

Massimo Marino

Dante Cappelletti e il Teatro Povero di Monticchiello

Teatro in piazza, teatro popolare, teatro di ricerca

Uno dei grandi meriti di Dante Cappelletti è stato quello di rilanciare, a livello scientifico, la riflessione sul teatro in piazza, a partire dal Teatro Povero di Monticchiello, e metterla in relazione sia con il teatro popolare che, in modo inaspettato, con quello di ricerca. Cosa possono avere in comune un teatro che fa della comunicazione la sua cifra, in un linguaggio tendenzialmente semplice e coinvolgente, basato sulla tradizione; e invece una scena che fa della ricerca verbale, gestuale e sinestetica il suo modo di esprimersi? Come si possono mettere in relazione un teatro che cerca di parlare ad ampi uditori e un altro che sempre di più si rivolge a spettatori particolari, a élite, a nicchie?

L'idea di partenza gli veniva (incontrando una sua propria riflessione) da un convegno tenutosi a Carignano (TO) nel 1979, in cui lo studioso Gian Renzo Morteo lanciava quella omologia. Scriveva Cappelletti, nel suo libro dedicato all'argomento, *Teatro in piazza*, a proposito del discorso di Morteo:

La scena borghese mostra evidenti segni di esaurimento; un po' vicino all'idea brookiana del «teatro mortale», il docente torinese ha messo in evidenza l'aria di stanchezza entro cui si dibatte la scena ufficiale. E questa, da tempo, si è trasformata, a livello popolare in altro: cinema, televisione e altri mezzi di socializzazione di massa¹.

Quali sono le alternative a questo esaurimento, che si traduce nella prevedibilità e nella *noia* degli spettacoli che si danno sui palcoscenici accreditati? Il teatro popolare e quello di avanguardia:

Apparentemente distanti, i due fenomeni, in realtà hanno molti punti in comune: *a)* si tratta di un modo di porsi in quanto *necessità*; *b)* vi è una ricerca dello

¹ D. Cappelletti, *Teatro in piazza. Ipotesi sul teatro popolare e la scena sperimentale in Italia*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 25. Questo libro sarà l'oggetto principale di questo saggio, con vari inserti.

stato primordiale dello spettacolo, della sua struttura, dei suoi segni. Queste affinità, in apparenza formali, sono per Morteo essenziali per intravedere una strada nuova e uno sviluppo dell'idea di teatro².

Il libro di Cappelletti va ad analizzare queste *differenze* teatrali dalla scena ufficiale. Dedicando un ampio spazio alla discussione di cosa sia il teatro popolare, esemplificando una sua rinascita attraverso il racconto dell'esperienza, della drammaturgia, dello sguardo sociale e antropologico del Teatro Povero di Monticchiello; cimentandosi, nell'ultima parte del volume, nell'approfondire l'intuizione di Morteo, dimostrando le possibili omologie con il teatro sperimentale e portando l'esempio di alcune esperienze di avanguardia.

Ma prima di tornare su questo libro, dall'andamento dottrinale, accademico perfino, ma pieno di osservazioni interessanti e di spunti fertili, proviamo a descrivere alcuni movimenti nel campo delle arti sceniche dell'epoca in cui fu scritto, riprendendo questioni che – negli anni del dopoguerra, col rinnovamento del sistema teatrale e della società italiana, segnatamente negli anni Sessanta e soprattutto Settanta – si erano fatte ribollenti.

Immaginazioni di un teatro comunitario

Il miglior teatro popolare dobbiamo iscriverlo in un movimento che, variamente, cercava di ritrovare ragioni comunitarie in una società sempre più dilaniata e frammentata. In realtà tale ricomposizione non si rivolgeva, inizialmente, solo alle tradizioni popolari, ma usava il termine “popolare” per identificarsi. Nell'immediato secondo dopoguerra fervevano iniziative che avrebbero voluto mettere tra parentesi il fascismo, il suo populismo, i suoi dirigismi, la sua condanna dei dialetti specie nel campo degli spettacoli. Erano movimenti che volevano una ricostruzione civile dell'Italia e che intendevano parlare a un ampio uditorio, allineandosi anche con i rinati partiti della sinistra e con il movimento sindacale.

Nello statuto del Piccolo Teatro di Milano, fondato nel 1947 da Giorgio Strehler e Paolo Grassi con Nina Vinchi, si parla di *teatro d'arte per tutti*. In quel caso il teatro doveva essere d'arte, dopo essere stato troppo a lungo avvilito da commedie di puro intrattenimento ed evasione tipo quelle dei “telefoni bianchi”, da varietà e avanspettacoli dozzinali. Ma doveva essere un teatro “per tutti”, per far nascere una nuova coscienza civile, e perciò, pur nel rigore estetico delle scelte, doveva risultare capace di accendere lumi che ricollegassero alla cultura e alla sensibilità popolare. Non dimentichiamo che tra i primi spettacoli del Piccolo Teatro annoveriamo *L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij e *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, un riuscitissimo tentativo di riconnettersi alle radici del teatro italiano,

² *Ibid.*

viste nella commedia dell'arte ripensata da un autore quale Goldoni (e attraverso vari altri filtri novecenteschi, come quello di Max Reinhardt). Era uno spettacolo che voleva essere d'arte e immediato, capace di parlare ad ampie platee.

Varie etichette si associarono al termine "popolare", come quella del Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman e Luigi Squarzina. Poi (andando un po' velocemente per arrivare all'oggetto del saggio), incontriamo gli studi etnologici, che esaltarono le culture subalterne contro quelle dominanti, che cercavano le tradizioni popolari come tracce di una comunità *anteriore*, portatrice di valori differenti rispetto a quelli del consumismo che andavano affermandosi nella società del boom economico. Gli studi sul campo di Ernesto De Martino e quelli etnomusicologici di Alan Lomax e Diego Carpitella, nonché di Roberto Leydi e di altri, connettevano sempre la tradizione, il frammento cantato, la favola, il ballo con contesti e problemi sociali precisi. Sulla loro scia – nel clima delle ribellioni intorno al Sessantotto – nacquero movimenti che cercavano un ritorno alle tradizioni popolari, come semplice folklore, ossia oggetti di una nostalgia senza spigoli, canto dei "bei tempi passati" (impossibili da far tornare), oppure come coscienza di modi di vivere e di un contrapporsi alla cultura dominante, cui guardare senza rimpianti, ma con la prospettiva di fondare nuove istanze comunitarie, magari provvisorie, nella disgregazione che il neocapitalismo portava con sé. E nacquero spettacoli a quelle tradizioni popolari o politiche dedicati, come il divisivo *Bella ciao* al Festival di Spoleto del 1964 e le varie versioni di *Ci ragiono e canto* di Dario Fo, che seguirono alla prima del 1966.

In teatro, negli anni Sessanta, si iniziò a parlare di decentramento. In un primo momento si trattò di spettacoli confezionati "al centro" ed esportati nelle periferie: nel migliore dei casi in teatri-tenda; nel peggiore (e furono la maggioranza) in sale inadatte. Erano oggetti pilotati verso il basso, per portare la "cultura" in luoghi dove le identità erano state cancellate o erano inesistenti, perché la popolazione era costituita di immigrati di varie parti d'Italia nei quartieri periferici, dormitorio, delle metropoli.

Il Teatro Stabile di Torino nel 1969-70 tentò un esperimento diverso, affidandosi a Giuliano Scabia: in quattro quartieri di cintura far nascere dalla popolazione opere teatrali che riguardassero la vita in quei luoghi. I temi erano la scuola e le discriminazioni di classe, la sanità mentale, la questione abitativa e le lotte per la casa, gli scontri che erano avvenuti durante l'"autunno caldo". Si provò a inventare luoghi di rappresentazione e a creare copioni condivisi. Nel diario dell'esperienza³ Scabia ripeteva come un mantra: «teatro è», «teatro è anche»: è assemblea, incontri con le persone, andare nelle case, sciopero articolato, teatro a oltranza e molte altre cose, in una concezione di dilatazione del teatro, trasformato da esibi-

³ G. Scabia, *Azioni di decentramento*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* [1973], Venezia, Marsilio, 2024, pp. 485-718 (nuova ed.; 1ª ed. Bulzoni).

zione in partecipazione. Presto la politica, allora dominata dalla Democrazia Cristiana, si mise di traverso, chiudendo, dopo meno di un anno, l'esperienza.

Intanto, grazie a Scabia, a Franco Passatore, a Remo Rostagno e ad altri, si stava affermando l'animazione teatrale, principalmente con i bambini ma non solo. Anche in questo caso si ascoltavano i bisogni e le immaginazioni degli interlocutori e insieme a loro si creavano azioni partecipate.

Il post-Sessantotto portò a una moltiplicazione delle esperienze di quelli che furono chiamati "gruppi di base", che si riunirono a Casciana Terme nell'anno caldissimo 1977. Il gruppo di base era una strada particolare alla ribellione sociale diffusasi nella società e alla convinzione che se una rivoluzione non era possibile – per quanto alcuni ci credessero strenuamente, arrivando anche a conseguenze estreme – bisognasse piuttosto agire nella società, in quella vicina a sé, operando sulle coscienze, instaurando diversi modi di relazione, attuando esperienze concrete, fisiche, creando comunità, anche temporanee, gruppi di contrapposizione a quello che veniva chiamato, con la maiuscola, il Potere.

I gruppi di base praticarono diverse vie teatrali, che andavano dal laboratorio permanente, dal *training* sulla scia dell'esempio dell'Odin Teatret – che lanciava l'idea di un "Terzo Teatro", differente da quello ufficiale e anche da quello d'avanguardia – fino al recupero di tradizioni popolari: dai bruscelli toscani al lancio di mongolfiere delle feste pugliesi, dal teatro dei *clown* e della *clownerie* a esperienze di teatro fisico, ad altre arti di strada, fino alla festa come contenitore di molteplicità divergenti.

Naturalmente un ampio spazio era dato al teatro politico, di controinformazione, documentario, con riferimenti ai modi comunicativi del teatro popolare o di *agit-prop* e alle realizzazioni e teorizzazioni di Bertolt Brecht.

Ma anche altre esperienze eretiche vanno ricordate: come l'abbandono delle cantine romane da parte di Leo de Berardinis e Perla Peragallo e il loro trasferimento nell'entroterra napoletano, a Marigliano, dove fondarono un loro "teatro dell'ignoranza", che non dava nulla per scontato, che riteneva la scena un processo conoscitivo di scoperta a partire da un grado zero di conoscenza. Si rivolgevano alla «realità marginale di un proletariato in sfacelo, ombra di sé stesso pur nella vitalità che ancora portava come somma di esperienze storiche remote e giunte attive fino al presente»⁴. Scrivevano: «Faccio teatro per i "cecati", i struppiati e le persone come me. / E basta. / Mi interessano anche le mignotte, i recchioni, le mezzefemmine e le femmenelle. Per non parlare di chi non ha potere, cioè non può. / Perché non mi interessa l'intellettuale organico»⁵. Il loro fu un teatro jazzato, costruito con alcuni abitanti del luogo, con ampi margini di improvvisazione e divagazione; con spettacoli che mescolavano la tradizione popolare o semipopolare della sceneggia-

⁴ D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 259.

⁵ Ivi, p. 255.

ta con il jazz, appunto, con esperienze di avanguardia come la musica di Arnold Schönberg e con opere di autori come Shakespeare. Un titolo indicativo da ricordare è *King lacreme Lear napoletane* (1973-1976), che comprendeva frammenti del *Re Lear* e della sceneggiata *Lacreme napoletane*.

Altre esperienze che provarono a recuperare elementi dell'arte popolare furono ancora quelle a partecipazione di Giuliano Scabia. Nel manicomio di Trieste, nell'esperienza di *Marco Cavallo* (1973), grande fantoccio azzurro che diventò il simbolo della liberazione dall'oppressione manicomiale, si usarono tecniche come la costruzione di giganti delle tradizioni processionali; quelle dei burattini, di storie semplici, raccolte in grandi libri da leggere o da cantare. Era uno spazio quello del "Laboratorio aperto P" in cui tutti, anche chi era stato bollato di *handicap* psichico, poteva diventare protagonista e trovare una strada di espressione, di personale analisi e, all'interno di un più ampio processo, di liberazione⁶.

Col *Gorilla Quadrumàno*⁷, allestito nel 1974-1975 con il Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, il confronto con il teatro popolare fu più diretto ancora: si trattava di un testo che mettevano in scena i contadini nella Bassa reggiana tra Ottocento e Novecento durante il carnevale. Faceva parte del cosiddetto "teatro di stalla", costituito da un *corpus* di favole fantastiche trasformate in commedie, di grandi drammi, di storie di attualità, come quella del brigante Musolino, sceneggiate e riportare vicino agli interpreti. Molto probabilmente i copioni erano scritti con l'aiuto di maestri o sacerdoti, ma fatti proprio da chi li recitava con l'inserimento di personaggi dialettali. Nel caso del Gruppo di Drammaturgia 2 non si trattò di una semplice operazione di recupero o nostalgia: le commedie messe in scena (il *Gorilla* e il *Brigante Musolino*) furono usate come sonda per scoprire altre tradizioni popolari, poemi di pastori, un poema sulla Resistenza nell'Alta valle del Secchia, il Maggio drammatico. E furono pretesti per lanciare una domanda, in paesini di una montagna semiabbandonata e in quartieri disgregati di città, in un lavoro universitario che usciva dalle aule e si riversava nell'ambiente circostante. Una volta dal basso ci si organizzava, si creava; cosa succede oggi nei luoghi distanti dai centri urbani? Quali sono i modi di un'autonoma organizzazione, elaborazione, invenzione culturale dal basso e di una rinnovata ipotesi di socialità?

Potrei continuare. Ma è giunto il momento di dare la voce al Teatro Povero di Monticchiello, una delle iniziative più importanti nella direzione di ricreazione di comunità di cui ho parlato. Ed è il momento di spiegare come la raccontò Dante Cappelletti.

⁶ Cfr. G. Scabia (a cura di), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976; G. Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Merano, Alphabeta, 2011; G. Scabia, *Marco Cavallo. Una storia di teatro e cura*, Milano, Meltemi, 2024.

⁷ Cfr. Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde* [1974], Macerata, Quodlibet, 2025 (nuova ed.; 1ª ed. Feltrinelli).

Teatro popolare e teatro di piazza

Cappelletti, dopo aver notato come le espressioni di teatro popolare fossero aumentate tra gli anni Sessanta e Settanta, distingueva subito varie forme, di diversa rilevanza: la sagra paesana, le rappresentazioni di piazza, il recupero o la trasformazione di tradizioni popolari, i festival, spesso indirizzati, negli anni Settanta, verso la scena politica. C'era differenza tra sagra e spettacoli che recuperavano momenti della cultura subalterna, spesso con una finalità di contestazione di quella egemone o almeno segnalando divergenze tra i due modi di intendere il mondo. Chiariva, inoltre, che ogni esperienza andava situata nel proprio contesto e dichiarava che particolarissima era quella del Teatro Povero di Monticchiello, la cui nascita era stata stimolata nel 1967 da un intellettuale, Mario Guidotti (Montepulciano, 1923 - Roma, 2011)⁸.

Nella prima parte del libro *Teatro in piazza*, Cappelletti provava a definire cosa si potesse e dovesse intendere per teatro popolare, ricorrendo anche a interviste a quattro diversi intellettuali: il regista Alessandro Fersen, che molto aveva ricercato un "teatro delle origini"; gli antropologi Alberto Mario Cirese e Luigi Maria Lombardi Satriani; l'etnologo Diego Carpitella. L'idea di Cappelletti era che il teatro fosse (dovesse essere) momento di presa di coscienza e di incontro sociale: una serie di riti necessari per gli individui e benefici per la collettività. La domanda che si poneva, sulla scorta del pensiero gramsciano, era anche quella della funzione degli intellettuali per stimolare la presa di coscienza culturale, a livello individuale e collettivo, di certe comunità. Perché ciò avvenisse era necessario mescolarsi alla vita del luogo. Nella fattispecie, l'opera dell'intellettuale si esplicava nel recupero intelligente di tradizioni locali, in un lavoro sociale, antropologico e politico attento al contesto, che comportasse il confronto non accademico con forme di spettacolo in via di estinzione. Ma lo sguardo, pare di capire dalle sue pagine, doveva essere rivolto anche a modelli contemporanei di spettacolo. La stessa etichetta di "teatro povero" veniva da Jerzy Grotowski e dal suo libro più famoso, *Per un teatro povero*⁹, dove si sosteneva che essenziale in teatro era il rapporto tra l'attore e lo spettatore: tutto il resto era superfetazione. Nell'opera del Teatro Povero di Monticchiello (e nella riflessione che Cappelletti fa su di esso) era anche evidente l'influsso di Brecht, dei suoi scritti sul teatro popolare, sulla scena di strada e sul teatro didattico, che deve coinvolgere principalmente gli attori ed essere per loro un cammino di conoscenza. Per Cappelletti, come abbiamo visto, importante era ritrovare un atteggiamento simile tra teatro popolare e teatro d'avanguardia.

Nell'intervista, Fersen considerava il teatro come rito e l'attore come «sacerdote»

⁸ Di formazione cattolica, partecipò alla Resistenza. In seguito fu capo ufficio stampa della Camera dei Deputati e poi responsabile della rassegna stampa culturale della Camera stessa. Fu critico letterario e teatrale e guidò per dodici anni il Teatro Povero di Monticchiello.

⁹ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

che estrae dalla tribù una realtà misteriosa. Nell'incontro tra Io e mondo, l'attore doveva creare un legame corale con il pubblico, soprattutto nella festa, che incarnava l'aspirazione a un'armonia di gruppo perduta. Ma con la coscienza che ci troviamo di fronte a qualcosa di perduto. Diceva Fersen:

Io lavoro sull'uomo moderno, di oggi. La mia esperienza non può che partire dal laboratorio, dalla «provetta»: non ho altra strada. Non posso seguire i culti di san Domenico Abate in Abruzzo o l'adorazione della Madonna di Valle Pietra: sono fenomeni che culturalmente non mi riguardano. Io posso andare a seguire certe manifestazioni folkloristiche, portarci un mio gruppo di allievi, ma non posso entrare dentro a dimensioni che mi sono del tutto estranee. Bisogna ricominciare, invece, da quelle strutture antropologiche per riscoprire la pratica dimenticata dell'operare scenico¹⁰.

Cirese, poi, mostrava i continui adattamenti del popolare, distinguendo tra tradizione orale e scritta, spesso attuata da intellettuali esterni, con una contrapposizione tra vissuto e rappresentato. Lombardi Satriani, invece, perorava la causa di una riscoperta della cultura popolare in chiave antagonista, rifiutando la nostalgia ingenua. Carpitella enfatizzava la dimensione gestuale della cultura popolare, e in questa direzione pareva aprirsi di nuovo una strada verso il teatro di ricerca.

Questi inserti, oltre a dare consistenza "scientifica" al lavoro di Cappelletti, introducevano temi come quello dell'origine, della relazione forte con il contesto, dell'autoanalisi, dell'antagonismo, della dimensione extra testuale, che sarebbero tornati utili nell'analisi dell'esperienza del Teatro Povero di Monticchiello.

Il Teatro Povero di Monticchiello

Come ho accennato, l'esperienza di Monticchiello, che costituisce l'oggetto più rilevante del libro di Cappelletti, si definisce "autodramma", riprendendo un'espressione che ebbe a usare Giorgio Strehler per caratterizzare la peculiarità dell'esperienza toscana. Autodramma è un'opera che nasce in questo piccolo paese, negli anni Sessanta del Novecento in via di spopolamento verso le città e il lavoro nelle industrie. Viene preparata durante l'inverno e presentata una sola volta in estate, per alcune serate, nella piazza principale del borgo. Ma leggiamo il "Chi siamo" del sito ufficiale del Teatro Povero di Monticchiello:

A Monticchiello non è mai esistito un teatro vero e proprio, in muratura, all'italiana, con palchetti e platea.

A metà anni Sessanta del secolo scorso, il borgo si trovava pienamente coinvolto in quel che alcuni sociologi hanno chiamato "la Grande Trasformazione": il

¹⁰ Cfr. D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 38.

passaggio alla «modernità» di una società ancora allora in gran parte contadina, mezzadrile, legata per lo più ai lavori della terra. Che qui prese le forme di una profonda crisi: la popolazione del paese si dimezza, mentre lavoro, cultura e tradizioni vanno rapidamente scomparendo. Quelli che per scelta o per necessità rimangono iniziano dunque a riflettere sul senso delle trasformazioni che travolgono il loro mondo e le loro identità.

Per cui un paese senza un teatro viene dunque deciso [*sic*] di aggregarsi attorno a un'idea di spettacolo in piazza, con una formula teatrale originale che presto diverrà per il Teatro Povero di Monticchiello un tentativo di ricostruzione collettiva del senso e degli ideali delle proprie vite. Un modo per resistere alla crisi¹¹.

Cappelletti, nel libro del 1980, quindi pochi anni dopo l'inizio di un percorso che oggi conta oltre cinquant'anni di attività, così ne parla: «L'operazione della compagnia del Teatro Povero di Monticchiello occupa una singolare posizione nel panorama della nostra vita teatrale»¹². È un fenomeno nuovo e offre «nuove possibilità per la scena, in una posizione di concreta alternativa». Si sviluppa «sulla base di naturali necessità della scena, o meglio della comunicazione scenica»: partendo dal passato guarda al futuro, realizzando «una forma di rappresentazione scenica completamente nuova, un'ipotesi attiva per la scena italiana»¹³.

Eccessivo ottimismo o sopravvalutazione del proprio oggetto di interesse? Di fatto, come dimostra il nostro studioso, le novità del Teatro Povero di Monticchiello sono molte, e molto importanti per la scena italiana. Non a caso ancora oggi, a distanza di tanti anni, continua a raccogliere un pubblico attento e partecipe, pronto a condividere e a prendere posizione. Ottimistico mi pare quel ritenere l'esperienza capace di rinnovare le forme del teatro italiano: molte altre istanze si sono nel frattempo avanzate e molti ostacoli sono comparsi sul cammino di un rinnovamento *comunitario* della scena.

Proseguendo nella disamina elaborata da Cappelletti, l'autodramma è una creazione annuale di un paese di cultura contadina, che una volta aveva circa quattrocento abitanti, libero comune dal 1243, che riflette sulla propria storia, sulle proprie tradizioni e sulle trasformazioni del presente. Lo fa collettivamente, con abitanti residenti e occasionali (proprietari di seconde case) per tutto l'anno, fino alle recite estive. Non si tratta di mero recupero di tradizioni orali, ma di affondi nella storia passata e in quella contemporanea. Non sono «girotondi di guitti» e neppure «sagra», ma neanche «teatro colto in vacanza», scrive il Nostro¹⁴. Gli autori dei drammi sono intellettuali, che però mettono la loro scrittura a confronto con le urgenze del paese e accettano di vedere determinato il copione finale dalle

¹¹ Cfr. <https://teatropovero.it/il-teatro-povero/> (ultima consultazione: 17 ottobre 2025).

¹² D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 79.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 81.

discussioni attuate con gli attori, che peraltro appartengono a generazioni differenti, dai bambini agli anziani, quindi con esperienze, memorie, sensibilità diverse.

Quindi, trattandosi in questo modo mediato di prodotti “collettivi”¹⁵, parliamo di spettacoli con un particolarissimo rapporto tra autore e rappresentazione e tra autore, pubblico e attore, che vanno nella direzione del tentativo di ricostruire una comunità. Il Teatro Povero, spiega Cappelletti, non si limita a ricordare: cerca di penetrare le cause – come voleva Brecht – dei fatti, delle trasformazioni. E cerca di collegare il particolare all’universale, la storia e i ricordi di un piccolo borgo toscano alle tendenze della società contemporanea, alla sua frammentazione, al suo individualismo, a tutto ciò che ha mandato in frantumi relazioni che si erano tramandate per secoli, aprendo scenari di ansietà e di crisi con la necessità di una transizione verso nuovi mondi.

L’autore, in questa esperienza, sarà, secondo Guidotti, un «operatore culturale», che mette in discussione la cultura di massa e cerca diversi modelli di esistenza. L’intellettuale sarà levatore di una visione controculture. Nota Cappelletti:

Ora, Guidotti porta nel suo gruppo i fermenti e i temi di una cultura più vasta, interpretandoli e approfondendoli alla luce di una dinamica tra gruppo e società. Se l’operazione fosse compiuta con intenti meramente didattici, si potrebbe rischiare, ad ogni momento, il paternalismo, o, più precisamente, quel vago populismo che si accompagna spesso all’intellettuale-autore quando parla ad operai e contadini.

Per evitare tutto questo, lo scrittore è diventato “provocatore”¹⁶.

L’autore, continua il critico, compie un’«azione dinamica, misurata tra due poli: gruppo e società contemporanea». E prosegue riconoscendo come in tal modo si svaluti la funzione dello scrittore come avvolto in un’*aura* di creatività individuale. «La novità assoluta – continua – viene proprio dalla presa di contatto, continua e vivace con il gruppo resa discussione collettiva attraverso la scena»¹⁷. E anche questa caratteristica avvicina il Teatro Povero a esperienze di teatro di ricerca di quegli anni, con l’assorbimento della figura dell’autore, quando pure esiste, nel gruppo di lavoro e nel confronto del risultato col gruppo (il “coro”) degli spettatori.

Autodramma

La definizione strehleriana nasce dalla considerazione che nelle rappresentazioni

¹⁵ I titoli delle diverse *pièces* allestite fino a oggi, così come i nomi dei vari autori e registi, si possono leggere sulle pagine del sito ufficiale del Teatro Povero di Monticchiello: cfr. <https://teatropovero.it/storia/>. Allo stesso modo l’elenco degli autodrammi: cfr. <https://teatropovero.it/tipologie-spettacoli/autodramma/> (ultima consultazione: 17 ottobre 2025).

¹⁶ D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., p. 94.

¹⁷ Ivi, p. 95.

del Teatro Povero di Monticchiello domina «l'autorappresentazione dei problemi del gruppo recitante»¹⁸. In questo modo si affronta uno dei problemi del teatro: il passaggio dal “me” al personaggio, con i conseguenti problemi tra sdoppiamento nella recitazione di un altro e autenticità. Continua più avanti Cappelletti:

Il termine autodramma vuol dire, quindi, rappresentazioni di sé stessi, ma in forma critica, brechtiana, secondo i criteri di un certo tipo di teatro verità. In altre parole, la ritualità viene scelta per vivere più da vicino i propri problemi. Gli attori sanno di essere attori e sanno di essere, al tempo stesso, componenti di una comunità: si dimenticano come individui sociali per la finzione scenica, solo nella misura in cui riescono a trovare il momento di un incontro psichico comune, che permetta però una maggiore attenzione alla realtà¹⁹.

E qui non facciamo fatica a riconoscere un'altra caratteristica comune a gran parte del teatro contemporaneo: fingere per svelarsi, mettersi in maschera, mettersi in una forma teatrale per parlare di sé, cercando magari di attingere agli strati più profondi della psiche.

A questo punto è utile ricordare alcuni dei primi spettacoli, e magari superare i confini del libro di Cappelletti, arrivando più vicini a noi, per rammentare altri titoli, differenti drammaturgie, del lavoro di un gruppo che ha avuto in un periodo molto lungo diverse guide drammaturgiche e registiche, sempre con quello spirito di apertura e di dialogo costante con il gruppo degli attori e con il borgo.

Nel '67 nasce la compagnia come movimento culturale spontaneo di gruppo. Quello che altrove era discussione teorica per un nuovo teatro, qui diventa realizzazione scenica. I risultati possono essere discutibili: *L'eroina di Monticchiello* e *Il mercante pazzo* (quest'ultimo del '68), forse rimanevano sul piano reclamistico delle sagre paesane, dove spesso manca una vera coscienza del significato dell'operazione. Tuttavia è stato l'inizio di un esperimento che si è maturato. Grazie all'intervento di Mario Guidotti, nel '69 nasceva e si configurava, per la prima volta, un discorso di autentica alternativa teatrale²⁰.

Al nome di Guidotti si aggiungono quello del regista Arnaldo della Giovampao-la e dal 1981 quello di Andrea Cresti, responsabile di tutte le regie, che scompare nel 2021. La compagnia, non professionistica ricordiamo, di gente che abita a Monticchiello o che al borgo è legata, intanto affronta altre storie, ripercorrendo tradizioni, interrogandosi sulle ulteriori trasformazioni di quella campagna quando ormai la civiltà contadina è tramontata e quei luoghi si sono trasformati in mete

¹⁸ Ivi, p. 103

¹⁹ Ivi, p. 104.

²⁰ Ivi, p. 101.

turistiche e in luoghi di più o meno ricchi agriturismi. Si è snaturato il paese? E il Teatro Povero, negli anni vicini a noi, non rischia forse di museificarsi, di trasformarsi in una vuota ritualità? Come evitarlo? Quali sono le tensioni delle nuove generazioni e come si rapportano con il loro ricco passato?

Con questi quesiti, spesso brucianti, il Teatro Povero rimane un'esperienza vitale. Ma torniamo a Dante Cappelletti.

Teatro in piazza

Centrale negli spettacoli del Teatro Povero, osserva il critico e studioso, è il luogo dove si svolgono ogni estate gli spettacoli: la piazza: «Uno degli aspetti più affascinanti degli spettacoli di Monticchiello sta nell'utilizzazione dell'ambiente locale, come spazio necessario e ideale per la rappresentazione»²¹.

Il Nuovo Teatro ha insegnato che lo spettacolo vive nello spazio, dello spazio, della relazione spaziale, e che è sbagliato considerare solo ciò che avviene in palcoscenico, se pure palcoscenico c'è: le tensioni tra attori e spettatori sono spesso dovute anche a forme spaziali originali, come per esempio in *Akropolis* di Grotowski, dove una metafora dei campi di concentramento è realizzata montando tubi di stufa su corde che attraversano la sala, e le conseguenti azioni degli attori vengono attuate in mezzo a spettatori distribuiti su varie pedane, "precipitati" così nel campo di concentramento.

Nel caso di Monticchiello lo spazio pubblico dà all'avvenimento proprio il carattere di discussione collettiva e fantastica di problemi della comunità, tra la chiesa, i palazzi e le case che si affacciano su quel grande spazio vuoto al centro del paese, pieno delle storie che hanno attraversato la vita della comunità. E là l'allestimento è particolarmente austero (anche se negli ultimi anni ha teso ad arricchirsi):

Ma su una piazza, ove le memorie dell'antico Borgo sono vive ed hanno un sapore di problemi sociali rimasti ancora aperti, il gioco drammatico non lascia spazio a fronzoli estetici. [...] le rappresentazioni di Monticchiello hanno valore e significato solo nell'ambito in cui sono sorte. E non solo per l'evidente presenza di un passato in questo teatro, che oggi vive in una sua logica necessità, ma anche perché Monticchiello non vuole parlare ad un pubblico che non conosce e da cui non sarebbe capito.

A questo si potrebbe aggiungere l'impossibilità a trasportare fuori dalle mura quell'atmosfera di adunata comunitaria, all'interno della quale si colora e prende forma uno spettacolo carico di infiniti ammiccamenti²².

Perlomeno tre cose sono da notare in questo brano. Gli «ammiccamenti», i rife-

²¹ Ivi, p. 107.

²² Ivi, p. 109.

rimenti a persone e fatti noti a livello locale, il parlare in primo luogo gli spettacoli una “lingua” rivolta agli abitanti. Oggi in parte non è più così, venuta meno la condizione che «Monticchiello non vuole parlare a un pubblico che non conosce». Oggi gli spettacoli sono diventati uno dei richiami dell'estate toscana e italiana, diremmo, e raccolgono un pubblico variegato, in buona parte formato da turisti. Ma l'altra cosa da sottolineare è «quell'atmosfera di adunata comunitaria». In quella frase il Teatro Povero anni Settanta e Cappelletti si rivelano: siamo pienamente in quell'“immaginazione” che voleva ricreare una comunità e un' *agorà* dove quella discutesse i propri problemi, per ricomporsi, per rinnovarsi e ricrearsi.

Ritroveremo questa idea in molte esperienze coeve e posteriori: da certe azioni di Giuliano Scabia a comunità viaggianti e “contaminanti” come il teatro di Pippo Delbono, a quel teatro pubblico di ricerca che fu il teatro Laboratorio Sanleonardo di Leo de Berardinis, luogo aperto alla produzione e all'ospitalità, ma anche alla ricerca, allo studio, allo scambio con artisti e pensatori, studiosi, sito di laboratori per far incontrare le nuove generazioni di artisti con maestri riconosciuti. Dichiarava de Berardinis in un'intervista, anticipando i programmi del suo Sanleonardo: «Laboratori, incontri devono essere aperti al pubblico, ai cittadini, per far diventare di nuovo il teatro la piazza dove si discutono i problemi della vita»²³. E non possiamo dimenticare altre esperienze, come quella della danza nella città di Venezia portata da Virgilio Sieni, con danzatori professionisti e amatori, negli anni della sua direzione della Biennale Danza di Venezia (2013-2016).

Per quanto riguarda l'immaginazione (o il sogno) di una rifondazione del teatro, che fosse *popolare e di ricerca* insieme, dobbiamo ricordare alcuni studi e convegni riuniti proprio sotto l'etichetta “Teatro popolare di ricerca” di cui dava conto la rivista «Prove di Drammaturgia» dell'Università di Bologna²⁴.

Il libro di Cappelletti tratta vari altri problemi: da quanto possa dirsi “popolare” il Teatro Povero di Monticchiello alla presenza di Brecht nell'autodramma. Comprende una rassegna di temi e storie, messe in scena fino all'anno di pubblicazione del libro, che richiamano episodi della Resistenza ma anche della storia più recente del borgo, fino, dopo la pubblicazione del libro, a quella riflessione sulle trasformazioni del paese e della sua società cui abbiamo accennato.

Davide Lazzeretti: perché?

La parte sul Teatro Povero di Monticchiello si chiude con un testo scritto da Cappelletti con Mario Guidotti, dal titolo *Davide Lazzeretti: perché?*, rappresentato e

²³ Cfr. M. Marino (a cura di), *Un teatro in cerca d'attore. Intervista a Leo de Berardinis*, in «l'Unità – Cultura & Spettacoli E/R», 13 settembre 1994.

²⁴ G. Guccini, M. Marino, V. Ottolenghi e C. Valenti (a cura di), *Teatro popolare di ricerca*, in «Prove di Drammaturgia», V, dicembre 1999, n. 2.

pubblicato nel 1978²⁵. Una drammaturgia basata sulla parabola del “Profeta dell’Amiata”: nato nel 1834 ad Arcidosso, Lazzaretti fonda sul Monte Labro una comunità ispirata a un cristianesimo rinnovato, egualitario e millenaristico, immaginando una “Repubblica di Dio” e un diverso ordinamento politico-economico. La sua esperienza, tra utopia religiosa, protesta popolare e sperimentazione comunitaria, si conclude tragicamente nel 1878, quando viene ucciso dalle forze dell’ordine del giovane Stato unitario mentre guida, inerme, una processione di migliaia di fedeli.

Gli attori si interrogano se rappresentare o meno quella storia, perché non tratta della loro comunità, ma fatti avvenuti sul Monte Amiata, nell’Ottocento, in una zona prospiciente della Toscana, in realtà più vicina al paese natale di Cappelletti, Piancastagnaio. Ha l’andamento assembleare, quella discussione, e tratteggia, nello stesso tempo, i tipi degli attori, le dinamiche della discussione collettiva, le impuntature polemiche, i tentativi di mediazione. È un mettere in tavola le carte da parte dell’autore; è metateatro; è rivelazione di un metodo che arriva al risultato finale dopo un processo più o meno lungo di condivisione. Ecco un’altra parola magica di quegli anni: *processo*, contrapposta al *prodotto*, visto come qualcosa semplicemente da consumare, che non permette di entrare nei meccanismi delle cose, del mondo. *Processo, popolare, condiviso, teatro in piazza, teatro verità, autodramma* (e autocoscienza, se volete), *cultura di base, cultura subalterna* e di opposizione: ecco una costellazione entro cui muoversi.

Una volta superato il dubbio se inscenare o non inscenare quella storia, che accende i riflettori su una proposta proveniente da un intellettuale esterno al gruppo e mostra la resistenza del gruppo stesso concentrato sulle proprie storie, scorre la vicenda di Lazzaretti (Lazzeretti lo chiama, come si usava dalle sue parti, Cappelletti). Scorre come un dramma storico, dobbiamo dire, almeno alla lettura un po’ distante dalla materia ribollente, coinvolgente, “propria”, di altri spettacoli del Teatro Povero. Eppure nell’eresia di Lazzeretti, nella sua voglia di non cedere ai *diktat* della gerarchia, nella sua ribellione condivisa da un folto gruppo di seguaci, si legge in tralice la vicenda di tanta parte del teatro popolare, soprattutto di quello più di contestazione.

Teatro popolare e teatro di avanguardia

L’ultima parte del libro è dedicata alla sperimentazione teatrale, con articoli sul teatro di poesia, sulla Post-Avanguardia, sul Teatro Immagine, su Giancarlo Sepe, Memè Perlini, Remondi e Caporossi, Leo e Perla, Leopoldo Mastelloni. Sono articoli che ritroveremo, insieme ad altri, nel libro successivo di Cappelletti²⁶.

²⁵ D. Cappelletti e M. Guidotti, *Davide Lazzaretti: perché?*, in «Il Dramma», LIV, agosto 1978, n. 8, pp. 21-37.

²⁶ D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI-RAI, 1981.

In questa sezione troviamo uno schema in ventiquattro punti di correlazioni più ampio e preciso di quello definito da Morteo tra teatro popolare e d'avanguardia. È un tentativo di cogliere omologie e differenze, a volte omologie attraverso le differenze, che non esaurisce le possibilità. Ecco l'elenco:

Assenza di una vera e propria struttura della rappresentazione.
 Casualità o assenza della fabula.
 Coniugazione dell'evento nell'immagine.
 Giustapposizione di linguaggio in parallelo senza intreccio dialettico.
 Rievocazione esorcistica del passato remoto.
 Carattere collettivo della creazione.
 Necessità di coinvolgimento e partecipazione corale.
 Improvvisazione dell'evento.
 Improvvisazione degli spazi.
 Espressività del corpo come libertà comunicativa.
 Il gesto come prevaricatore della parola.
 L'inversione provocatoria dei ruoli.
 Esplosione improvvisa di musica, danza, movimento.
 L'apoteosi dell'immaginario.
 La magia come paura e speranza.
 La presenza del sacro.
 L'affabulazione onirica.
 Il mistero come fascino e allucinazione.
 Il riso come presenza sconcertante.
 Volontà palingenetica. Ansia del nuovo.
 Abbandono comportamentale ad una sorta di memoria biologica.
 Ipotesi di una nuova forma di giustizia.
 Senso del passato tra dolore, rabbia e nostalgia²⁷.

Questo regesto di correlazioni, che in alcuni momenti possono apparire anche distanze, come quelle esistenti in realtà tra mondi apparentemente irrelati, o segrete corrispondenze da scavare ulteriormente, non ebbe un effettivo sviluppo e neppure un adeguato approfondimento. Per esempio ciò non avvenne per il concetto di improvvisazione, che sia nel mondo popolare sia in quello dell'avanguardia si configura come un universo semantico e di esperienze ampio e ricco di differenze. Eppure il seme era lanciato, nel segno di una contrapposizione a un teatro tanto ufficiale quanto museificato e in via di mummificazione. Nel segno, anche, di un tentativo di svecchiare un paesaggio che cercava nei margini, nelle esperienze eretiche e lontane dai sentieri già tracciati, una ragione e una speranza di palingenesi.

²⁷ D. Cappelletti, *Teatro in piazza*, cit., pp. 185-186.