposizione collettiva conclusiva. Questa è l'immagine della Summer che più caramente scelgo di conservare nel tempo e alla quale aggiungerò future riflessioni, pensate o rivelate per caso nella mia quotidianità, prospettive e visioni ancora poco visibili seppur già presenti. Faccio mie le parole di altri... *"questa esperienza mi ha aiutato a guardare in alto, lontano e dentro me"*, dice un detenuto nel suo laboratorio di teatro sociale. Quale migliore espressione rende il senso di questi interventi sociali, capaci di scavare nel profondo di ogni persona coinvolta, che difficilmente resta intatta, viene contaminata grazie a tecniche e linguaggi teatrali che come diceva il Prof. Savarese *"devono sedurre, è il loro primo obiettivo... Chi si occupa dell'altro deve essere un artigiano del sociale"*. *"Sfondare un muro per portare qualcosa dall'altra parte, inventare la cultura dove non c'è,"* conclude Paola Leone, educatrice ed attrice.

"Baratto, snodi, scambi tra performing art e community care", titolo simbolico e circuitante.

*"Un teatro che fa esplodere le sue cornici"* per Barba, l'importanza del corpo, la necessità di comprenderlo e usarlo al meglio per comunicare il proprio se agli altri e trovare la giusta dimensione d'incontro. E' il concetto di presenza, emblema del teatro e del lavoro di cura che tentiamo di professionalizzare al meglio, quello stato psicofisico in cui tutto ciò che penso combacia con il mio fisico, misto di corpo e anima. Mettersi in ascolto, costruire una relazione, empatizzare e scambiare, dare e ricevere, avere e dare fiducia. Creare quella tensione che avvia un processo di cambiamento, determinare empowerment e che può avvenire solo se non si è soli. La costruzione di nuovi equilibri, nuovi modi d'essere che stimolano nuove e profonde comunioni.

Come ricordava Apolito in un suo intervento, la situazione che rende giustizia e piena soddisfazione a questo spirito di convivialità, di aumentata socialità, di empatia e caduta dei confini del corpo è la festa ed è fondamentale e non solo un rito superficiale. Il laboratorio da noi portato avanti ha avuto le caratteristiche di una festa, di un baratto. E' stato una condivisione di spazi, tempi, emozioni, sensazioni, opinioni, intenti, musica, parole, corporalità da cui è scaturito il nostro senso del noi, una unicità che ancora portiamo dentro e disegna una certa mancanza, la già d'altri citata nostalgia.



## **Lorenza Carrozzini e Antonella Epifani**

Si è svolta a Carpignano Salentino dal 3 al 7 settembre la Summer School. Grandi aspettative da parte dei partecipanti che con molto interesse si sono subito intercalati nel ruolo di spettatori-protagonisti.

Fulcro della discussione è stato l'Odin Teatret di Eugenio Barba che con la sua arte ha trasmesso la cultura del baratto; si era questo che lui faceva, barattava la sua arte e in cambio non chiedeva qualcosa di preciso ma ciò che era possibile. È questa l'anima del teatro di Barba quando giunto nel Salento, tra tanti paesi scelse Carpignano come sua meta, per il suo aspetto di luogo isolato dal mondo ma comunque pronto ad accogliere il prossimo.

L'odin cominciò a vivere la vita della popolazione locale cogliendo le loro abitudini e adattandosi alle loro tradizioni riuscendo così ad entrare in simbiosi con i carpignanesi ed eliminando il divisorio tra spettatori e attori perché nel 74 fare teatro voleva dire stare in mezzo alla gente. Una settimana energetica e accattivante, in cui si sono alternati momenti di interventi che stuzzicavano il ragionamento e la conoscenza tecnica ,di esperienza ,da parte di" professionisti di logos e arti" come Prof.Savarese ,Prof. Apolito e Prof.Damasco, a momenti di training e ricerca di se stessi attraverso tecniche di rilassamento, a momenti di collettività ,di conoscenza tra " noi" gruppo di summerini con la preparazione di uno spettacolo finale basato su Narrazioni binarie, di Ada Manfreda.

Esperienza che è riuscita a cogliere l'attenzione di molti e di pochi , durata una settimana e che ha avuto come binario principale lo scambio comunicativo totale ,attraverso la ricerca nelle arti performative , di un teatro sperimentale e innovativo , di barattare nuovamente la conoscenza tacita o piu semplicemente di barattare , scambiare, di chiacchierare senza parole con altri.

Come nel lontano 1974, gli artisti dell 'Odin e la comunità di Carpignano che viaggiavano su due binari paralleli, diversi, lenti e veloci di dimensioni storico culturali quasi contrapposte.. si sono incontrate. Oggi, è avvenuto di nuovo questo salto , questa cucitura questa apertura di " passaggi a livello" , questa esperienza di laboratorio è riuscita a accorciare la distanza tra il passato e il presente, tra docenti e studenti.

"Le tecniche degli artisti viaggiano nel corpo, c'è l'hanno incorporate (...) " così è stato questa scuola di teoria e di vita, in cui si è percepito l'importanza del corpo, della mimica facciale, del manipolare il vero "me stesso" e farlo uscire liberamente per dividerlo con gli attori sociali. Il baratto è la vita. Ogni giorno di scambiano e si ri- scambiano gesti vocali , fisici e mentali e senza renderci conto ognuno di noi lascia qualcosa in qualcun altro, questo laboratorio ha lasciato, ha spalancato una porta verso la condivisione di studi che potrebbero sembrare solo per chi " studia" ma che in realtà uniscono tutti i popoli, quelli lontani , o piccole comunità come quella di Carpignano a tutti i partecipanti come docenti, al bambino che nel 74 suonava il tamburello con i danesi e che oggi si rivede e racconta ai suoi figli quella esperienza.



Carlo Elmiro Bevilacqua

## ***L'Occhio sulla Summer***

































