



**UNIVERSITÀ TELEMATICA PEGASO**

Corso di laurea in

**SCIENZE DELL'EDUCAZIONE E DELLA FORMAZIONE**

Insegnamento di

**PEDAGOGIA INTERCULTURALE**

**“Il teatro come veicolo d’intercultura”**

**RELATORE:**

**Prof.ssa Angela Perucca**

**CANDIDATA**

**Tania Croce**

MATR.090151034

Anno Accademico

2015/2016

## INDICE

<b>Introduzione.....</b>	<b>4</b>
<b>Capitolo primo</b>	
Lo spazio scenico come veicolo d'intercultura.....	6-32
1.1 Il teatro e la pedagogia.....	6
1.2 Educazione alla diversità.....	11
1.3 Oppressione e Umanizzazione. Il teatro del mondo.....	18
1.4 The North American Indian.....	29
1.5 I Dervisci Rotanti “Galata Mevlevi Ensemble.....	31
<b>Capitolo secondo</b>	
Rifugiati e giovani immigrati di seconda generazione.....	33 - 52
2.1 Stranieri e felici.....	33
2.2 L'impossibilità possibile nel “Respiro” di Riccardo Vannuccini.....	36
2.3 Percorsi migranti.....	40
2.4 L'intercultura oggi. Storia e sua evoluzione dal web.....	46

### **Capitolo terzo**

Spettatori di una nuova umanità per noi del Nord del mondo.....53 - 58

3.1 Un nuovo cittadino del mondo ..... 53

3.2 Misionera de la felicidad..... 57

**Conclusioni**.....59

## Introduzione

Argomento della mia tesi di laurea è il teatro come veicolo d'intercultura e questa scelta è strettamente legata alla mia esperienza giornalistica in ambito teatrale attraverso la visione e la recensione di spettacoli di autori italiani e stranieri e alla lettura e allo studio di autori e testi emblematici durante il percorso universitario alla Sapienza dove mi laureai in Arti e Scienze dello spettacolo; affascinata dall'esame della Dott.ssa Angela Perucca di Pedagogia Interculturale, sostenuto quest'anno, ho deciso di scegliere tale materia come tesi di laurea all'Università Telematica Pegaso, motivata dalla necessità di comprendere e accettare le differenze e l'altro, come parte integrante del mio mondo e dello spazio in cui vivo, dove l'altro non sia soltanto diverso da me, ma appaia come uno specchio nel quale riconoscere somiglianze.

La diversità è fonte di novità e arricchimento, ciò accade quando si scopre qualcosa di nuovo e inaspettato. Ho scelto come chiave di lettura e veicolo d'intercultura il teatro, ossia lo spazio adottato da secoli per la rappresentazione e l'interpretazione del mondo.

Teatro, dal greco θέατρον "spettacolo", dal verbo θεωρομαι ossia "vedo", è il luogo da cui è possibile vedere, osservare la storia dell'uomo, la profondità del suo animo, attraverso le emozioni suscitate dall'attore e accanto alla sua bellezza, ci sono i limiti, il misterioso vortice del pensiero.

E' per questo motivo che il teatro sarà la mia lente d'ingrandimento sull'intercultura, come luogo d'incontro, integrazione e scambio costruttivo, creativo e possibile. *Stranieri a noi stessi* di Julia Kristeva<sup>1</sup>, è un libro molto interessante che orienta e inaugura il mio percorso di ricerca e studio pedagogico e l'ho trovato illuminante perché l'autrice s'interroga sulla cultura dell'identità e sul

---

<sup>1</sup> Kristeva J. insegna Linguistica e Semiologia all'Università di Parigi. Pubblica *Etranger à nous-mêmes* nel 1988. Il libro è pubblicato per la prima volta in Italia nel 1990. Di nazionalità francese, di origine bulgara, d'adozione americana, oggi cittadina europea, ha scritto questo libro in francese, da allora il libro è stato tradotto in molte lingue, in tutto il mondo. L'edizione di *Stranieri a noi stessi*, citata d'ora in avanti, è edita da Donzelli Editore, Roma ([www.donzelli.it](http://www.donzelli.it)). La traduzione dell'introduzione è curata nel 2014 da Adelina Galeotti. Le citazioni saranno tratte da questa edizione.

nostro modo di vivere da stranieri o con gli stranieri, ricostruendo il destino dello straniero nella civiltà europea e delle minoranze, essendo forte in questa fase storica l'esigenza di riconoscere la propria e le altrui identità, in un contesto europeo e globale.

## Capitolo primo

### Lo spazio scenico come veicolo d'intercultura

#### 1.1 Il Teatro e la Pedagogia

Le note di Chopin del pianoforte suonato da un ragazzo di nazionalità straniera, provenienti da un'aula del Centro Teatro Ateneo di Roma e che faceva da accompagnamento agli esercizi di un seminario tenuto dal professor Ferruccio Di Cori<sup>2</sup> di *Psicodramma e teatro della spontaneità*, utile per poter sostenere l'esame di Storia del Teatro di Marotti, determinò il mio ingresso ufficiale nel mondo dell'invisibile.

Ferruccio Di Cori era un uomo, uno psichiatra e insegnante all'Actor Studio, le cui lezioni erano sul teatro delle emozioni, un vero e proprio percorso di drammatizzazione teatrale che consentiva ai partecipanti di relazionarsi con sé stessi, con le proprie paure e i tabù, rafforzando così una ricostruzione del proprio io e migliorando o riscoprendo le relazioni con i familiari, gli amici, i colleghi di lavoro, la società in generale.

Iniziosi così il mio viaggio su quel treno affollato, per scoprire paesaggi inesplorati fino a quel momento, colori, odori inebrianti e orizzonti nuovi e mi portò a conoscenza di questo luogo di educazione e crescita che è il teatro, completando la preparazione umanistica iniziata al Liceo Classico.« Una delle tappe più significative di questo mio viaggio, fu il Centro Teatro Ateneo<sup>3</sup>, nato come organismo

---

<sup>2</sup> Di Cori Ferruccio, partito dall'Italia nel 1939 per sfuggire alle leggi razziali, ha costruito negli U.S.A. la sua fortuna. Docente di psichiatria all'Harvard University di Boston e alla State University di New York, direttore di ricerche e training in psicodramma al Kings County Hospital di Brooklyn, ha frequentato, e talvolta curato, importanti uomini di teatro e cinema, da Tennessee Williams ad Arthur Miller, Rex Harrison, Melvin Douglas, Jason Robards ed altri. A metà degli anni '50 i suoi testi teatrali venivano usati come test all'Actor's Studio. Rientrato in Italia negli anni Novanta, nel 1993 è divenuto per sei anni professore a contratto della cattedra di Discipline dello spettacolo di Ferruccio Marotti – dopo Eduardo De Filippo, Jerzy Grotowski, Dario Fo, Peter Stein - e per altri nove docente del Laboratorio di Teatro terapeutico del Centro Teatro Ateneo, il così detto teatro spontaneo delle emozioni: una forma di teatro terapia, variante dello psicodramma, uno strumento semplice di immediato e facile intervento, che consente alle persone coinvolte una visione delle proprie capacità e la possibilità di potenziarle superando inibizioni, paure, insicurezze, conflitti. Ferruccio Di Cori si è spento all'età di 95 anni nel 2007, mentre ancora continuava a insegnare nel laboratorio di teatro spontaneo delle emozioni.

<sup>3</sup> <http://www.teatroateneoalcentro.it/index.php/teatro-ateneo-e-il-centro/>

interfacoltà nel 1981 per gestire le attività del Teatro Ateneo, con finalità di ricerca e di promozione della cultura dello spettacolo.

E' l'unico teatro esistente in un'università italiana ed è stato costruito nel 1935 come Teatro dell'Università di Roma e Teatro dei Gruppi Universitari Fascisti o Teatro della Gioventù Italiana del Littorio.

Nel 1954 fu fondato l'istituto del Teatro, con il compito primario di programmare l'attività del Teatro Ateneo, e ad esso si appoggiò, dal 1961, e l'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia, tenuto prima da Giovanni Macchia e poi da Ferruccio Marotti, il mio docente di Storia del teatro, quello che mi incantò quando entrai per la prima volta nell'aula al primo piano della Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza.

Rimasi sedotta dalle sue indimenticabili lezioni e i suoi libri di studio e ricerche sul teatro balinese e sul teatro povero di Grotowski o sul teatro della crudeltà di Artaud, saranno da me analizzati nei capitoli successivi.

Alcuni degli studiosi che ho citato, sono stati docenti e sono stati periodicamente chiamati a tenere corsi, laboratori al Centro Teatro Ateneo. Sono stati professori a contratto, di drammaturgia Eduardo De Filippo, di tecniche originarie dell'attore Jerzy Grotowski, di tecniche di scrittura scenica Dario Fo, di regia Peter Stein, di psicodramma e teatro della spontaneità Ferruccio Di Cori. Ho seguito molti spettacoli al tempo dei miei studi universitari.

Il Centro Teatro Ateneo ha organizzato per ogni stagione teatrale tra il 1987 ed il 1995, un programma di spettacoli selezionati tra quelli delle compagnie di ricerca professionali italiane e straniere – per un totale di oltre 1.000 spettacolo e 120.000 spettatori – offrendo agli studenti universitari abbonamenti e biglietti singoli a prezzi particolarmente ridotti.»\*

Il seminario del professor Di Cori, che ha introdotto il mio discorso sul teatro, fatto di dialoghi, esercizi corporei, suggestioni ed evocazioni come la simulazione che ogni studente fu invitato a compiere attraverso la rappresentazione del momento successivo alla nascita e gli occhi coi quali avrebbe percepito il mondo; Fu un seminario iniziatico, che mi ha dato le basi per intraprendere un percorso di studi umano e sociale, il quale mi ha fatto attraccare nel delizioso porto della pedagogia interculturale. Così come il porto è il luogo degli arrivi e delle partenze, la mia sosta

\* "Il Teatro Ateneo e il Centro" di Valentina Valentini - <https://teatroateneoalcentro.sciami.com/teatro-ateneo-e-il-centro/>

è solo l'ultima tappa del viaggio, costellata di storie che porto con me, come quella di Sad, un uomo triste che per campare deve vendere rose in un paese straniero e lo fa da clandestino, come vuole il suo autore Robert Schneider, oppure la storia raccontata a sua figlia da Tahar Ben Jelloun, e non si tratta di una storia qualunque, ma di razzismo, rifiuto dello straniero e della diversità, una cosa che bisogna insegnare ai bambini per tenere lontani sentimenti nocivi all'integrazione e affinché il bambino possa diventare l'uomo consapevole di domani. Meriem pone delle domande eloquenti a suo padre, pensando il razzismo sia una malattia dalla quale bisogna guarire e l'unica guarigione o la cura preventiva è proprio l'educazione alla diversità.

A questo delicato argomento, ha dedicato un libro anche la docente del corso, le cui lezioni mi hanno ispirato al punto di scegliere la sua materia come tesi di laurea, la prof.ssa Angela Perucca, autrice del libro *L'educazione dell'infanzia e il futuro del mondo*, che ho citato.

Nel libro scritto dalla Perucca sull'educazione dell'infanzia, in collaborazione con Barbara De Canale, è posto l'accento sull'importanza della persona e la sua capacità di comprensione integrale della realtà e del mondo. Questa comprensione è l'istanza a cui l'educazione per il futuro è chiamata a rispondere, tenendo conto delle leggi che regolano lo sviluppo infantile.

Di qui nasce una proposta di educazione a misura di bambino, capace di recuperare i tesori della migliore tradizione pedagogica e di rimodularli in vista delle emergenze educative e valoriali del presente e delle istanze del futuro. I temi di studio di Angela Perucca delineano i parametri di un agire didattico attento alle interdipendenze sistemiche e capace di gestire la complessità.

Un'altra tappa essenziale del mio percorso verso l'intercultura, è il testo di Paulo Freire *Pedagogia degli oppressi*, che figura tra i testi più significativi del pensiero pedagogico del Novecento, tradotto in 17 lingue e in cui l'autore affronta le problematiche dell'umanizzazione/disumanizzazione degli uomini e delle donne, esaminando i rapporti tra oppressi e oppressori.

Eppure la condizione degli oppressi e la storia delle minoranze etniche, in particolare quella degli indiani, ha sempre esercitato un certo interesse e un immenso fascino sulle popolazioni occidentali, a tal punto che un fotografo



americano ispirato dal modo in cui queste popolazioni vivevano, ha deciso di fare un'esperienza singolare e unica: vivere in mezzo a loro, ricostruendo attraverso degli scatti fotografici, una civiltà in via d'estinzione.

Sto parlando del lavoro di Edward S. Curtis, esploratore, etnologo e fotografo, che è stato definito il "cantore" degli Indiani d'America, popolo che ha amato e studiato per tutta la sua vita. La sua opera si colloca agli inizi del Novecento. Curtis viaggiò nel Nord America, con l'intenzione d'immortalare gli affascinanti usi e costumi (purtroppo già all'epoca in via d'estinzione) di più di 80 tribù di nativi americani. I suoi scatti sono raccolti con il nome di *The North American Indian* e a questa singolare esperienza s'ispirò il regista Massimo Natale che mise in scena lo spettacolo *Ascolta il canto del vento. Il destino degli indiani d'America* con musiche di Matteo Cremolini e la splendida voce di Maria Laura Baccharini.

Il sogno di libertà di un popolo affascinante e sfortunato come quello degli Indiani d'America, ridotti in schiavitù e annientati dallo spietato potere dell'uomo bianco, ha preso forma al Sistina attraverso le immagini, anzi le preziose foto scattate da Edward Sheriff Curtis, esploratore americano visionario e idealista dell'800 che tentò di avvicinarsi agli usi e costumi dei Nativi americani, dedicando la sua vita a coloro che tentarono invano di esternare la propria spiritualità e il profondo amore per la natura, il cielo, la terra, ascoltando il canto del vento. Accanto alla voce narrante dello 'spirito' di Edward (Gabriele Sabatini), c'è quella celestiale di Maria Laura Baccharini che incarna il popolo indiano, massacrato senza pietà e senza alcuna colpa da un altro popolo, quello dell'uomo bianco che ha saputo soltanto 'prendere e mentire' promettendo una libertà ed un'identità sociale e culturale che è stata loro sempre negata, anche dopo il 1924, la data del Congresso USA, dove fu riconosciuta ai Nativi, la piena cittadinanza americana. Oltre all'affascinante realtà delle tribù indiane, c'è la danza preghiera dei dervisci rotanti che ho avuto la fortuna di ammirare al Teatro Eliseo durante la scorsa stagione teatrale e che considero un esemplare dimostrazione di evento teatrale come veicolo d'intercultura.

Il rituale di ormai 700 anni fa a cui ho assistito, è stato guidato dal maestro Sheik Nail Kesova ed è proprio lui a dare i tempi per la musica e le danze mentre i dervisci,

indossando una tunica bianca come un sudario, un copricapo che richiama le pietre tombali dei paesi musulmani, hanno aperto le braccia verso il cielo e il capo chino verso il cuore, piroettando e girando intorno al maestro, per raggiungere l'estasi mistica. E' la tradizione mistica Sufi, di cui sono custodi i Dervisci Rotanti del *Galata Mevlevi Ensemble* dichiarati dall'Unesco "Patrimonio culturale dell'umanità".

Tra seminari di teatro, spettacoli come *Schifo*, sulla storia di Sad, interpretato da Graziano Piazza, oppure *Akropolis*, diretto da Jerzy Grotowski, testi importanti come quello di Freire e della Kristeva, oppure i libri sull'educazione alla diversità a partire dall'infanzia come *Il razzismo spiegato a mia figlia* di Ben Jelloun e quello scritto dalla Perucca, mi barcameno nel porto chiassoso dove mi attende una signora discreta e sapiente chiamata messinscena che mi riporta al teatro nella parte conclusiva della tesi, con lo spettacolo di Vannuccini che non è uno spettacolo vero e proprio ma un evento e s'intitola *Respiro* e gli attori sono dei rifugiati, approdati sulla spiaggia del palcoscenico e i *Percorsi Migranti* di un gruppo di giovani immigrati di seconda generazione che pur vivendo in Italia, attraverso la musica, il ballo e il canto, mantengono la propria identità, la lingua, le tradizioni e soprattutto l'immutabile amore per la terra natia. Oltre al teatro come spazio dove rappresentare le umane vicende e veicolo d'intercultura, c'è il teatro del sud del mondo, di cui noi europei siamo spettatori e i custodi privilegiati di tante storie come quelle d'amore raccontate da una cantastorie meticcica di Guantànamo, Mimì, la quale solo per una notte incontrò e amò il rivoluzionario Che Guevara. E anche attraverso quest'affascinante figura che era solita sedersi ai bordi delle strade per raccontare i suoi incontri amorosi, l'educazione all'ascolto diventa un modo per trasformare l'altro, il diverso, in un nuovo cittadino del mondo. E così nord e sud del mondo diventano le due facce di un'unica medaglia, con comuni intenti d'incontro e condivisione.

*Les lieux communs ne sont pas des idées recues, ce sont littéralement des lieux où une pensée du monde rencontre une pensée du monde... C'est-à-dire, les lieux où une pensée du monde confirme une pensée du monde.*

Édouard Glissant

## 1.2 Educazione alla diversità

“Straniero: rabbia strozzata in fondo alla gola, angelo nero che turba la trasparenza (...). Lo straniero non è né la vittima romantica della nostra pigrizia familiare né l'intruso responsabile di tutti i mali della città (...). Stranamente, lo straniero ci abita: è la faccia nascosta della nostra identità, lo spazio che rovina la nostra dimora. Lo straniero, che fu il «nemico» nelle società primitive, può scomparire nelle società moderne?”<sup>4</sup> Leggendo queste parole, la mia memoria è tornata a uno spettacolo molto interessante e sconvolgente intitolato *Dreck* (Schifo)<sup>5</sup>, il cui protagonista vive miseramente la sua condizione di straniero alle prese con le ordinarie problematiche della quotidianità, alle quali fronteggia con estrema dignità, vendendo delle rose, deriso, ignorato, disprezzato ma tutto questo non lo affligge e non spezza i suoi sogni di letteratura, infatti con i pochi soldi guadagnati lui acquista dei libri, perché è costretto a vivere in una città che lo rifiuta ma lui quella città in fondo la ama e vuole studiare per essere come tutti gli altri.

La prima rappresentazione assoluta fu al Thalia Theater di Amburgo il 10 gennaio 1993. In Italia è stato portato in scena, col titolo *Dreck - Schifo* dall'attore Graziano Piazza<sup>6</sup> con la regia di Cesare Lievi. La prima fu al Festival internazionale dell'attore di Parma nel 1997.

---

<sup>4</sup> Kristeva J., *Stranieri a noi stessi*, Donzelli Editore, Roma, 2014, p. 5.

<sup>5</sup> *Schifo* (ted: *Dreck*) è un monologo teatrale del 1993 dello scrittore drammaturgo austriaco Robert Schneider. Sad, il protagonista, è un giovane studente iracheno, fuggito dal suo Paese per evitare di andare sotto le armi durante la prima guerra del Golfo. Rifugiatosi in una città della Germania, per sopravvivere vende rose. Fonte Wikipedia.

<sup>6</sup> Piazza G. ha al suo attivo numerose esperienze professionali maturate a partire dal 1983, con la sua apparizione ne *Il Conte di Carmagnola*, tratto dall'omonima opera di Alessandro Manzoni, per la RAI con la regia di Ugo Gregoretti. Recita nelle compagnie dei maggiori teatri stabili italiani. Nel'97 in *Prima Nazionale* per il Festival Internazionale dell'attore di Parma, porta in scena il monologo di R. Schneider *Dreck* (Schifo), diretto da C. Lievi (diretta radiofonica radiotresuite), ancora con quest'ultimo in *Caterina di Heibronn* di H.V. Kleist e *Alla meta* di T. Bernhard. Gioca il ruolo di Edmund nel *Re Lear* di Shakespeare con G. Mauri. E' uno dei protagonisti dello spettacolo evento di Luca Ronconi *Infinites* nel Piccolo Teatro di Milano. Per farla finita con giudizio di dio di A. Artaud al P.A.C. di Milano. Numerosissimi altri lavori teatrali negli ultimi come *Re Lear*, regia di Daniele Salvo (2013), *I pilastri della società* regia di Gabriele Lavia (2014), *Schifo*, regia C. Lievi al Teatro Lo Spazio di Roma (2014A *Steady Rain*, regia di Alessandro Machia (2014) *La signora dei tulipani* regia di Marco Carniti (2015), *Der Park*, regia di Peter Stein (2015), *Aiace*, regia di Graziano Piazza (2015) e cinematografici sono stati al centro della sua attività, anche musicale, il *Werther* per l'Accademia di Santa Cecilia di G. Pugnani con l'Accademi Montis Regalis, insignito del premio come miglior produzione europea per la Opus 111.

Scrissi sul mio blog *Pennadoro, il Teatro delle emozioni*, una recensione di *Schifo*, il monologo visto al teatro Lo Spazio di Roma nel 2014.

Trovo questo atto unico sia educativo all'ascolto e attraverso l'ascolto, alla comprensione della diversità.

«Il suo nome è Sad che in inglese significa 'triste', deve uscire però ha una storia da raccontare e si inchioda a una sedia che anche se non è sua, per lui quella è la sua casa. Poi si alza e descrive la terra dei filosofi e pensatori dove è andato a vivere e per potersi mantenere, vende rose rosse, un colore che s'intona con la pelle chiara e bella delle donne che le riceveranno in dono. Indossa abiti lisi, stringe i suoi occhi scuri e comunica al mondo occidentale le differenze semantiche tra parole che nascondono significati uguali per tutti, una fra queste è la diversità. L'arabo è la sua lingua, lui pensa in arabo, mangia cibi che contaminano il suo alito e persino l'odore delle sue urine: le cipolle; I suoi ricordi sono là, nella sua Terra, dove c'è sua madre e una donna amata che ormai si è dimenticata di scrivergli. Persino le cose semplici del vivere quotidiano, sono per lui ambiziose e negate da un popolo di pelle bianca che lo esclude. Eppure la prima cosa che ha acquistato coi soldi guadagnati vendendo rose, è un dizionario. Ama la cultura e la filosofia, pur non riuscendo a capire dove trovi ancora la forza, in quella miseria indescrivibile, di amare la vita. Forse è perché ha solo trent'anni e anche se è nella disperazione totale, pur appigliandosi alla sua gioia di vivere, vorrebbe mettere fine ai suoi patimenti. Sad pensa degli uomini, anche di quelli con la pelle come la sua, ossia scura che "siamo canali comunicanti e possibilmente liberi di risuonare al tentativo incessante di una risonanza condivisa". Sad avrebbe pronunciato "un pensiero semplice espresso in modo complicato", Sad non è triste, Sad è felice».<sup>7</sup>

Graziano Piazza, l'attore e regista a cui dedicai un'intervista<sup>8</sup> lo scorso anno, continua a far riflettere ed emozionare con lo spettacolo che nasce dopo la lettura di *Dreck* il libro di Robert Schneider e che dal 1997 coinvolge gli spettatori.

---

<sup>7</sup> <http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=schifo>

<sup>8</sup> <http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=dervisci+rotanti>

Nel suo monologo, interpreta un uomo disperato eppure poetico e nonostante le privazioni subite, nessuno potrà negargli la libertà di sognare.

Sad non è solo uno straniero, ma un clandestino che racconta la sua storia seduto sulla sedia, che è la sua casa, il suo essere diverso in una realtà che non lo accetta. Accetta di essere considerato ‘schifoso’, dando ragione a chi, per razzismo, lo rifiuta. Così finisce per giustificare chi lo emargina, e la sua tragica fine non è altro che l’ultimo tentativo per essere accettato.

Nello stesso anno in cui viene rappresentato in Italia per la prima volta, il monologo *Schifo*, dedicato alla diversità, Tahar Ben Jelloun scrive un libro dove spiega il razzismo a sua figlia.

L’amore, si apprende dai genitori, nella migliore e più naturale delle ipotesi e con l’amore, il rispetto per se stessi e per il prossimo, perché se non ci si ama, è veramente impossibile amare e rispettare gli altri. Ed è così che un padre, uno scrittore, spiega a sua figlia cosa sia il razzismo. E questo libro c’è stata la ricostruzione di un dialogo nel quale Tahar ha avuto ben tre interlocutrici: una è la figlia grande Merièm e le sue due amiche.

Nel tentativo di spiegare alle tre ragazzine l’ingiustizia del razzismo e la necessità di fare in modo che non accada, lo scrittore deve trovare le parole che solo un padre potrebbe usare, rispondendo alla domanda: “Dimmi, babbo, cos’è il razzismo?”<sup>9</sup> Tutti i dubbi di una figlia che si apre alla vita, sono spiegati dal padre con semplicità e chiarezza e Ben Jelloun nell’introduzione, dice: “Sono partito dal principio che la lotta contro il razzismo comincia con l’educazione. Si possono educare i ragazzi, non gli adulti. E’ per questo che quanto ho scritto è stato pensato con una preoccupazione pedagogica.”

“La diversità è il contrario della rassomiglianza, di ciò che è identico.”<sup>10</sup> Inizia a chiarire a sua figlia e alle amiche, il concetto di diversità, a partire dal sesso per giungere ai costumi, la lingua e la religione, il colore della pelle, ossia quelle

---

<sup>9</sup> Ben Jelloun T. *Il razzismo spiegato a mia figlia*, XXXIX Bompiani, Milano, 2002, p.9. I edizione Bompiani, Milano, 1998.

<sup>10</sup> Ivi, p. 11.

caratteristiche che generano le differenze alimentando il razzismo. La figlia allora chiede al padre se il razzista sia quello a cui non piacciono le lingue, le cucine e i colori diversi dal proprio. Allora il padre spiega che nonostante gli possano piacere sia le lingue che le cucine differenti dalla sua, “Il razzista è colui che pensa che tutto ciò che è troppo differente da lui lo minacci nella sua tranquillità.”<sup>11</sup> Ed è così che la diversità genera il disprezzo e dal disprezzo la collera e la paura, dato che il diverso mina le incertezze dell’essere umano che ha bisogno di sentirsi rassicurato ed essendo senza difese di fronte all’imprevisto, ha paura dello straniero, ossia di quello che non conosce. “La parola straniero – afferma Ben – ha la stessa radice di estraneo e di strano, che indica ciò che è di fuori, esterno, diverso.”<sup>12</sup>

Come si può lottare contro il razzismo? Secondo Ben Jelloun attraverso il viaggio, la conoscenza. “Già Montaigne (1533 – 1592) incitava i suoi compatrioti a viaggiare per osservare le differenze. Per lui il viaggio era il mezzo migliore per levigare e lucidare il nostro cervello contro quello degli altri. Conoscere gli altri per conoscere meglio se stessi.”<sup>13</sup> Sterminio, genocidio, antisemitismo, colonialismo, sono strettamente collegati al razzismo di cui Merièm e le amiche, chiedono notizie e chiarimenti, ed è un atteggiamento sconfinato nell’animo umano, perché il razzismo è nell’uomo, a qualunque razza, colore ed etnia egli appartenga. L’unico a non essere razzista è il bambino, che gioca naturalmente con gli altri bambini, senza badare alle differenze.

“I razzisti possono guarire?”<sup>14</sup> chiede Merièm al padre che le spiega il fatto che ogni essere tende a perseverare nel suo essere e anche se il razzismo non è affatto una malattia dalla quale si possa guarire, la guarigione avviene nel momento in cui ci si mette in discussione e si prende coscienza delle differenze. In questo senso, il viaggio accennato prima, può essere d’aiuto nel percorso di conoscenza e accettazione dell’altro.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 12.

<sup>12</sup> Ivi, p. 14.

<sup>13</sup> Ivi, p. 18

<sup>14</sup> Ivi, p. 56.

Nella conclusione, Ben Jelloun invita a lottare contro il razzismo, con un lavoro sul linguaggio e sulla consapevolezza che “ogni vita merita rispetto.”<sup>15</sup>

Per il profondo messaggio contenuto in questo volume, il 16 novembre 1998 gli è stato conferito dal segretario generale delle Nazioni Unite Kofi Annan, il “Global Tolerance Award”. A questo argomento ha dedicato un volume eloquente Angela Perucca “L’educazione dell’infanzia e il futuro del mondo.”<sup>16</sup>

In servizio sin dal 1975 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Lecce, la prof. Angela Perucca è professore ordinario di Pedagogia generale. Dirige il progetto Orientamento dell’Università di Lecce, insegna Pedagogia generale e Pedagogia interculturale. Dirige il Master in Pedagogia interculturale e dimensione europea dell’educazione. Fa parte del Collegio dei docenti della Scuola di dottorato in Pedagogia dello sviluppo. Ha diretto il Dipartimento di Scienze pedagogiche, Psicologiche e Didattiche dell’Università di Lecce, dove è delegata del Rettore per i problemi della didattica universitaria e per l’orientamento. E’ il responsabile scientifico dei corsi Unicef di formazione universitaria di Educazione allo sviluppo. E’ socio fondatore della Sird (Società Italiana di Ricerca Didattica) e socio ordinario della Siped (Società Italiana di Pedagogia). Mantiene rapporti di collaborazione scientifica con: Unesco (Parigi), Peace Education Commission of the International Peace Research Association (Malta), Palso, Panhellenic Federation of Language School Owners (Grecia), Unicef e Aede (sez. italiana). Ha collaborato a progetti di sperimentazione riguardanti il sistema scolastico italiano e sta oggi studiando il problema della dispersione scolastica, con speciale attenzione per il mondo universitario. Collabora a diverse riviste scientifiche. Ha pubblicato più di cento titoli a stampa. Dirige una collana editoriale di pedagogia interculturale. Le sue attività di ricerca riguardano i problemi dell’intercultura e dello sviluppo, l’identità della persona e dei gruppi sociali, la struttura delle relazioni interpersonali, l’educazione alla pace, la didattica universitaria e l’organizzazione dei servizi educativi, sia scolastici che extrascolastici.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 61.

<sup>16</sup> Perucca A., De Canale B., *L’educazione dell’infanzia e il futuro del mondo*, Armando Editore, 2012 p. 288. Ho attinto alla sua biografia dal sito: <http://www.studiopaparella.it/angela/>

Nel libro scritto dalla Perucca sull'educazione dell'infanzia, in collaborazione con Barbara De Canale, la studiosa sottolinea l'importanza della persona e la sua capacità di comprensione integrale della realtà e del mondo.

Questa comprensione è l'istanza a cui l'educazione per il futuro è chiamata a rispondere, tenendo conto delle leggi che regolano lo sviluppo infantile. Di qui nasce una proposta di educazione a misura di bambino, capace di recuperare i tesori della migliore tradizione pedagogica e di rimodularli in vista delle emergenze educative e valoriali del presente e delle istanze del futuro. I temi di studio di Angela Perucca delineano i parametri di un agire didattico attento alle interdipendenze sistemiche e capace di gestire la complessità. A proposito di educazione dell'infanzia all'antisemitismo come spiega Ben Jelloun a sua figlia, ho scelto di partecipare a *Ghetto*<sup>17</sup> all'Eliseo, lo spettacolo simbolo di tutte le discriminazioni e della fede nella speranza, come il titolo scelto per la recensione allo spettacolo sul mio blog *Pennadoro* che riporto di seguito.

«Tikvah, la voce della speranza tra i popoli ghettizzati nella storia, conduce lo spettatore tra canti gitani come Gelem Gelem in ricordo dello sterminio dei Rom e passi di danza sulle note di Underground di Goran Bregovic accanto ai brani seducenti e strazianti della musica Klezmer, sono il terreno fertile dove si muovono David, Sarah e il rabbino Capo, i rappresentanti di valori universali come l'amore coniugale, il matrimonio, le feste e le tradizioni di un popolo straziato dalla Shoah e che attraverso la musica rinasce libero e consapevole che le differenze culturali possono essere un veicolo d'incontro, pace e libertà. Lo spettacolo/balletto, ha chiuso il 7 febbraio 2016 le celebrazioni del Giorno della Memoria, premiato con uno dei più importanti riconoscimenti per le Performing Arts dalla European Association for Jewish Culture a Londra, promosso dall'Assessorato alla Cultura della Comunità Ebraica di Roma, patrocinato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Comitato di coordinamento per le celebrazioni in ricordo della Shoah, sostenuto dalla Fondazione Museo della Shoah, con la collaborazione del Teatro Eliseo di Roma e dell'Accademia Nazionale di Danza, è stato diretto dal coreografo

---

<sup>17</sup> <http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=ghetto>



Mario Piazza, secondo il quale: “Il punto di partenza per elaborare questo spettacolo è stato la necessità di affrontare i temi della esclusione e dell'esilio, attraverso l'esplorazione dei ghetti, reali e virtuali, che nascono dalla paura generata dalla diffidenza. Il ghetto ebraico rappresenta un concentrato di umanità, con la sua memoria storica, tra musiche Klezmer e canti tzigani, una coppia di giovani sposi è l'emblema del cammino futuro della società. Il lavoro mescola umorismo e angoscia, dolore e sorriso nella consapevolezza di avere una "Hatikvah" (speranza) che darà la forza necessaria per superare uniti ogni ostacolo. Un affresco danzato di normalità e conoscenza e un messaggio danzato di pace e libertà.”»

### 1.3 Oppressione e Umanizzazione. Il teatro del mondo

Straniero, non è solo l'immigrato, ma è anche l'oppresso.

C'è un volume significativo che educa all'azione, alla costruzione di un mondo dove sia meno difficile amare, è un saggio carico di concetti che hanno traversato anni di rivoluzioni e generazioni. L'anno di pubblicazione della prima edizione del libro è il 1968, il suo autore è Paulo Freire e il testo di cui parlo è *Pedagogia do oprimido*, la cui prima edizione italiana è del 1971 e s'intitola *Pedagogia degli oppressi*<sup>18</sup>. Esaminerò quest'opera che figura tra i testi più significativi del pensiero pedagogico del Novecento, considerata tra i contributi fondanti della moderna educazione degli adulti. “Ad oggi il testo è stato tradotto in più di 17 lingue e su di esso esiste una consistente produzione critica fatta di articoli, monografie, tesi universitarie.”<sup>19</sup> Nei primi tre capitoli, Paulo Freire affronta le problematiche dell'umanizzazione/disumanizzazione degli uomini e delle donne, vista come problema storico e realtà delle società contemporanee.

Definendo i termini “oppressi” e “oppressori”, Freire analizza i rapporti tra gli stessi. Pur essendo un classico dell'educazione degli adulti, il libro “rivela la propria attualità essenzialmente nel fatto di affrontare questioni fondanti e radicali dell'agire umano”.<sup>20</sup> Negli anni, la prospettiva freiriana è stata accolta e adottata nell'educazione extra-scolastica, nel volontariato e nel no-profit, negli interventi di animazione sociale e di comunità, anche nei gruppi ecclesiali e di impegno sociale (l'Università di Bologna e l'Ateneo Salesiano di Roma)<sup>21</sup>.

Dopo un periodo di disinteresse nei confronti della pedagogia freiriana, negli ultimi dieci anni, sia in Italia che in Europa, è tornato un rinnovato interesse verso questo testo, per gli interventi educativi ispirati ai principi freiriani, presenti in situazioni d'ingiustizia, marginalità e esclusione sociale.

---

<sup>18</sup> Freire P., *Pedagogia degli oppressi*, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 2011. Seconda Edizione italiana: EGA – Edizioni Gruppo Abele, 2002. Traduzione dal portoghese di Linda Bimbi.

<sup>19</sup> Prefazione di *Pedagogia degli oppressi*, di Silvia Manfredi e Piergiorgio Reggio, p. 7.

<sup>20</sup> Cit. Pref. di *Pedagogia degli oppressi*, p. 15.

<sup>21</sup> In questa Università venne conferita, nel 1989, a Paulo Freire la laurea *honoris causa* in Pedagogia e si tenne, nel 2000, il secondo Forum Internazionale Paulo Freire, grazie al contributo di Bartolomeo Bellanova e Fausto Telleri.

Quella che Freire descrive nel suo scritto è una lotta degli oppressi verso la libertà dall'oppressione e tale liberazione non avverrà per caso ma in seguito a una ricerca che porta alla conoscenza della necessità di lottare per ottenerla. In un ordine sociale ingiusto, dove domina una falsa generosità alimentata da ragioni che giustificano tale falsa carità, la lotta degli oppressi è un atto d'amore attraverso cui "si opporranno al disamore contenuto nella violenza degli oppressori, anche quando essa si maschera di falsa generosità."<sup>22</sup>

Nel percorso di liberazione dall'oppressione, è necessaria la pedagogia dell'oppresso, "che non può essere elaborata dall'oppressore, è uno degli strumenti per questa scoperta critica: gli oppressi che scoprono se stessi e gli oppressori che sono scoperti dagli oppressi come manifestazione di un processo disumanizzante."<sup>23</sup>

Freire elabora una teoria della liberazione degli oppressi attraverso l'azione. Nel quarto capitolo del suo libro infatti, analizza teorie dell'azione culturale che si sviluppano da matrici dialogiche e anti dialogiche. A differenza degli animali che sono esseri del puro "fare", vivendo immersi nel mondo, gli uomini possono contribuire a conoscerlo e trasformarlo con il lavoro, perché sono esseri del "che fare", e per spiegare questo concetto, Freire cita Lenin: "Senza teoria rivoluzionaria non ci può essere movimento rivoluzionario"<sup>24</sup>.

Non bastano dunque il verbalismo e l'attivismo per fare una rivoluzione ma la prassi, ossia con la riflessione e l'azione che influiscono sulle strutture in trasformazione. (...) Gli oppressi nell'illusione di fare qualcosa, continuano a essere manipolati, ed esattamente da coloro che non dovrebbero farlo, in ragione della natura della loro funzione."<sup>25</sup> E così, la vera rivoluzione secondo colui che è stato uno dei più autorevoli pedagogisti del XX secolo, "prima o poi, deve aprire il dialogo coraggioso con le masse; la sua legittimità si trova in questo dialogo, e non nel ristagno o nella menzogna."<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Freire P., *Pedagogia degli oppressi*, p. 30.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 125.

La conclusione del saggio di Paulo Freire, lo studioso brasiliano, imprigionato e costretto all'esilio in Cile, Stati Uniti e Svizzera, è piena di speranza e amore, ed è rappresentata dall'incontro tra l'oppresso e l'oppressore, dove la teoria anti dialogica serve all'oppressore e la teoria dialogica serve alla liberazione dell'oppresso, costruita insieme al popolo, anch'esso oppresso dalla leadership rivoluzionaria.

C'è un'altra figura determinante per l'educazione al diverso: Ferruccio Marotti<sup>27</sup>, un professore emerito dell'Università di Roma La Sapienza, che attraverso le sue ricerche e sperimentazioni, ha mostrato ciò che spesso è invisibile alla cultura occidentale.

Ho avuto la fortuna di seguire le lezioni di Marotti negli anni dei miei studi alla Sapienza e ho potuto vedere alcuni filmati girati a Bali. Gli interessi di Ferruccio Marotti, si sono indirizzati principalmente in quattro direzioni: lo studio delle poetiche e le teoriche dell'evento teatrale, le istituzioni della regia; lo studio della problematica tecnica e drammaturgica del teatro italiano dall'Umanesimo al Novecento, con particolare riferimento alla drammaturgia della commedia all'improvviso; la problematica antropologica e semiotica degli spettacoli dell'estremo oriente; le nuove metodologie di ricerca scientifica nel campo dello spettacolo mediante le più recenti tecnologie audiovisive cinematografiche e televisive.

---

<sup>27</sup> Marotti F. è professore emerito dell'Università di Roma "La Sapienza", dove ha insegnato dal 1963 al 2010 discipline dello Spettacolo e ha diretto l'Istituto del Teatro, il Dipartimento Musica e Spettacolo e il Centro Teatro Ateneo. Basilari i suoi studi sulla storia del teatro italiano, sulle teoriche della regia del Novecento, sui teatri orientali e sull'antropologia teatrale con testi fondamentali, tra cui Edward Gordon Craig (1961), La scena di Adolphe Appia (1963), Amleto o dell'oxymoron: studi e note sull'estetica della scena moderna (1966), Il volto dell'invisibile: studi e ricerche sui teatri orientali (1984), La Commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro (1991). Ha curato edizioni dei testi di Appia, Craig, Leone de' Sommi, Flaminio Scala e dei maggiori comici dell'arte. Fra le sue ricerche audiovisive sullo spettacolo sono di particolare rilevanza: Bharata Natyam (1973), Trance e dramma a Bali (1974), Storie dell'isola della luce (1980/82), Laboratorio audiovisivo sull'attore e il lavoro teatrale, Il Macbeth di Carmelo Bene, Il lavoro teatrale di Eduardo all'Università di Roma, Il Macbeth di Vittorio Gassman, Perché andare a teatro, Arlecchino a casa del diavolo (1996), Ciascuno a suo modo di Luigi Pirandello: lezioni di regia di Anatolij Vassil'ev (1996), Eduardo a tu per tu (1999), Eduardo racconta Eduardo (2000), Eduardo: teatro e magia (2000/2), fino a Gianmaria Volonté un attore contro (2005).

Ha partecipato, tenendovi delle relazioni, a congressi internazionali, fra cui: *Symposium B. Brecht* tenuto a Stoccolma dal Ministero della Cultura Svedese; *Colloque sur le théâtre de la Renaissance* organizzato dal C.N.R.S. a Tours nel 1972; *Conferenza dei Professori Universitari di Teatro* organizzata dalla F.I.R.T. a Salisburgo nel settembre 1973; ha inoltre diretto il Convegno Internazionale sui Teatri dell'Estremo Oriente organizzato a Firenze nel marzo 1974 dall'Associazione Internazionale *Teatro Oriente/Occidente* organizzato dal Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma «La Sapienza» nel settembre 1984.

Per il C.N.R., in collaborazione con l'UNESCO, ha diretto un programma di ricerca su *I teatri orientali*: problematica drammaturgica e pratica semiotica, nel cui ambito ha compiuto numerosi viaggi di studio in Estremo Oriente (Giappone, Cambogia, Thailandia, Birmania, Malesia, Filippine, Indonesia, Afghanistan, India, Pakistan) raccogliendo una vasta bibliografia sull'argomento, studiando i codici gestuali delle diverse forme teatrali ivi esistenti (al riguardo ha pubblicato un saggio negli studi in onore di Natalino Sapegno dal titolo *Per un'analisi dei teatri orientali: la codificabilità del gestuale* (la gestualità tra "significazione" e "pratica") e un volume dal titolo *Il volto dell'invisibile; studi e ricerche sui teatri orientali* (Roma, Bulzoni 1984).

Sul rapporto rito/teatro e sulle diverse forme di spettacoli rituali ha anche realizzato una serie di films di studio: *Bharata natyam*, di carattere didattico scientifico sui codici gestuali della danza classica indiana (16mm, colore 1973); *Trance e dramma a Bali*, di carattere etnologico, sulla civiltà teatrale balinese (16mm, colore, 1974). Entrambi i film – dedicati all'insegnamento universitario e realizzati in italiano e in inglese – sono stati prodotti in collaborazione con il servizio Ricerca e Sperimentazione della RAI-TV. In coproduzione con la RAI-TV e il Consiglio Nazionale delle Ricerche (C.N.R.) ha anche realizzato una serie di film (16mm, colore, 1980/1982) sui vari aspetti del rapporto fra rito, spettacolo e società nella cultura dell'isola di Bali, intitolata *Storie dell'isola della luce: L'uomo e la scimmia*. Solo attraverso il viaggio, secondo Montaigne, è possibile conoscere le altre culture ed è ciò che Marotti ha compiuto nella sua intensa attività di studio e ricerca dell'invisibile, argomento di cui Peter Brook si occupò nella messinscena del *Mahabharata*, il poema epico indiano.

Trovo che quella di Marotti sia stata una missione di umanesimo di cui il secolo scorso aveva bisogno, dal momento in cui iniziava a fare i conti con delle trasformazioni sotto il profilo tecnologico, scientifico, che avrebbero fatto perdere pian piano i contatti con la parte umana che è in ognuno di noi. Oltre ai video balinesi che mi colpirono particolarmente, per l'esperienza della trance, in classe all'università, in silenzio e assorta, ho assistito a uno spettacolo teatrale, su altri oppressi nella storia: gli Ebrei. Tale dramma è rappresentato in *Akropolis*, di Wyspianski, diretto da Jerzy Grotowski.

Nella Cattedrale di Cracovia, si svolge l'azione, durante la notte della Resurrezione, dove i personaggi degli arazzi e delle sculture rivivono episodi dell'*Antico Testamento* e dell'antichità, come radici primordiali della tradizione europea. "L'autore ha concepito la sua opera come visione panoramica della cultura mediterranea, la cui trama caratteristica si troverebbe simboleggiata nell'Acropoli polacca."<sup>28</sup>

In questa visione del "cimitero della tribù"<sup>29</sup> come la definisce Wyspianski, sia il poeta che il regista concordano nell'intento di "raffigurare la somma di una civiltà e verificane i valori, assumendo come pietra di paragone il contenuto dell'esperienza contemporanea."<sup>30</sup>

"Contemporaneo" per Grotowski, coincide con la seconda metà del ventesimo secolo, e questo rende crudele la visione del regista che proietta la storia nel fumo e nelle esalazioni di Auschwitz, non più nelle effigi immortali dei monumenti del passato. Quindi il "cimitero delle tribù" dove vagava il poeta della Galizia, si trasforma in un "cimitero" nel vero senso del termine, "tale da trasformare le più audaci figurazioni poetiche in realtà."<sup>31</sup> Il regista mostra l'orrore e la bruttezza della sofferenza, dove "l'umanità viene ridotta a primari riflessi animali: in una promiscuità malsana carnefici e vittime si confondono."<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Flaszen L., *Akropolis: adattamento del testo in Grotowski J., Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 71-90.

<sup>29</sup> Ivi, p. 74.

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> *Ibidem*

<sup>32</sup> Ivi, p. 75.

Fui colpita dalle scene a cui assistevo, in un'altra lingua, dialoghi incomprensibili e pieni di pathos, la lotta di Giacobbe e l'Angelo, il dialogo d'amore di Paride ed Elena, il lavoro estenuante degli internati condotti nei forni crematori, miseramente, senza speranza alcuna di salvarsi.

La rappresentazione “è concepita come parafrasi poetica di un campo di concentramento”<sup>33</sup> in questo Teatro Laboratorio dov' è la distribuzione dell'azione nell'intera sala, fra gli spettatori, che non sono destinati a partecipare all'azione. In *Akropolis*, gli attori rappresentano l'esperienza estrema: la morte, mentre gli spettatori si sono fermati nell'ambito della vita corrente. Si ha come l'impressione che i morti siano generati da un sogno dei vivi.

E' come se gli internati facciano parte di un incubo e comparendo in punti opposti, creano una sensazione di vertigine.

Al centro della sala si trova un'enorme cassa su cui sono ammassate delle ferraglie: tubi da stufa, una carriola, una vasca da bagno, martelli e chiodi.

Sembrano pezzi riciclati e presi tra i rifiuti. Gli oggetti scenici di maggior rilievo sono la ruggine e il metallo, usati dagli attori per costruire una civiltà assurda, quella fatta di camere a gas, con tubi di stufa che decoreranno tutta la sala appendendoli a corde tese lungo il soffitto o inchiodandoli al pavimento. Come costumi, sacchi bucati che copriranno i corpi nudi.

Le toppe applicate sui buchi serviranno a ricordare la carne lacerata e attraverso i buchi, s'intravede il corpo martoriato. Gli internati sono le vittime e i carnefici di loro stessi, condannati a un lavoro inutile e devastante che proseguono per il diritto di vegetare e amare. Il lavoro è l'espressione della tenace volontà degli internati di vivere, volontà riaffermata da tutte le loro azioni. In questo spettacolo esiste una comunità, figura metaforica di un'intera specie in una situazione limite.

Ci sono delle pause di lavoro, dove “questa eccezionale comunità indulge in fantasticherie.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibidem*

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 77.

E così i derelitti assumono i nomi di eroi biblici ed omerici: si immedesimano e recitano entro i limiti imposti dalla loro contingenza, la loro versione delle leggende.

Hanno l'illusione di costruire una realtà immaginaria parallela, dove sopravvivono attraverso i loro stessi sogni in un gioco crudele e ingannevole come quello in cui sono imprigionati.

La lotta alla sopravvivenza condiziona i sogni degli internati vestiti da Giacobbe e Rachele e persino lo scontro tra Giacobbe e l'Angelo è quello tra due prigionieri di cui tiene sul dorso una carriola su cui l'altro sta disteso riverso a testa in giù. I protagonisti non possono liberarsi l'uno dell'altro, e la loro sofferenza è crescente perché sono impotenti e schiavi della loro condizione, da cui non potranno mai liberarsi.

In questo mare di dolore, spunta l'amore, quello di Paride ed Elena, il loro è un amore sensuale e il loro dialogo è accompagnato dalle risa sguaiate dei prigionieri, perché tale passione si consuma in un mondo abietto, privo d'intimità.

Persino la sposa di Giacobbe è un tubo da stufa attorno al quale è stato disposto uno straccio a mo' di velo, abito necessario per aprire il corteo nuziale, seguito con pompa dagli altri prigionieri che intonano un canto popolare. Il sogno di felicità semplice, è evocato dal tintinnio di un campanello di un chierico.

Dopo l'illusione dei sogni a cui i prigionieri si aggrappano disperatamente, i quattro disperati si schiacciano contro i muri del teatro, come dei martiri per recitare delle preghiere di speranza, chiedendo aiuto a Dio, così come ha fatto l'Angelo nel sogno di Giacobbe.

In questa scena si riconosce il pianto rituale e il lamento tradizionale della Bibbia: richiamano alla mente gli Ebrei al muro del Pianto. Si scorge anche la disperazione aggressiva di Cassandra, abbandonata al suo tormento, il suo corpo si contorce istericamente, ed esprimendosi con voce volgare, sensuale e roca, passa a una dolce cantilena per preannunciare con piacere evidente, il destino che attende la comunità. Infine, spinto dalla speranza, questo gruppo di miserabili, guidato dal Cantore, trova il suo Salvatore in un fantoccio strapazzato e decapitato, livido, che ricorda gli orrori dei campi di concentramento.



Il delirio gioioso ha trovato la sua conclusione nel forno crematorio, dove uno a uno scivola, mentre intonano un canto, proiettati al di fuori di una dimensione umana. Così la cassa che si trovava al centro della scena, si chiude fragorosamente al passaggio dell'ultimo dei condannati.

In questo splendido esempio di Teatro Laboratorio, la scenografia è assente e ogni oggetto assolve a molteplici funzioni, la vasca da bagno per esempio è sia una vasca da bagno che un altare, se capovolta, e addirittura un letto nuziale o più semplicemente raffigura tutte le vasche da bagno che sono servite per il trattamento di corpi umani, per ricavarne sapone e cuoio.

Un tubo trasfigurato diventa la sposa di Giacobbe. “Come in un gioco infantile, come nei giochi improvvisati, è possibile creare un intero mondo servendosi di oggetti di senso comune.”<sup>35</sup>

Si tratta di un teatro colto nella sua fase embrionale, nel mezzo del processo creativo quando gli istinti della recitazione, appena risvegliati, scelgono spontaneamente gli strumenti della loro magica trasformazione. Un uomo vivo, l'attore, è la forza motrice di tutto questo e nel Teatro povero di Grotowski, la maschera è costituita dai muscoli facciali, dove ogni personaggio indossa la stessa smorfia per tutta la durata dello spettacolo; la lingua è il polacco e gli attori sono membri del Teatro Laboratorio polacco. “In *Akropolis* l'umanità viene passata al setaccio molto attentamente e la sua sostanza ne esce purificata.”<sup>36</sup> Peter Brook definì Grotowski un “visionario”, secondo cui “il teatro, come la danza o la musica in certe tribù dervisce, è un veicolo, un mezzo di autostudio, di autoesplorazione, una possibilità di salvezza.”<sup>37</sup>

Brook ne *Il teatro e il suo spazio* definì “Sacro”, il Teatro dell'Invisibile - reso - Visibile, dove “ci sono molti spettatori che in base alla propria esperienza, sono pronti ad affermare senza riserve di aver visto il volto dell'invisibile attraverso

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 89.

<sup>36</sup> Ivi, p. 90.

<sup>37</sup> Brook P., *Il teatro e il suo spazio*, Seminario tenuto dallo studioso al Teatro Ateneo di Roma il 30 marzo 1982, contenuta in *Materiali di Storia del teatro e dello spettacolo I*, Università degli Studi di Roma, La Sapienza, Dipartimento Musica e Spettacolo, p. 72.

un'esperienza che, sul palcoscenico, trascendeva appunto l'esperienza della loro vita.”<sup>38</sup>

In questo testo estremamente significativo sullo spazio teatrale e gli autori come Shakespeare e le compagnie che lo hanno reso Sacro oppure vivo come Grotowski attraverso il suo Teatro Laboratorio polacco, Brook rimanda fino a pagina 75 del suo saggio, di parlare del Living Theatre, un gruppo diretto da Julian Beck e Judith Malina, che egli trova “speciale” in tutti i sensi.

Si tratta di una comunità nomade, che viaggia per il mondo seguendo le proprie leggi e spesso in contraddizione con le leggi del paese in cui si trova. Sono una comunità di una trentina di persone che vivono, fanno figli, inventano drammi, fanno esercizi fisici e spirituali, discutono tutto ciò che incontrano per la strada. La funzione particolare di questa comunità, è recitare, “senza recitare il gruppo si incaglierebbe.”<sup>39</sup>

E questa comunità dà spettacoli per vivere, offrendoli in vendita. “Nel Living Theatre si accumulano tre necessità in una: esiste per recitare, recita per esistere e i suoi spettacoli racchiudono i momenti più intimi e intensi della sua vita collettiva.”<sup>40</sup>

Tale comunità nata a New York in un ambiente ostile, potrebbe fermarsi, può anche essere che si uniscano a un'altra comunità che ne condivida i valori. Spiega Brook che il Living in realtà non ha risolto il suo dilemma di base, perché la ricerca della santità senza fonte, è costretta a rivolgersi a molte tradizioni, a molte fonti: lo yoga, lo zen, la psicoanalisi, i libri, le voci che corrono, la scoperta, l'ispirazione. “Nel frattempo sono continuamente alimentati da uno humour e da una gioiosità americanissimi, che sono surrealisti, che li tengono coi piedi saldamente a terra.”<sup>41</sup>

E' molto bella la spiegazione di Brook del *voodoo* haitiano, come conclusione al discorso sul teatro Sacro, che riporto di seguito: “Nel *voodoo* haitiano tutto quello di cui c'è bisogno per cominciare il rito è un palo e la gente. Si cominciano a battere

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 54

<sup>39</sup> Ivi, p. 75.

<sup>40</sup> *Ibidem*

<sup>41</sup> Ivi, p. 76.

i tamburi: laggiù in Africa gli dei odono il richiamo. Decidono di venire e siccome il *voodoo* è una religione molto pratica tiene conto del tempo necessario a un dio per attraversare l'Atlantico. Così si va avanti a battere i tamburi, a salmodiare e bere rum. In questo modo ci si prepara. Poi, passate cinque o sei ore, gli dei arrivano in volo, si dispongono in cerchio attorno alle teste ma non vale la pena di guardar su perché naturalmente sono invisibili. E' qui che il palo acquista tanta importanza. Senza il palo nulla può collegare il mondo invisibile a quello visibile. Il palo, come la croce, è il punto di congiunzione. Gli spiriti, resi terreni, scivolano attraverso il legno e ora sono pronti per il secondo passo della metamorfosi. Ora hanno bisogno di un veicolo umano e scelgono uno dei partecipanti. Un calcio, un gemito o due, un breve parossismo e l'uomo è posseduto. Si rimette in piedi, non più in se stesso ma ricolmo del dio. A sua volta il dio ha preso forma. Egli ora è uno che può scherzare, ubriacarsi e ascoltare le lagnanze di tutti. La prima cosa che fa il sacerdote, lo Houngan, quando arriva il dio, è di stringergli la mano e chiedergli del viaggio. E' un dio in tutto e per tutto, ma non è più irreale, è lì, alla nostra portata, raggiungibile. L'uomo o la donna comuni, possono parlare con lui, prendergli la mano, discutere, maledirlo, andarci a letto insieme, così, ogni sera, l'haitiano è in contatto con le grandi potenze e i grandi misteri che gli governano la giornata.”<sup>42</sup>

Mentre nel passato l'attore era illuminato e messo a debita distanza dal pubblico, secondo Brook, oggi abbiamo messo a nudo la mistificazione, pur accorgendoci che oggi un teatro sacro è ancora ciò di cui abbiamo bisogno.

“Dove cercarlo? Tra le nuvole o sulla terra?”<sup>43</sup>

Con una riflessione emblematica di Peter Brook, regista di uno spettacolo e film come il *Mahabharata*, ossia il poema epico indiano, mi congedo dallo studioso americano che ho conosciuto seguendo le preziose lezioni di Ferruccio Marotti alla Sapienza. Per Brook il teatro può essere una lente d'ingrandimento ma anche una lente riducente, essendo diverso dalla vita quotidiana. “Mentre noi abitiamo sempre di meno in villaggi e comunità locali e sempre di più in comunità globali senza

---

<sup>42</sup> *Ibidem*

<sup>43</sup> *Ibidem*

confini, la comunità teatrale resta la stessa: il cast di uno spettacolo è ancora della misura che ha sempre avuto. Il teatro limita la vita.”<sup>44</sup>

E fu così che nel 1976 uscì *Trance e Dramma a Bali*, un lavoro molto particolare di Marotti. Il volume è ricavato da una serie di fotogrammi tratti da un lungo film-documentario girato dallo stesso Marotti nell'isola che ispirò gran parte delle teorie sul teatro 'crudele' ad Antonin Artaud.

Teorizzando il teatro della crudeltà, Artaud voleva superare i limiti imposti dalla sua stessa vita attraverso il teatro. Fu uno dei più grandi teatranti del '900, tentò di purificarsi dal male di vivere con il rito del Peyote, che fu d' ispirazione a Jim Morrison, la voce dei Doors; Tale radice allucinogena era usata dagli indiani Taharaumaras per entrare in contatto con il Dio.

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 121.

## 1.4 The North American Indian

La storia degli indiani d'America, ha sempre esercitato un immenso fascino sulle popolazioni occidentali ed è così che un fotografo americano ispirato dal modo in cui queste popolazioni vivevano, ha deciso di fare un'esperienza singolare e unica: visse in mezzo a loro, ricostruendo attraverso degli scatti fotografici, una civiltà in via d'estinzione. Sto parlando del lavoro di Edward S. Curtis, esploratore, etnologo e fotografo, che è stato definito il "cantore" degli Indiani d'America, popolo che ha amato e studiato per tutta la sua vita.

Dall'inizio del Novecento Curtis viaggiò nel Nord America, con l'intenzione d'immortalare gli affascinanti usi e costumi (purtroppo già all'epoca in via d'estinzione) di più di 80 tribù di nativi americani. I suoi scatti sono raccolti con il nome di *The North American Indian* e a questa singolare esperienza s'ispirò il regista Massimo Natale che mise in scena lo spettacolo *Ascolta il canto del vento. Il destino degli indiani d'America* con musiche di Matteo Cremolini e la splendida voce di Maria Laura Baccharini.

Affascinata dallo spettacolo visto prima al Sistina poi al Teatro Golden, non mi sono limitata a recensirlo ma l'ho citato nel mio libro *La Forza dei Numeri Uno*<sup>45</sup> nell'intervista a Maria Laura Baccharini, la cantante che nello spettacolo incarna l'anima degli indiani d'America.

Riporto la mia recensione.

« Il sogno di libertà di un popolo affascinante e sfortunato come quello degli Indiani d'America, ridotti in schiavitù e annientati dallo spietato potere dell'uomo bianco, ha preso forma al Sistina attraverso le immagini, anzi le preziose foto scattate da Edward Sheriff Curtis<sup>46</sup> l'esploratore americano visionario e idealista dell'800 che tentò di avvicinarsi agli usi e costumi dei Nativi americani, dedicando la sua vita a coloro che tentarono invano di esternare la propria spiritualità e il profondo amore per la natura, il cielo, la terra, ascoltando il canto del vento.

---

<sup>45</sup> Croce T., *La Forza dei numeri uno*, Bradipolibri Editore, Torino, 2011, p. 111

<sup>46</sup> <http://www.curioctopus.it/read/7927/un-fotografo-tra-gli-indiani-d-america:-ecco-le-potenti-immagini-di-una-civilta-perduta>

Accanto alla voce narrante dello ‘spirito’ di Edward (Gabriele Sabatini), c’è quella celestiale di Maria Laura Baccharini che incarna il popolo indiano, massacrato senza pietà e senza alcuna colpa da un altro popolo, quello dell’uomo bianco che ha saputo soltanto ‘prendere e mentire’ promettendo una libertà e un’identità sociale e culturale che è stata loro sempre negata, anche dopo il 1924, la data del Congresso USA, dove fu riconosciuta ai Nativi, la piena cittadinanza americana.

L’esigenza di ballare e di lasciare incontaminata la natura che li aveva ospitati nel passaggio terreno, la nobiltà di spirito della popolazione vittima di discriminazioni e guerre, insomma la storia degli Indiani d’America scritta da Ennio Speranza sulla base dell’opera monumentale di Edward Curtis, è stata scelta quest’anno dalla Fondazione Roma con l’intento di trattare il tema dell’integrazione tra individui appartenenti ad etnie differenti. Lo spettacolo toccante e straordinario, è stato diretto da Massimo Natale, con le musiche di Matteo Cremolini, la produzione artistica di Gabriele Guidi e la partecipazione del coro de I Cantori della SIAE».

## 1.5 I Dervisci Rotanti *Galata Mevlevi Ensemble*

Ecco la danza preghiera dei dervisci rotanti che ho avuto la fortuna di ammirare al Teatro Eliseo durante la scorsa stagione teatrale e che considero un esemplare dimostrazione di evento teatrale come veicolo d'intercultura.

I Dervisci Rotanti *Galata Mevlevi Ensemble*<sup>47</sup> del Maestro “Sheik Nail Kesova”, sono stati dichiarati dall’UNESCO “Patrimonio culturale dell’umanità”.

«Giunti dalla Tekke del Mevlana, ossia il "Convento del Nostro Signore", il principale centro dell'ordine dei mistici mevlevi, fondato nel XIII secolo dal poeta di origine afgano/persiana Celaleddin Rumi, hanno mostrato al pubblico assorto del Brancaccio, il rituale di ormai 700 anni fa, sotto la guida del maestro Sheik Nail Kesova ed è lui a dare i tempi per la musica e le danze mentre i dervisci, indossando una tunica bianca come un sudario, un copricapo che richiama le pietre tombali dei paesi musulmani, hanno aperto le braccia verso il cielo e il capo chino verso il cuore, piroettando e girando intorno al maestro, per raggiungere l'estasi mistica. Durante questa coinvolgente giravolta, i dervisci sembravano incorporei e i lembi delle loro tuniche volteggiavano senza mai sfiorarsi, accompagnati da canti in turco e arabo. Nel suo monastero, Sheik Nail Kesova, ha composto molti pezzi liturgici, aiutato da artisti asiatici e occidentali e da orchestre creando nuovi stili e melodie.

Nail Kesova, nato nel 1939, è ancora il maestro. E' lui che gestisce il rituale dando i tempi per la musica e per le danze nello spettacolo suddiviso in 7 parti.»

Ludovica Amoroso<sup>48</sup>, la giornalista di Repubblica.it, su questo spettacolo scrive:

«Non si tratta solo di uno spettacolo. E' una cerimonia che affonda le proprie radici in una tradizione nata più di settecento anni fa.

---

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hLe2CEfE3IE&t=13>

<sup>48</sup> [http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/04/15/news/all\\_auditorium\\_il\\_viaggio\\_di\\_branduardi\\_tra\\_le\\_ballads\\_del\\_periodo\\_elisabettiano-111938895/?ref=search](http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/04/15/news/all_auditorium_il_viaggio_di_branduardi_tra_le_ballads_del_periodo_elisabettiano-111938895/?ref=search)

E' la tradizione mistica Sufi, di cui sono custodi i Dervisci Rotanti del *Galata Mevlevi Ensemble* dichiarati dall'Unesco "Patrimonio culturale dell'umanità". Guidati dal Maestro Sheik Nail Kesova, questi ascetici danzatori saranno sul palco del Teatro Brancaccio per condividere il loro messaggio di pace, la loro esperienza di estasi rituale che rimanda al contatto con il trascendente, forza creatrice della vita. Una ventina di artisti, tra musicisti e danzatori, condivideranno tutto questo, ancora una volta, con il pubblico romano, già precedentemente conquistato dal fascino di questa cerimonia, dove tutto è simbolico. Una tunica bianca come un sudario, un copricapo che richiama le pietre tombali dei paesi musulmani, le braccia aperte verso il cielo e lo sguardo rivolto al cuore. Il cerchio, che roteando su loro stessi viene disegnato dall'ampia gonna, rappresenta la sfera del cosmo che si avvolge all'infinito intorno al centro dell'universo. Così i Dervisci Rotanti danno inizio alla loro danza, piroettando e girando intorno al loro maestro».



## Capitolo secondo

### Rifugiati e immigrati di seconda generazione. Eventi e laboratori

#### 2.1 Stranieri e felici

“Ci sono stranieri felici? Il volto dello straniero brucia la felicità.”<sup>49</sup>

E' così che la studiosa e scrittrice di nazionalità francese, di origine bulgara, d'adozione americana, oggi cittadina europea, scrive nel 1988 un libro pieno di riflessioni, di studi e concetti interessantissimi come l'erranza, la sofferenza, l'esilio, lo scarto, la melanconia e la felicità bruciata, e usa il francese, la sua lingua d'adozione, per la stesura di un testo che poi è stato tradotto in molte lingue, in tutto il mondo.

*Stranieri a noi stessi* mi ha entusiasmato perché invita a pensare il nostro modo di vivere da stranieri o con gli stranieri, ricostruendo il destino dello straniero nella civiltà europea, dove l'umanesimo “tagliando il filo della tradizione greca, giudaica, e cristiana da cui è scaturito non può irrigidirsi nel puro smantellamento dell'oscurantismo integralista e degli abusi liberticidi delle credenze religiose;”<sup>50</sup>

Cos'è l'umanesimo di cui parla la Kristeva? La risposta a questa domanda da parte dell'autrice è eloquente, illuminante e chiarificatrice: “L'umanesimo è un *femminismo*, è una sollecitazione costante al risveglio dell'*esperienza interiore* (...) esso propone una morale che comporta necessariamente una rivalutazione rispettosa del religioso e spirituale.”<sup>51</sup>

Nel primo capitolo, Julia s'interroga sulla condizione o meglio l'aspirazione più emozionante dell'uomo: la felicità e lo fa tenendo conto della condizione di estraneità rappresentata da colui che non viene solo considerato l'altro, ma semplicemente *qualcuno*.

---

<sup>49</sup> Kristeva J. *Stranieri a noi stessi*, Donzelli Editore, 2014, Roma, p. 7

<sup>50</sup> Noi europei, in controcorrente rispetto al culto identitario, dall' Introduzione di *Stranieri a noi stessi*, ivi p. VII

<sup>51</sup> Ivi, p. XI

In relazione a questo umanesimo, che secondo la Kristeva non è affatto una nuova religione e che si è costituito sul continente europeo e da nessun'altra parte, dove l'uomo sarebbe coinvolto in una ricostruzione continua della sua identità, dei suoi valori e delle sue situazioni personali, storiche e sociali, che cosa vuol dire la felicità per uno straniero?

Il suo aspetto, la sua singolarità colpisce: “quegli occhi, quelle labbra, quegli zigomi, quella pelle diversa dalle altre lo distinguono e ricordano che si ha a che fare con qualcuno.”<sup>52</sup>

Turbato o allegro che sia, lo straniero essendo l'altro, c'impone di fare i conti con la sua frontiera interna, dove “la felicità sembra prevalere malgrado tutto, perché qualcosa è stato definitivamente superato: è una felicità dello strappo, della corsa, spazio di un infinito promesso.”<sup>53</sup>

La quiete è inconciliabile con l'erranza, il pellegrinaggio verso un altrove possibile e sicuro e un moto ondoso dell'anima e del corpo dominato da un'inquietudine che come i marosi, concede alla tempesta la supremazia eppure quella dello straniero è una strana felicità che si realizza attraverso l'incertezza di un'eterna fuga. E in questo viaggio senza sosta, lo straniero porta con sé la ferita segreta che spesso egli stesso ignora e che lo porta all'erranza.

Accanto alla sua strana felicità, consuma la sofferenza nel tentativo di perseguire il fine professionale, intellettuale o affettivo che sembra un tradimento dell'estraneità perché scegliendo un programma, lo straniero si concede una tregua o un domicilio, capovolgendo la logica estrema dell'esilio dove tutti i fini, dovrebbero consumarsi o distruggersi nel folle slancio dell'errante verso un altrove inaccessibile.

L'unico sostegno e ciò che lo rende inattaccabile e invulnerabile a ogni assenza d'amore, di certezza è proprio l'indifferenza verso le sue stesse privazioni che lo rende impermeabile a ogni assenza e pur non appartenendo a nessun luogo, ad alcun

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 7

<sup>53</sup> Ivi, p. 8

tempo e ad alcun amore, ha la sicurezza di essere e di essere stato capace di aver “trasformato i suoi disagi in zoccolo duro e resistente, in cittadella di vita”.<sup>54</sup>

L’assenza di riferimenti, rende lo straniero privo di riferimenti, di una consolazione se non quella di “aver stabilito una distanza interiore contro il fuoco e il gelo che li avevano un tempo bruciati.”<sup>55</sup>

Sono rimasta colpita da questo passaggio del libro: “Non hanno nessuno su cui sfogare questa rabbia, questa combustione di amore e odio, perché trovano la forza di non soccombere ad essa che vanno errando per il mondo.”<sup>56</sup>

In questo preciso momento ho riflettuto sulla differenza sostanziale tra la solitudine e lo smarrimento che si prova nel proprio paese e di tutte le volte che mi sono lamentata per i tempi che sono cambiati e la condizione degli italiani come me che fanno i conti con la piaga della disoccupazione, e la melanconia descritta dalla Kristeva, ossia quell’indifferenza che cela la nostalgia dello straniero sopravvissuto eppure con lo sguardo volto al paese perduto.

Anche se l’incontro equilibra l’erranza, lo straniero secondo l’autrice è un sognatore che fa l’amore con l’assenza, un depresso squisito.

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 12

<sup>55</sup> Ivi, p. 13

<sup>56</sup> *Ibidem* p. 13

## 2.2 L'impossibilità possibile nel *Respiro* di Riccardo Vannuccini

Felicità è anche libertà di respirare la vita, come certezza oppure via di fuga. Ed è così che il regista e attore Riccardo Vannuccini<sup>57</sup> presenta in prima nazionale il 28, 29 e 30 giugno 2016 al Teatro Argentina di Roma, *Respiro*, la seconda parte della trilogia del Teatro del Deserto, in scena in occasione della Giornata Mondiale del Rifugiato. Vannuccini è direttore artistico di Artestudio e con il progetto Teatri in fuga realizza spettacoli e laboratori di arti sceniche in zone di guerra. Lo spettacolo è stato realizzato in collaborazione con MIBACT Bando Migrarti, Cooperativa Auxilium, Teatro di Roma, Cane Pezzato, Muses, King Kong Teatro, Rodez e Fondazione di Liegro, Centro Astalli, Istituto Borgoncini Duca e Programma Integrale.

In un anno un milione di rifugiati arrivati in Europa dal mare e 3900 morti nel mediterraneo. Campi profughi in tutto il medio oriente. I gommoni partono da Zuwara. L'ISIS bombarda i pozzi petroliferi di Ben Jawad. Un salvagente costa 50 dollari. Il Sahara è come se fosse un altro mare. Lo spettacolo *Respiro* è una via di fuga, un gioco pericoloso. Il denaro è la religione della nostra epoca che non conosce tregua né perdono. Aleppo.

---

<sup>57</sup> Vannuccini R. è attore, autore, regista, direttore artistico della prima rassegna di teatro al carcere romano di Regina Coeli, Il Teatro a Righe. Nel 2012 ha ideato e condotto il progetto Ubuntu per Artestudio, la Regione Lazio e la presidenza del Consiglio dei Ministri, realizzando lo spettacolo Le Simplegadi. Ha presentato lo spettacolo Come scimmie fra gli alberi al Teatro Eliseo di Roma. E' regista e autore di numerosi video da Lettera per Corviale e Hamlet in Hebron (su youtube). Partecipa alla Rassegna Nazionale di Teatro e Carcere a Firenze con il progetto Agamennone una scena, realizzato dai detenuti di Gorgona. E' stato docente presso l'istituto Beck nel Master in Etnopsichiatria e Psicologia Transculturale e nel Master di Teatro Sociale dell'Università di Roma La Sapienza. Ha realizzato un lavoro teatrale in cinque villaggi a sud di Beirut (2007) Hamlet in Libano (2008). Ha condotto seminari di teatro presso le Università di Hebron, Beirut e Berlino. Nel 2009 ha presentato con la compagnia multietnica Cane Pezzato, lo spettacolo Femmina al Teatro Palladium e Macbethica a Berlino. Ha presentato al Museo Canonica di Roma il progetto Romafutura. E' direttore artistico del progetto Port Royal di Artestudio per le Officine di Teatro Sociale della Regione Lazio (2008/2011) dove presenta Macbeth al Teatro Palladium di Roma (2008) con gli ospiti di tre centri di salute mentale e Orlando Furioso ancora al Palladium (2009). Realizza laboratori teatrali in Palestina. La sua attività nel teatro sociale è intensa sia in Italia che all'estero, soprattutto nei paesi in guerra. Collabora con detenuti e rifugiati, rivisita classici, il teatro elisabettiano e la tragedia greca, presentando per la rassegna su Pasolini Una vita Futura, una versione dell'Oresteia di Eschilo nella traduzione di Pasolini con la presentazione di Maurizio Grande (1988).

Il sangue nero che si chiama petrolio. Le colonne dei templi polverizzati dal tritolo e dalle videocamere. MC Donnel Douglas F15 Eagle. Un tragitto truccato ci conduce per terra e per mare verso un progresso infelice. Fameliche città. Cambiare la rotta e la musica. Respiro. Riporto di seguito, la mia recensione:<sup>58</sup>

«A piedi nudi nel deserto di un palcoscenico, hanno calamitato l'attenzione un gruppo di ragazzi africani, in abito scuro, esprimendosi in un linguaggio verbale e non verbale con dolore e gratitudine, in questo speranzoso viaggio verso l'accoglienza e l'identità. Non sono attori ma uomini reali e questo non è uno spettacolo ma un evento che trae ispirazione dalla loro personale esperienza di rifugiati e questo è il loro giorno, un giorno di festa, tra canti e balli, versi letterari di cui si nutrono e dissetano, alla fonte inesauribile dell'arte e dell'amore. Il pubblico era assorto, meditabondo, incantato e commosso, mentre l'autore, regista e interprete Riccardo Vannuccini, lo prendeva per mano, trascinandolo in mezzo ai richiedenti asilo del C.A.R.A. (Centro Accoglienza Richiedenti Asilo di Castelnuovo di Porto), fuggiti dal deserto, in mezzo al filo spinato, scampati al mare e ai telegiornali. "I migranti sono la questione epocale del nostro tempo" afferma Vannuccini. Credo sinceramente che questi ragazzi, feriti a morte dalla vita, siano degli insegnanti senza pretendere di esserlo, perché educano all'ascolto, attraverso lo sguardo spalancato verso un orizzonte possibile e pacifico. Un'oasi di speranza, come l'acqua nel deserto».

Mi ha suscitato tali riflessioni lo spettacolo che ho seguito e recensito all'Argentina, dove mi trovavo con l'intento di raccogliere informazioni per la tesi che stavo preparando e ho trovato non solo informazioni utili ma molto di più. Il tipo di spettacolo che ho visto e che il regista ha tenuto a distinguere da quella che il pubblico si aspetta di vedere a teatro, ossia una performance nel senso classico, ma un vero e proprio evento, dove non c'è niente da comunicare, nessun messaggio o personaggi da interpretare.

In mezzo ai versi di Shakespeare, Bachmann, Eliot, Eschilo, Omero, Danilo Kis, Naipul, si muovono un gruppo di richiedenti asilo politico del C.A.R.A. di

---

<sup>58</sup> <http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=Respiro>

Castelnuovo di Porto, spogliati da ogni possibile folklore o pedagogia, illustrano, proprio come il teatro dovrebbe fare, uomini e donne fuggite dai telegiornali per incontrare altri uomini e donne sulla spiaggia ideale del palcoscenico.

Spiega Vannuccini nelle note di regia che si tratta di un racconto scenico con quelli che a causa della guerra e della fame, hanno attraversato il mare rischiando la vita. Dunque una performance/reportage, un abbecedario come lo definisce il regista, una composizione poetica di scene fra teatro, danza e musica, che fanno da finestra all'immaginazione per cui chiunque abbia voglia di domandarsi da che parte si dirige il mondo. *Respiro* comincia dov'era finito *Sabbia* per una trilogia del Teatro del deserto, una sorta di lungo carrello o sguardo che si ripete all'infinito.

Lo spettacolo è realizzato con i rifugiati provenienti dall'Africa, un primo riferimento è proprio il luogo di provenienza: Congo, Mali, Siria, Libia, Somalia.

La partenza è dunque il paese dal quale fuggono, il punto d'arrivo sarà Africa bar. Il regista parla dell'ispirazione proveniente da una lettura poetica di Ingeborg Bachmann, intitolato *Libro del deserto*, con la descrizione dell'esperienza dell'autrice, una donna occidentale in Africa.

Questo testo ha accompagnato il lavoro di Vannuccini che ha rivolto la sua attenzione al corpo e all'anima dei rifugiati più che all'abito e al modo in cui siamo abituati a vederli in tv, nelle cronache del loro straziante viaggio/fuga.

Più che un copione da imparare a memoria, i protagonisti di questo spettacolo compiono azioni, parlano al pubblico esprimendosi in una lingua incomprensibile eppure carica di emozioni e dolore che trasuda, sommessamente si manifesta attraverso azioni semplici e istintive, dove ogni movimento indica il cammino verso la libertà.

“Sul palcoscenico - spiega Vannuccini - una sedia spostata diventa una casa, una macchina o i ricordi e così le suggestioni diventano malinconia e assenza, colmate dall'erranza verso un'isola felice. E la felicità dello straniero equivale alla sopravvivenza, alla possibilità di una vita altrove”.

Il regista del primo progetto a Roma di una Compagnia Teatrale Multi-etnica, Il Cane Pezzato con la quale ha presentato al Teatro India di Roma, lo spettacolo Oresteia21 nel dicembre 2015, ha preparato un altro spettacolo che andrà in scena durante la prossima stagione del Teatro di Roma, intitolata Umanità in Movimento.

Presenterà *No Hamlet please* ideato da Riccardo Vannuccini il 7 dicembre prossimo. E' una produzione Artestudio in collaborazione con la Scuola di Teatro e Perfezionamento Professionale del Teatro di Roma e il Centro Accoglienza Richiedenti Asilo.

In che modo il testo dell'Hamlet può diventare un libro segreto, farsi mappa del mondo e misurare le cose del tempo attuale? Il testo si cambia in azione scenica e allora un foglio strappato dal copione diventa la carta d'identità, il permesso di soggiorno, una ricetta medica, l'ultima lettera alla madre, un fuoco nella notte, la tomba sulla sabbia. Hamlet come traccia, segnale di orientamento fra uomo e dio, fra bene e male, fra terra e mare, fra castello e deserto, fra vendetta e giustizia, fra cristiano e musulmano, fra oriente e occidente, fra pace e guerra, fra Amleto e Ofelia.

Questo laboratorio dedicato poeticamente alla figura dell'Amleto shakespeariano, intende ravvicinare i corpi di sei attori, farne sei strumenti di indagine del contemporaneo con sei rifugiati, sei sopravvissuti, in un progetto di composizione scenica che attraverso la finzione intende sperimentare nuove possibilità di salute.

Poiché il senso dell'arte, anche quando contraddice, è proprio quello della *salus*.

## 2.3 Percorsi Migranti \*

In Italia si tende ad associare il termine intercultura a una serie di approcci pedagogici, di misure sociali e amministrative o di comportamenti e attitudini legati alla gestione del fenomeno migratorio, nell'orizzonte di una risoluzione pacifica dei conflitti.

In realtà sempre più la questione interculturale sta svincolandosi da tale problematica: la pluralità essendo fattore di articolazione non tra le culture, ma interno alla cultura, quella interculturale tende a diventare una riflessione su tale elemento plurimo e stratificato della cultura oggi, in cui l'accento non va sulla fissità identitaria corrispondente alla cultura ma sul suo elemento performativo e inventivo.

Ho ripercorso finora gli studi, i testi di riferimento in ambito pedagogico che mi hanno particolarmente colpito e il teatro come veicolo d'intercultura.

Vorrei soffermarmi proprio sul concetto di educazione come diritto allo studio. Per fare ciò devo partire dalla circolare seguente che ha come oggetto l'inserimento degli stranieri nella scuola dell'obbligo, datata 8 settembre 1989, n. 301<sup>59</sup> di cui riporterò la parte introduttiva.

«L'immigrazione è fenomeno che esiste da tempo ma che, negli ultimi anni, ha assunto dimensioni quantitative e connotazioni qualitative che rendono necessario, da parte della scuola, un'attenta considerazione ed una serie di interventi intesi a garantire alla generalità degli immigrati l'esercizio del diritto allo studio ed a valorizzare le risorse provenienti dall'apporto di culture diverse nella prospettiva della cooperazione fra i popoli nel pieno rispetto delle etnie di provenienza. La condizione primaria per realizzare le giuste condizioni di tutela giuridica e di dignità personale per il lavoratore immigrato e per la sua famiglia non può che fondarsi sulla uguaglianza delle opportunità formative: essenziale punto di partenza è, quindi, la scolarizzazione dei giovani immigrati nella fascia dell'obbligo. La tutela del diritto di accesso a scuola del minore straniero trova la sua fonte normativa nelle

---

<sup>59</sup> [http://www.edscuola.it/archivio/norme/circolari/cm301\\_89.html](http://www.edscuola.it/archivio/norme/circolari/cm301_89.html)

\* <https://it.wikipedia.org/wiki/Intercultura>



disposizioni di cui all'art. 14 del R.D. 4 maggio 1925, n. 653 che prevede e disciplina l'inserimento nelle scuole italiane di giovani provenienti dall'estero».

Successivamente tale diritto è stato contemplato dalla Costituzione nonché dalla Dichiarazione dei diritti del fanciullo proclamata dall'ONU il 20 novembre 1959.

La parte introduttiva della circolare, si conclude con la valorizzazione delle attività ludiche per la creazione di un ambiente favorevole all'incontro.

«Notevole importanza didattica assume il clima relazionale da attivare nelle classi e nella scuola. Gli alunni appartenenti ad altre etnie, specie se di recente immigrazione, debbono trovare stimoli comunicativi dall'intervento di coetanei immigrati (che hanno già qualche consuetudine con la lingua italiana), dalla partecipazione di adulti che sono in grado di comunicare in lingua italiana e nell'altra lingua. Inoltre, poiché la lingua verbale non è che uno - sia pure il principale- degli strumenti di comunicazione, sarà opportuno incentivare attività di manipolazione di materiale, di costruzione e di attività ludiche tramite le quali gli alunni della classe, dell'una e dell'altra etnia, individuino canali comunicativi efficaci, accendendo nel contempo processi di reciproca acquisizione di espressioni linguistiche verbali. La scuola obbligatoria non può non avere come obiettivo educativo una sempre più acuta sensibilità ai significati di una società multiculturale. Ciò suggerisce attività didattiche orientate alla valorizzazione delle peculiarità delle diverse etnie. Sollecitare gli alunni ad accettare e capire quelle peculiarità contribuisce a promuovere una coscienza culturale aperta».

Esistono spazi culturali polivalenti, uno di questi si trova nel quartiere multietnico Pigneto a Roma, lo Spazio Diamante che ha ospitato il progetto Percorsi Migranti, organizzato da Emanuela Rea per Sala Umberto s.r.l. in partnership con Angela Coccozza per Associazione ALI Onlus / Termini Underground, Associazione Romà Onlus, StreetUnivercity di Berlino grazie al contributo del MIBACT nell'ambito dell'avviso pubblico Migrarti e il supporto dell'Assessorato alle Politiche Sociali del Municipio Roma I Centro e dell'Assessorato alle Politiche Educative e Scolastiche, Cultura, Intergenerazionali del Municipio Roma V.

Percorsi Migranti<sup>60</sup> è una riflessione attorno al tema dell'identità culturale attraverso lo sguardo dei giovani immigrati di seconda generazione, nel loro rapporto da un lato con le culture di provenienza, dall'altro con il Paese in cui crescono.

Sfida del progetto è fornire non solo strumenti, ma anche suggestioni, spunti di riflessione, confronti affinché i ragazzi, tra i 15 e i 26 anni, si esprimano nel dialogo interculturale e diano spazio all'innovazione che nasce dal rapporto con il contesto metropolitano multietnico.

I giovani che frequentano gli spazi di Termini Underground alla Stazione Termini di Roma gestiti dall'Associazione ALI Onlus (che coinvolge la comunità asiatica, africana e sud americana) integrati a loro volta con i ragazzi rom dell'Associazione Romà Onlus, sono stati i protagonisti di vari percorsi laboratoriali (danza, musica, scrittura, teatro) che li vogliono autori di contenuti, elaboratori di senso, portatori di un nuovo e diverso concetto di società.

Il 15 giugno 2016, c'è stato il primo appuntamento con *Mixed Culture Contest All Style*, lo spettacolo di danza a cura di Angela Cocozza per Ass. ALI Onlus/Termini Underground, con Woody Helen, Sonny Olumati, Shea 99, presentato da Juru e Giò Di Sera / Street Univercity Berlino 50 ragazzi dei laboratori di danza. La sfida a colpi di danza è la modalità d'incontro delle nuove generazioni.

Una sfida pacifica in cui ci si confronta nella capacità di creare qualcosa di nuovo, di originale, mai visto prima e dalla sfida nascono contaminazioni, fusioni e soprattutto amicizia. Protagonisti sono 50 dei tanti ragazzi di ogni nazionalità che hanno frequentato i laboratori, in scena con una vera battle 2 vs 2 all style per dare la possibilità a tutti di esprimersi nella modalità che più preferiscono e un contest coreografico frutto del lavoro con i formatori di diverse provenienze geografiche.

Presentatori d'eccezione il rapper ruandese Juru e Giò di Sera che ci faranno conoscere non solo i ragazzi ma anche i paesi da cui provengono le loro famiglie.

---

<sup>60</sup> <http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=percorsi+migranti>

A loro si affianca un gruppo di artisti di diverse origini della Street Univercity di Berlino, partner di progetto, onlus pioniere di quel nomadismo culturale e cosmopolita che a Berlino ha trovato casa, che opera per tutti quei ragazzi, per lo più immigrati, che hanno abbandonato la scuola ma non hanno rinunciato al sogno di esprimere se stessi. Il 21 giugno, c'è stato il concerto inserito nell'ambito di Festa della Musica con *JURU & the FunkMessengers*, Jean Hilaire Juru – voce, Lazy Cat – tastiere, Eugenio Saletti – chitarra e voce, Alessandro Nigi – batteria, Davide Nocera - basso e voce Special guest: Valentino Agunu. Jean Hilaire Juru, di origine ruandese, rifugiato politico in Italia dall'età di due anni, è cresciuto artisticamente nei laboratori di Termini Underground come ballerino ricevendo anche una formazione drammaturgica grazie alla quale scopre un talento naturale per il free style.

Nel 2014 partecipa, con un trio di giovanissimi musicisti italiani che si offrono di sostenerlo, al concorso musicale *Play Music Stop Violence* all'Auditorium Parco della Musica di Roma.

La band in una sola settimana arrangia una base del compositore Funk “Lazy Cat” e con un testo scritto dallo stesso Juru vince il primo premio per la Categoria Autori e insieme alla crew di ballerini di Termini Underground anche il premio Best Show.

Il 23 giugno ho visto *Fratelli in Italia - Reality Sciò* a cura di Pascal La Delfa per Oltre le Parole Onlus. E' uno spettacolo teatrale che tratta in chiave surreale il tema della cittadinanza.

L'azione si svolge nello studio tv di una sorta di “reality show televisivo”, sulla falsa riga delle decine di format che da qualche anno hanno invaso i nostri schermi, i concorrenti si sfidano con le proprie performance per conquistare l'ambito premio: non fama, non denaro, non contratti per idilliaci tour, bensì ottenere l'agognata cittadinanza italiana. Un presentatore “sopra le righe” introduce degli “italianissimi” giudici dello show, che saranno testimoni delle esibizioni degli artisti, di origini, lingue e religioni diverse.

Una sfida che spazia dalle ritmiche hip hop a quelle di musiche tradizionali, ma anche domande di storia, geografia e letteratura, con l'obiettivo di assegnare

l'ambito premio a chi dimostrerà non solo di avere talento, ma anche di conoscere a fondo la nostra Italia.

Sembrerebbe solo un ennesimo discutibile spettacolo televisivo, peraltro non così inverosimile: ma un imprevedibile colpo di scena ribalterà il senso della storia e porterà i protagonisti (e il pubblico) a una riflessione sul tema principale.

Una struttura narrativa prevalentemente teatrale, realizzata però in uno spazio non convenzionale (Spazio Diamante), dove la musica e la danza sono le protagoniste assieme al testo realizzato da Pascal La Delfa grazie ai contributi dei ragazzi stessi che hanno frequentato il corso.

Protagonisti sono i ragazzi di Termini Underground, integrati con altri volontari che frequentano il laboratorio teatrale, provenienti dal Corso per Operatori di Teatro nel Sociale dell'Ass. Oltre le Parole onlus.

Il 4 luglio c'è stata la performance a cura di Muta Imago *Orchestra di famiglia*, l'esito di un percorso a carattere laboratoriale che la compagnia Muta Imago ha rivolto a giovani immigrati di seconda generazione, ai loro padri e alle loro madri. Il progetto parte da una domanda iniziale: che cosa è familiare?

In una famiglia, cosa è familiare per la madre o il padre e cosa invece per la figlia o il figlio? Uno stesso gesto significa la stessa cosa per entrambi? Il mondo sonoro di riferimento è lo stesso? In che modo la cultura in cui si è cresciuti modifica quella di appartenenza? Come cambia lo sguardo e l'ascolto nel passaggio da un luogo a un altro?

Sul palco diverse coppie di figli e genitori metteranno a confronto i loro mondi sonori e gestuali di riferimento: di fronte a una serie di microfoni comporranno una partitura che parla di loro stessi e dei loro mondi di provenienza: evocheranno suoni che appartengono alla propria intimità e riprodurranno i gesti che utilizzano per entrare in relazione con il mondo; canteranno le ninne nanne della loro infanzia e le canzoni dell'adolescenza, si chiederanno che verso fa una gallina o che suono produce l'acqua di un fiume, faranno ascoltare le suonerie dei loro cellulari e a gesti ci diranno che "va tutto bene".

L'esito avrà tutta la forma di una piccola orchestra, dove al posto degli strumenti, ci saranno frammenti di testi, canzoni, dialoghi, spezzoni di film, suoni legati alle vite di queste due generazioni, che pur appartenendo alla stessa famiglia, provengono da mondi incredibilmente lontani.

I canti e le musiche del Mediterraneo, ha debuttato il 9 luglio 2016.

Da anni presenti sulla scena italiana e internazionale nell'ambito della musica world, etnica e della canzone popolare con la Banda Ikona, il polistrumentista Stefano Saletti e la cantante tarantina Barbara Eramo continuano la loro esplorazione tra i canti e le musiche del Mediterraneo.

Una peculiarità del lavoro di Stefano Saletti e Barbara Eramo è proprio quella di cercare di far emergere le connessioni e i punti di contatto delle tante tradizioni dei Paesi che si affacciano sul Mediterraneo, dalla tradizione popolare del nostro Sud alle melodie balcaniche, da quella greca a quella araba e sefardita, fino ad arrivare al recupero dell'antica lingua del mare, il Sabir che rappresentava la lingua del dialogo e dell'incontro tra la sponda nord e sud del Mare nostrum. In questo concerto sono stati presentati i brani che hanno insegnato durante il laboratorio musicale realizzato con i migranti che frequentano la scuola di lingua e cultura italiana della Comunità di Sant'Egidio.

Un percorso di apprendimento che ha visto cantare e suonare insieme bambini, ragazzi e adulti provenienti da Paesi differenti, che si sono confrontati con la ricchezza del patrimonio musicale italiano e mediterraneo, attraverso il canto e l'utilizzo di strumenti delle varie tradizioni, come l'oud arabo, il bouzouki greco, la chitarra e le percussioni. In collaborazione con la Comunità di Sant'Egidio che ha ospitato il laboratorio.

## 2.4 L'intercultura oggi. Storia e sua evoluzione dal web \*

Intercultura è un neologismo di origine inglese e spagnola. In Italia viene impiegato in ambito scientifico già negli anni Sessanta.

Dal 1975 il sostantivo viene usato dall'omonima associazione di scambi giovanili ("Intercultura onlus") che lo ha registrato come marchio. Il termine si afferma inizialmente come aggettivo in ambito pedagogico e scolastico, nella forma educazione interculturale.

Tuttavia l'intercultura o l'interculturalità hanno trovato un impiego in parte autonomo nell'ambito del dibattito filosofico e teologico, oltre che più di recente nelle scienze sociali.

Se in inglese si usa parlare di *interculturality* (a cui corrisponde l'italiano interculturalità) o di *intercultural* (aggettivo, ad esempio nel concetto di *intercultural competence*), non trova impiego il termine *interculture*. In concorrenza con *intercultura* in inglese viene preferito in molti casi l'aggettivo *cross-culture*, proveniente dagli studi postcoloniali.

Molto difficile e sottile è invece la distinzione tra *interculturalismo* (dall'inglese *interculturalism*) e *intercultura/interculturalità*: si potrebbe dire che, se l'*interculturalismo* è, sulla falsariga del *multiculturalismo* e come evidenzia il suffisso *-ismo*, il pensiero o la dottrina che studia e propugna la rilevanza degli scambi culturali, l'*interculturalità* allude a una dimensione di pratiche e di esperienze, anche ma non solamente di ordine intellettuale. Il termine, come aggettivo, compare già nel 1961, con il Centro Intercultural de Documentación (CIDOC) a Cuernavaca in Messico, un centro di ricerca che realizzava corsi per i missionari del Nord America, dove operò Ivan Illich. Louis Massignon lo usa, nella forma "*inter-culturelle*", nella sua *Préface de la nouvelle édition* (1962).

Già nel 1940, l'antropologo cubano Fernando Ortiz Fernández (1881-1969), in *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, aveva però introdotto il concetto di *transculturación* e di *transculturalismo*, che va nel senso di una teoria interculturale.

\* Paragrafo interamente tratto da <https://it.wikipedia.org/wiki/Intercultura>

L'affermazione in Europa del concetto, limitatamente all'ambito scolastico e associativo, risale agli anni Settanta (la Federazione Europea per l'Apprendimento Interculturale o EFIL - European Federation for Intercultural Learning - prende questo nome nel 1975) come campo di riflessione pedagogica e di intervento volti ad affrontare temi e problemi emersi dall'eterogeneità linguistica e culturale che si affermavano in maniera sempre più rilevante nelle scuole sia in seguito alle molte iniziative europee per gli scambi internazionali degli studenti ed in seguito soprattutto nei paesi interessati dal fenomeno dell'immigrazione.

Progressivamente è andata però affermandosi una definizione di educazione interculturale non tanto a partire dai bisogni specifici degli allievi figli degli immigrati, ma dà un'interpretazione d'intercultura in senso molto più ampio e non solamente pedagogico.

In Italia si tende ad associare il termine intercultura a una serie di approcci pedagogici, di misure sociali e amministrative o di comportamenti e attitudini legati alla gestione del fenomeno migratorio, nell'orizzonte di una risoluzione pacifica dei conflitti. In realtà sempre più la questione interculturale sta svincolandosi da tale problematica: la pluralità essendo fattore di articolazione non tra le culture, ma interno alla cultura, quella interculturale tende a diventare una riflessione su tale elemento plurimo e stratificato della cultura oggi, in cui l'accento non va sulla fissità identitaria corrispondente alla cultura ma sul suo elemento performativo e inventivo.

I centri interculturali hanno rappresentato in Italia l'ambito privilegiato per la promozione di pratiche per gli operatori dei servizi, i volontari, gli insegnanti, i mediatori. Il quadro di progettazione e interventi dei centri si rivolge prevalentemente agli immigrati e agli operatori.

Tra le polemiche che più hanno animato il dibattito sulla differenza culturale in ambito di politiche sociali, dell'eguaglianza e di battaglie per la tutela e affermazione della differenza vi è quello sviluppatosi in ambito nordamericano (in particolare canadese), in rapporto alla preferibilità di un approccio interculturale piuttosto che multiculturalista.

Si veda a questo proposito il poderoso insieme di esperienze e di reazioni suscitati dal lavoro di Charles Margrave Taylor (Montreal 1931), professore di Filosofia e Diritto alla Northwestern University of Chicago e Professore Emerito di Filosofia e Scienze politiche alla McGill University di Montreal, indicato come teorico del comunitarismo.

Il Canada, dopo un'ampia discussione su bilinguismo e biculturalismo, ha comunque adottato nel 1971 la Multiculturalism Policy, ad opera di Pierre Trudeau. Successivamente, il paese confinante con gli Stati Uniti ha confermato l'adozione delle politiche multiculturali con la Canadian Charter of Rights and Freedom nel 1982 e con la seguente implementazione da parte del Parlamento del Multiculturalism Act nel 1988.

Da una fenomenologia della contemporaneità si può transitare a una filosofia delle differenze: dalla presa d'atto della coesistenza nello stesso spazio, come conseguenza dei processi di globalizzazione (turismo, capitalismo, migrazione) e delle nuove tecnologie, di lingue-mondo differenti quando non tradizionalmente alternative tra loro, derivano vari tentativi di mettere in rapporto tra loro i due termini filosofia e intercultura.

Ciò che solo precariamente potremmo definire filosofia interculturale, che ha tra i suoi autori Raimon Panikkar, Giangiorgio Pasqualotto o Raul Fernet-Betancourt, parte dalla considerazione come presupposto di esercizio del pensiero il riconoscimento di una propria intrinseca dimensione culturale. Certo, uno dei rischi impliciti nell'attribuzione di rilevanza al fattore culturale in relazione alla filosofia, è la reificazione di questo stesso fattore e la trasformazione della filosofia in culturalismo. Se è vero che uno dei presupposti principali e quasi stereotipici di ciò che viene definito filosofia interculturale è la critica dell'aspetto storicista del pensiero moderno (si pensi in particolare alla teoria hegeliana e alla sua lettura da parte di Jacques Derrida), in cui si evidenzia un eurocentrismo difficilmente capace di approssimare la pluralità culturale in termini di parità, allo stesso tempo è la stessa filosofia del Novecento, attraverso autori che si legano alla costellazione ebraica, a indicare tale passaggio come particolarmente decisivo.



Talvolta si è proposta una equivalenza tra la filosofia interculturale e la comparazione filosofica.

Alcuni materiali fondamentali per una riflessione interculturale vengono da quella che Edouard Glissant definisce filosofia della relazione con i suoi numerosi concetti.

Uno dei versanti più rilevanti della riflessione interculturale, è quello sviluppatosi all'interno delle teologie, in particolare quelle cristiane e più specificamente quella cattolica.

Momento propulsore di tale ricerca, soprattutto in contesto cattolico, è stato il Concilio Vaticano II.

La stessa esigenza cattolica di abbracciamento dell'universale, in tensione problematica con la forte centralità dell'autorità ecclesiastica, ha portato a sviluppi particolarmente arditissimi in rapporto alla cogenza della dimensione dogmatica, sviluppi talora respinti e sconfessati dalla Congregazione per la Dottrina della Fede (CDF) (in latino *Congregatio pro Doctrina Fidei*), l'organismo della Curia Romana incaricato di vigilare sulla purezza della dottrina della Chiesa Cattolica. Tra gli altri va ricordato il nome di Jacques Dupuis, teologo gesuita, docente alla Pontificia Università Gregoriana e direttore di «Gregorianum», sospeso a causa del suo libro *Verso una teologia cristiana del pluralismo religioso*.

Per quanto riguarda il complesso islamo-cristiano, uno dei contributi più rilevanti alla riflessione è quello dato da Louis Massignon alla esegesi e scavo di simboli delle tradizioni abramitiche.

Una versione debole della riflessione interculturale in ambito teologico è il dialogo delle culture o dialogo interreligioso, che ha dato luogo nel corso di questi ultimi decenni a numerose iniziative, incontri interconfessionali e interreligiosi, che tendono però a identificare il dialogo come dialogo di posizioni tra rappresentanti ufficiali delle differenti culture e tradizioni religiose.

Uno degli sviluppi più significativi e recenti della riflessione sull'intercultura si lega al rapporto tra identità e rete informatica.

Gli sviluppi che il passaggio dal Web 1.0 al Web 2.0 implicano in rapporto alla stessa organizzazione delle comunità e delle reti sono in qualche modo interamente da pensare, offrendosi così come spazio di riflessione molto originale sull'identità.

La stessa antropologia, come stanno mostrando gli studi di Wim M. J. van Binsbergen, sta aiutando a mostrare come l'incidenza dei nuovi media sulle identità, aperte al globale e riarticolate nel locale, non sia una peculiarità delle economie avanzate, ma rappresenti un punto di particolare mobilitazione di realtà come quelle africane o asiatiche.

Nell'ultimo decennio in particolare, l'importanza dell'educazione al patrimonio culturale in chiave interculturale è stata ribadita a chiare lettere non solo dall'Unione europea (che nell'ambito del Lifelong Learning Programme sta sostenendo con una certa continuità progetti di formazione e di ricerca-azione finalizzati a esplorare nuovi punti di vista sulle “culture” rappresentate nei musei) e dal Consiglio d'Europa (progetto pilota "L'Europa da una strada ... all'Altro", 2001-2005; Libro Bianco sul Dialogo Interculturale.

Vivere insieme in pari dignità, 2008), ma anche da altri organismi transnazionali come l'Unesco (Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, 2005), l'International Council of Museums (Museums and cultural diversity: policy statement, 1997) e l'International Council on Monuments and Sites (The Icomos Charter for the interpretation and presentation of cultural heritage sites, 2007).

Grazie all'azione di impulso di queste organizzazioni, ma anche e soprattutto per far fronte al dato di realtà costituito dalla presenza sempre più rilevante di cittadini portatori di sensibilità e patrimoni culturali “altri”, numerosi musei in Italia, Europa e oltre hanno incominciato a sperimentare nuovi approcci all'educazione al patrimonio come nuova frontiera per l'integrazione.

Dalla mappatura delle esperienze sinora compiute emerge un panorama composito, che si può tuttavia ricondurre a tre approcci particolarmente diffusi: il “multiculturalismo conoscitivo” (o “culture in mostra”), il cui obiettivo è di promuovere in un pubblico autoctono un maggiore rispetto e riconoscimento delle

culture “altre”, spesso rappresentate in maniera distorta o del tutto escluse dai nostri musei e dai nostri spazi espositivi l’“alfabetizzazione” dei nuovi cittadini nella cultura dominante, attraverso lo sviluppo di programmi e attività per aiutarli ad approfondire la conoscenza della storia, della lingua, dei valori e delle tradizioni del Paese in cui hanno messo nuove radici la promozione nelle comunità migranti di una consapevolezza della propria cultura d'origine, ad esempio attraverso la “programmazione culturalmente specifica” tipica dei musei antropologici ed etnografici.

A questi approcci si stanno aggiungendo nuovi paradigmi progettuali e operativi, che intendono il patrimonio culturale come un insieme “in divenire” di beni da ricollocare in uno spazio sociale di scambio, e l'educazione al patrimonio in chiave interculturale come una “pratica trasformativa” che pone l'enfasi non tanto sulla conoscenza delle diversità culturali (l'altro come oggetto di conoscenza, le culture intese come organismi statici e chiusi), quanto sull'apertura di spazi dialogici di contaminazione, di ascolto e di apprendimento reciproco, di costruzione e condivisione di significati.

Tra gli ambiti di sperimentazione più innovativi si ricordano: la formazione e il riconoscimento dei mediatori di origine immigrata come “nuovi interpreti” del patrimonio di un museo (es. percorsi formativi promossi da Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo”, Centro Studi Africani e Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino”, Fondazione Ismu e Museo Popoli e Culture del PIME a Milano) il coinvolgimento di gruppi misti nello sviluppo di nuove narrazioni condivise a partire dalle collezioni, avvalendosi del metodo autobiografico, dell'utilizzo di tecniche teatrali e di altre metodologie di mediazione dei patrimoni che solo di recente hanno incominciato a diffondersi nei musei (es. programma pluriennale “Un patrimonio di tutti””, Città di Torino – Settore Educazione al Patrimonio Culturale; progetto “A Brera anch'io”, Pinacoteca di Brera; progetto “Storie Plurali”, Museo Ettore Guatelli) la collaborazione con gli artisti contemporanei per sviluppare nuovi punti di vista sulle nozioni di “patrimonio” e “identità”, mediare tra memoria culturale e creatività contemporanea, esplorare nuove modalità di dialogo e interazione con le comunità

locali, rappresentare le dinamiche interculturali attraverso i linguaggi artistici contemporanei (es. progetti “A Vision of My Own”, “City Telling” e “Parole al vento” della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; concorso per giovani artisti e istituzioni culturali “Arte, patrimonio e diritti umani”, promosso da Connecting Cultures e Fondazione Ismu).

## Capitolo terzo

### Spettatori di una nuova umanità per noi del Nord del mondo.

#### 3.1 Un nuovo cittadino del mondo

Una nuova umanità si affaccia sul teatro del mondo, ancora in gran parte clandestina, migrante ribelle.

A questa umanità e alla sua cultura letteraria l'autore dedica una raccolta di saggi, utilizzando la Letteratura comparata ossia la disciplina accademica in fase di estinzione, nata in Europa e Nord America che pratica e se necessario, rivendica la parità degli individui e dei popoli, studiando la letteratura da un punto di vista internazionale.

E' la sinossi di *Creoli, meticci, clandestini e ribelli*, l'eloquente lavoro di Armando Gnisci<sup>61</sup>, il mio professore di Letterature comparate alla Sapienza e che ho ritrovato nella mia biblioteca, sommerso dalla polvere e estremamente utile in questo contesto. Oltre ad aprire le menti, la letteratura comparata, come spiega il suo autore "fornisce una visione più ampia e inconsueta del valore della letteratura."<sup>62</sup>

Questa materia che studiai con grande interesse e curiosità, mi ha abituato a riflettere rovesciando i modelli di pensiero ai quali siamo assuefatti. "Insegna come essere critici aprendoci all'importanza irrimediabile e ineludibile della presenza e del giudizio dell'altro e convincendoci che da quando si manifesta questo evento porta una grande opportunità, una salvezza, forse una gioia. La letteratura comparata permette che questo incontro ci possa trasformare e ci addestra a interpretarlo (l'incontro, non l'altro)."<sup>63</sup>

Se è vero che i libri della nostra personale biblioteca, possono cambiare la nostra visione del mondo, è possibile sfogliare pagine contenenti storie di un'altra parte

---

<sup>61</sup> Gnisci, A., *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*, Roma, 1998, Meltemi editore srl

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 8

<sup>63</sup> *Ibidem*

del mondo, capaci di “produrre educazione della diversità, decolonizzazione mentale e civile, creolità e futuro più aperto.”<sup>64</sup>

L’autore spiega il valore pedagogico della sua disciplina nel libro preso in esame, partendo da lontano.

“La parola *askesis* nell’antica cultur greca, indicava il continuo perfezionamento in una pratica particolare.

La mentalità e la forma pedagogica che la letteratura comparata impone oggi a un letterato europeo sono rappresentate dall’esercizio del continuo mettersi in pari con l’altro, del vigile ascolto, della giusta traduzione, della sana riscoperta di sé come meticci, del dovere e del piacere dell’ospitalità infine della messa in discussione del nostro stesso senso della dignità sotto gli occhi e alla prova del giudizio degli altri.<sup>65</sup>”

La lotta creativa e seducente della letteratura comparata è proprio contro la critica sterile e rituale all’eurocentrismo che dev’essere trasformata e superata dagli europei in senso comparatistico e mondialistico.

Una rinnovata capacità e apertura all’ascolto oggi è resa possibile a noi europei senza muoverci da casa, perché come ricorda Gnisci, gli altri sono venuti da noi, riferendosi al grande fenomeno della migrazione di popolazioni dal sud e dall’ovest, verso il nord del mondo.

“Spostamenti di esseri umani in cerca di una riformulazione dignitosa e democratica delle opportunità della vita e del loro destino.”<sup>66</sup>

La visione incantata e utopica del mondo propria della letteratura, tuttavia la rende, secondo Gnisci “l’unica forma comune tra le culture attraverso la quale oggi ci si possa educare a diventare uomini e donne di mondo”<sup>67</sup> capaci di tradursi e scambiarsi alla pari senso e rispetto della differenza e un po’ d’utopia.

---

<sup>64</sup> lvi, p. 11

<sup>65</sup> lvi, p. 18

<sup>66</sup> lvi, p. 19

<sup>67</sup> lvi, p. 21

Il letterato secondo Gnisci incarna la figura più longeva dell'Occidente, “custode e vittima al tempo stesso della propria storia, ma anche suo possibile evasore”<sup>68</sup> in altre parole lui è il portavoce del colloquio mondiale.

Dopo la prima parte didattica, l'autore volge il suo sguardo ai creoli, i meticci, i migranti e i clandestini, che appaiono “instabili come i vagabondi” e “provvisorie come le età dell'uomo”, che “popolano sia il nord che il sud del mondo.

A nord creano turbamento nell'opinione pubblica e producono una quantità irrefrenabile di articoli di sociologia, riflessione politica e cronaca nera nella comunicazione di massa; a sud esse indicano degli umani abbastanza normali.”<sup>69</sup>

Il creolo ossia il figlio degli emigrati, di coloro che si sono sradicati dalle terre di origine e hanno cambiato il senso di marcia alla ruota della loro vita e la sua condizione, è illustrata in maniera “perfetta”, secondo Gnisci da Nadine Gordimer nel libro *Quell'altro mondo che era il mondo*, la scrittrice sudafricana, figlia di emigrati europei.

E' una creola bianca la quale per chiarire questa condizione cita il romanzo postumo e incompiuto di Albert Camus *Le premier homme*.

Narra la storia di un cittadino coloniale nato e cresciuto ad Algeri, bianco.

Non appartiene ad alcun paese e non ha impronta nazionale, perciò crescendo si rende conto di dover costruire se stesso.

Creolo è chi costruisce se stesso/se stessa – se lo vuole – da zero, come Nadine che lo fa attraverso la scrittura e imparando a pensare fuori dell'ordine della propria società, mescolandosi con gli intellettuali e gli artisti neri.

“Questo processo, liberatorio e costruttivo al tempo stesso, porta Nadine a pensare, scrivere ed essere.”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 36

<sup>69</sup> Ivi, p.66

<sup>70</sup> Ivi, p. 68

Essendo riuscita a essere una nuova cittadina del mondo “libera dai brandelli dell’identità ereditaria e che si costruisce da straniero in terra straniera, si accasa nel proprio popolo, quello dentro il quale è nato.”<sup>71</sup>

L’autore che scrisse un altro testo interessante dal titolo *Noialtri europei* nel 1991, a proposito dei meticcio, ossia di colui che migra nel sud di se stesso e decise di farsi sud, di diventare il sud che resiste e si oppone al nord nel nord, ma l’unico avventuriero del nostro tempo secondo Gnisci è il migrante, che rischia tutto senza alcuna garanzia.

“Migrare è il gesto arcaico del ripudio”<sup>72</sup>, è un gesto di coraggio che inaugura un’altra esistenza contro la disperazione e la depressione che ti affoga nel suicidio e perciò secondo l’autore ha diritto al rispetto più alto.

“Il migrante che proviene dall’atto di ripudio della propria vecchia origine è spesso disposto a rigiocarsi il proprio destino di libertà e di dignità (...) per questo il migrante è anche il miglior testimone e il miglior narratore dei nostri tempi. Come Kundera o Josif Brodskij, come Chatwin o Naipul, come Rushdie, il più famoso tra gli scrittori migranti, ridotto in una paradossale clandestinità e che è stato il migliore a definire la condizione e il valore dello scrittore migrato, in un memorabile scritto su G. Grass del 1984 (in *Patrie immaginarie*).”<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 69

<sup>72</sup> Ivi, p. 72

<sup>73</sup> Ivi, p. 75



### 3.2 Misionera de la felicidad

Il cantastorie è una figura tradizionale della letteratura orale e della cultura folklorica, un artista di strada che si spostava nelle piazze e raccontava con il canto una storia, sia antica, spesso in una nuova rielaborazione, sia riferita a fatti e avvenimenti contemporanei.

Le storie narrate entravano a far parte del bagaglio culturale collettivo di una comunità. Il cantastorie accompagnavano la "Cantata" con uno strumento: di norma era la chitarra, ma ne usavano anche altri, come la fisarmonica (o la lira in tempi più remoti).

Si aiutavano con un cartellone su cui veniva raffigurata la storia, descritta nelle principali scene. La loro opera veniva remunerata con le offerte degli spettatori o con la vendita di foglietti volanti, su cui era descritta la storia.

Dopo gli anni '50, con l'avvento del vinile, queste storie venivano incise e vendute su dischi, prima a 78 giri poi 45.

Gli antenati sono gli aedi e i rapsodi greci, giullari, menestrelli, bardi celtici, trovatori o trovieri del Medioevo francese e nella scuola poetica siciliana.

Simili figure sono presenti anche nella cultura islamica, indiana (tipiche le donne *chitrakar* del Bengala occidentale) e africana. Sono sempre rimasta affascinata da questa figura utile a trasmettere le storie della letteratura orale e che in occidente è ormai scomparsa.

Ci sono paesi dall'altra parte del mondo dove il cantastorie ancora esiste e anche in questo senso noi occidentali siamo spettatori e allievi dello spettacolare e teatrale modo di vivere e concepire le cose con gli occhi e il cuore degli stranieri.

Ho scoperto in un libro entusiasmante recensito sul mensile storico *Noi donne*, la storia di una cantastorie dell'amore, che si definì Misionera de la felicidad, lei è Mimì e la sua terra è la Cuba Orientale, di cui narra la vicenda Barbara Llamas, ne *La Cantastorie del Che*<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Llamas, B., *La Cantastorie del Che*, Carmenta Editore, 1998, Bologna

L'autrice laureata in giornalismo all'Università de l'Avana, lavora come reporter, frequenta i corsi militari di difesa, diventando ufficiale delle Milicias de Tropas Territoriales, da bambina aveva ascoltato gli appassionati racconti di Mimì, rimanendone affascinata e così, da giornalista, ha voluto racchiudere nel suo libro, le sue favole erotiche.

Nella mia recensione scrissi così: «Mimì è la formosa quarantenne meticcica divenuta un'istituzione a Guantànamo, nella Cuba orientale, dove era solita narrare su uno sgabello all'angolo della strada, i suoi incontri amorosi: la diosa de l'amor come si definiva, aveva una doppia identità, di giorno era madre premurosa di Rosanita e Danni, frutti di piacevoli incidenti, la notte si trasferiva nel tempo de l'amor, in cui avvenivano i sensuali fatti narrati. Alcuni furono prolungati amori come Miguel, il mediquito di quartiere. Altri fugaci e indimenticabili. Al tempo della rivoluzione castrista, si trovava all'Avana, quando lo sguardo magnetico e tenero di un guerrillero la conquistò. Non seppe trattener le lacrime alla notizia della morte di Ernesto Che Guevara.»

Che Guevara che si alimentava di sogni di libertà, disse a Mimì che “nella vita aspra del rivoluzionario (...) è importante e determinante la tenerezza nei momenti di scoramento e sofferenza.”<sup>75</sup>

Mimì Gonzales rappresenta quella tradizione orale d'altri tempi, che mi piace evocare nella parte conclusiva di questa tesi sul significato del teatro come veicolo d'intercultura, dove il mondo è lo scenario e gli uomini gli spettatori attenti ai cambiamenti di questa società multietnica e spesso straniera a se stessa.

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 31

## Conclusioni

Giunta al termine di questo viaggio culturale, ricco di spunti e soprattutto di umanità, grazie ai seminari sul teatro delle emozioni di Ferruccio Di Cori, alle lezioni sul teatro balinese di Ferruccio Marotti e sull'avanguardia di Grotowski, agli studi di Angela Perucca e Barbara De Canale, alle testimonianze di Julia Kristeva sulla sofferenza, la melanconia, la felicità bruciata degli stranieri e alla storia di Sad, il ragazzo triste di Schneider o la rivoluzione d'amore degli oppressi descritta da Paulo Freire.

Con la consapevolezza che il razzismo non sia certo una malattia come teme Merièm, la figlia dello scrittore Tahar Ben Jelloun, il quale le spiega con tutta la comprensione e la delicatezza di un padre che la discriminazione razziale è possibile superarla attraverso il viaggio e l'incontro e la scoperta degli altri, perché le culture sono tutte diverse e per questo belle, in questo spazio dove noi europei siamo diventati spettatori di un'umanità che è a sud del mondo, senza più la consolazione di una cantastorie seduta agli angoli della strada, come Mimì, io vorrei spiegare l'importanza e il valore del viaggio teatrale attraverso l'intervista fatta all'interprete di Sad, l'attore e regista Graziano Piazza.

Trovo struggente e magnifica questa definizione di teatro da parte dell'attore intervistato, nitida e carica di elementi pedagogici. «Il teatro ha sempre rappresentato il mio tentativo di un ritorno a casa. L'affrancamento di un'orfanezza dell'anima. La condivisione di un rito giocoso che lega le origini all'oggi. Il tentativo di un superamento dei limiti imposti dal Tempo e dallo Spazio per non farci invecchiare. L'amore per l'Uomo, per tutte le sue moltitudini, senza il riparo delle maschere della vita si esprime nella compromissione che ricerco in scena. La parola, il gesto, la grazia sono gli strumenti necessari a travalicare la nostra perenne menzogna e onnipotenza deliranti con attenzione e cura».

Questo artista da me apprezzatissimo, che è entrato in contatto con una compagnia di dervisci rotanti di Konja, Sari Gul, durante la celebrazione del Semà, mi descrive la lezione ricevuta dal maestro e diretto discendente della famiglia Mevlana Rumi, il quale lo rassicura con uno sguardo sorridente prima di una lettura che Piazza avrebbe dovuto eseguire al CRT di Milano dicendogli: “ se Mevlana ti ha concesso

di essere qui ora, tu puoi”, da quel momento quella è stata la risposta a tutto ciò che cerca di fare.

E dopo avermi parlato di orfanezza dell’anima e del rito del teatro giocoso, Graziano conclude quella che ritengo sia una delle interviste più belle della mia vita, confidandomi ciò:

«Vivo del privilegio della non popolarità. Finché potrò permettermelo cercherò strade diverse che possano coinvolgere il pubblico perché questa invisibilità diventi un vantaggio».

Torna così il tema dell’invisibile che rende tutto possibile, ogni tipo d’incontro, ogni forma di comunione, condivisione e arricchimento. Ed è proprio con tale invisibile speranza che mi auguro di aver contribuito, attraverso i nomi degli autori letti, citati, degli attori apprezzati a teatro e delle preziose lezioni che hanno orientato la mia esistenza e di poter contribuire a un’educazione alla diversità negli spazi scolastici ed extrascolastici, affinché sia possibile un rapporto armonioso tra le diverse culture. Un ringraziamento speciale a chi mi ha seguito e mi è stato accanto in questi mesi di studio. Dedico questo lavoro a mio padre che amava leggere e conoscere la storia degli uomini e che insieme a mia madre, mi ha insegnato l’utilità e la bellezza della conoscenza, a Guido, sempre presente e ai cittadini del mondo.

## Bibliografia

Brook, P., (1982), *Il teatro e il suo spazio*, Seminario al Centro Teatro Ateneo, Materiali di Storia del teatro e dello spettacolo I, Università degli Studi di Roma, La Sapienza, Dipartimento Musica e Spettacolo. pp. 54, 72, 75, 76, 121

Croce, T., ( 2011), *La Forza dei numeri uno*, Torino, Bradipolibri, p.111, Recensione de *La Cantastorie del Che*, (1998) su Noi Donne, Cooperativa Libera Stampa, p. 79

Di Cori, F., (1993), Roma, *Seminario di psicodramma e teatro della spontaneità*, Centro Teatro Ateneo, Università La Sapienza.

Freire, P., ( 2011), *Pedagogia degli oppressi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, pp. pp. 7, 15, 30, 31, 122, 125

Gnisci, A., (1998), *Creoli meticci migranti clanestini e ribelli*, Roma, Meltemi editore, pp. 8, 11, 18, 19, 21, 36, 66, 68, 69, 72, 75

Grotowski, J., (1968), *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, pp. 74, 75, 77, 89, 90

Jelloun, T. B., ( 2002 ), *Il razzismo spiegato a mia figlia*, Milano, Bompiani, pp. 11, 12, 14, 18, 56, 61

Llamos, B., (1998), *La Cantastorie del Che*, Bologna, Carmenta Editore, p. 31

Kristeva, J., (2014), *Stranieri a noi stessi*, Roma, Donzelli Editore, pp. 5, 7, 8, 12, 13

Marotti, F., (1984) *Il volto dell'invisibile: studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni. Ricerche audiovisive: Bharata Natyam (1973), Trance e dramma a Bali (1974), Storie dell'isola della luce (1980/82)

Perucca, A., De Canale B., ( 2012) *L'educazione dell'infanzia e il futuro del mondo*, Armando Editore

Schneider, R., *Dreck*, (1993), monologo teatrale dello scrittore drammaturgo austriaco.

## Sitografia

Centro Teatro Ateneo: (consultato il 30 agosto 2016)

<http://www.teatroateneoalcentro.it/index.php/teatro-ateneo-e-il-centro/>

Circolare: (consultata il 22 agosto 2016)

[http://www.edscuola.it/archivio/norme/circolari/cm301\\_89.html](http://www.edscuola.it/archivio/norme/circolari/cm301_89.html)

Dervisci Rotanti: (consultato il 10 aprile 2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=hLe2CEfE3IE&t=13>

Dervisci Rotanti su Repubblica: (consultato il 18 agosto 2016)

[http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/04/15/news/all\\_auditorium\\_il\\_viaggio\\_di\\_branduardi\\_tra\\_le\\_ballads\\_del\\_periodo\\_elisabettiano-111938895/?ref=search](http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/04/15/news/all_auditorium_il_viaggio_di_branduardi_tra_le_ballads_del_periodo_elisabettiano-111938895/?ref=search)

Pennadoro recensione di *Dreck* (Schifo):

<http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=schifo>

Pennadoro Intervista a Graziano Piazza:

<http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=dervisci+rotanti>

Pennadoro recensione di *Ghetto*:

<http://pennadororecensioni.blogspot.it/search?q=ghetto>

Pennadoro recensione di *Respiro*:

<http://pennadororecensioni.blogspot.it/2016/06/respiro>

Rivista su Grotowski: (consultato il 1 settembre 2016)

<http://www.teatroinessuno.it/rivista/documenti/oliva/grotowski-laboratorio-akropolis>

The North American Indian: (consultato il 10 agosto 2016)

<http://www.curioctopus.it/read/7927/un-fotografo-tra-gli-indiani-d-america:-ecco-le-potenti-immagini-di-una-civilta-perduta>