

VIOLA ZANGIROLAMI

TEATRO SULL'ALTIPIANO

Un'esperienza di Teatro Sociale e di Comunità tra le montagne etiopi

Endriss ha ventotto anni. Abita con la sua famiglia in una casa di legno e fango vicino al lago più profondo d'Etiopia, nella zona meridionale di Wollo. Siamo in Amhara, nel Nord del paese. In amarico, lago si dice *hayk*, e quest'acqua chiusa tra i monti si chiama Hayk Hayk: Lago Lago, per via del villaggio che sorge a un chilometro dalle sue sponde, chiamato, a sua volta, Hayk. Un villaggio che prende il nome da un lago che prende il nome da un villaggio.

Endriss e sua moglie si sono conosciuti in Arabia Saudita, dove erano emigrati senza passaporto. Quando avevano poco più di vent'anni, le loro famiglie si sono indebitate con i trafficanti di migranti e sono partiti a piedi, attraverso le montagne, il deserto, poi stretti su una barca nel mare che separa Gibuti dalla penisola arabica — il mare che non avevano mai visto, prima. In Arabia Saudita sono diventati servi clandestini: lui faceva giardinaggio, si occupava degli svaghi del padrone, gli preparava il narghilé; lei badava alla cucina, ai bambini. Endriss e sua moglie hanno visto compagni di viaggio morire di stenti, donne abusate dai trafficanti e dal padrone. Al ritorno, però, con i soldi guadagnati si sono costruiti la casa vicino al lago.

Non ho mai chiesto a Endriss se lo rifarebbe, quel viaggio, e che cosa pensa del nostro lavoro. Sapere i pericoli che si corrono non significa necessariamente decidere di rinunciare a un'opportunità possibile. Dipende tutto dalla posta in gioco: poter comprare un pezzo di terra, costruirsi una casa, certo, non è poco. E il nostro, ci teniamo a chiarirlo, non è mai stato un invito a non emigrare.

Endriss è uno degli attori coinvolti nel progetto¹ che mi ha portata a Wollo e che, tra i suoi obiettivi, aveva quello di fare informazione e sensibilizzare le comunità della zona sui rischi dell'emigrazione illegale nei paesi della penisola arabica. Sono stati diversi gli strumenti messi in campo a questo scopo. Io e la mia collega, Manuela Pietraforte, abbiamo usato il teatro: in particolare, la metodologia del Teatro Sociale e di Comunità.²

¹ Progetto #My Roots, condotto in Etiopia tra il 2018 e il 2020 dalle ONG CIFA, CCM e dall'organizzazione Social Community Theatre Centre - Dipartimento di studi Umanistici - Università di Torino, in partnership con ONG e autorità locali.

² Il Teatro Sociale e di Comunità è una metodologia ideata all'inizio degli anni 2000 da Alessandro Pontremoli e Alessandra Rossi Ghiglione, fondatori del Social Community Theatre Centre. Si tratta di una metodologia di lavoro teatrale nei contesti sociali e culturali. Ha finalità artistiche, culturali, psicosociali, di benessere e salute e si basa su un modello di intervento strutturato in fasi distinte, che si avvale di tecniche e di linguaggi delle *performing arts* integrandole con linguaggi musicali e visivi. Attraverso l'uso di elementi ludici, il setting del laboratorio di TSC permette un percorso in cui il partecipante esplora le proprie risorse e peculiarità e quelle dell'altro, scoprendo la propria identità nella relazione interpersonale. Si veda Rossi Ghiglione, Pagliarino 2007; Pontremoli 2014.

Durante la prima delle quattro missioni, ciascuna di due mesi, abbiamo tenuto tre workshop per selezionare trentuno giovani attori e attrici, tra i diciannove e i trent'anni, provenienti da diversi villaggi di tre *woreda*, circoscrizioni amministrative: Tehuledere, con capoluogo Hayk, Worebabo, con capoluogo Bistima, e Ambasel, con capoluogo Wuchale. Manciate di cassette con l'elettricità e l'acqua a giorni alterni, quando andava bene, sparse tra le curve dell'altipiano. Ricordavo questa parola sul libro di geografia, o negli articoli sportivi sui corridori etiopi, con l'emoglobina abbondante per l'allenamento in altezza. Un massiccio mozzo, verde brillante e solcato da fiumi, alla fine delle grandi piogge, giallastro e arido nella stagione secca: così si mostra l'altipiano etiope, dal finestrino dell'aeroplano.

I giovani che si sono presentati alle nostre selezioni, radunati dalle autorità locali, erano per lo più maschi e in parte provenienti da gruppi folkloristici delle comunità. Danzatori e danzatrici, musicisti, attori e attrici. Altri erano stati orientati al nostro progetto per la loro esperienza: erano tornati dopo un periodo di lavoro nero nei paesi arabi, oppure avevano tentato di partire, ma qualcosa era andato storto. Altri ancora erano solo ragazzi e ragazze del luogo, 'potenziali migranti,' come tutti, laggiù. Contadini, muratori, artigiani, impiegati comunali, negozianti, aspiranti insegnanti, guidatori di *badjaj* — piccolissimi mezzi di trasporto a pagamento. Per lo più, disoccupati. Performer navigati, alcuni, talenti naturali, altri, e poi gente che non aveva la minima attitudine al teatro, né aveva mai pensato di andare in scena. Nessuno parlava inglese. Con fatica, aiutate da tre *community mobilizer*³ formati in precedenza alla nostra metodologia, abbiamo scelto, costrette a scartare candidati entusiasti e capaci, perché i fondi non permettevano di andare oltre il numero di partecipanti stabilito. Dovevano essere trenta, dieci per ogni circoscrizione: siamo riuscite a strapparne uno in più, a Worebabo, spiegando che poteva essere utile avere una riserva. A volte, abbiamo dato la precedenza a giovani con una storia di emigrazione o a ragazze timide e impacciate: era importante dare loro una possibilità, mantenere una componente femminile significativa, in una zona dell'Etiopia dove le donne sono solo casalinghe e fattrici. Dall'inizio del progetto, abbiamo dovuto sostituire ben quattro ragazze, di circa vent'anni, per via di matrimoni e maternità — quattro attrici con esperienza, peraltro. Un solo ragazzo, invece, ha lasciato il progetto, per motivi di lavoro.

Quando ripenso a quei workshop, ho bene in mente quei corpi e quelle facce, il diverso modo in cui si sono cimentati nel lavoro teatrale. C'erano quelli molli e quelli rigidi, quelli che ridevano per l'imbarazzo, quelli seri e concentrati. Chi voleva a tutti i costi passare la selezione, chi brillava senza sforzo, chi aveva ritmo, voce, energia. Mi stupiva la grandezza teatrale di alcuni — Fekadu e Mubarek, in grado di interpretare qualsiasi personaggio, Fikir e Beiti, un attore e un'attrice completi, abili anche nel canto e nella danza. Come, tra quelle montagne? Da chi avevano imparato? Dominavano i

³ Traduttori e animatori culturali etiopi che, oltre a svolgere vari altri compiti nei periodi di nostra assenza, si sono occupati della mediazione linguistica tra noi operatrici di TSC e le persone coinvolte nel progetto, in tutte le sue fasi; ci hanno supportato nell'organizzazione degli eventi di comunità e nella diffusione degli spettacoli.

tempi comici, sapevano portare in scena la tragedia, avevano uno sguardo e una presenza rara. Non era solo talento. C'era qualcosa che non afferravo.

Non tutti i giovani selezionati hanno partecipato al progetto. Yassin, preciso e forte, ha avuto un lavoro 'vero,' continuativo, poco dopo. Aklilu, azzoppato dalla poliomielite, bravissimo a suonare il *mazinko*⁴ e a cantare, si è trasferito troppo lontano dai luoghi in cui avremmo lavorato. La sorella di Biruk, con una voce da mezzosoprano, doveva occuparsi della casa: la famiglia ha concesso solo al fratello di fare teatro con le *farenji*.⁵ Chi non ha accettato l'offerta è stato sostituito da qualche candidato che avevamo scartato, come Abeba, che non era in grado di sollevare lo sguardo da terra, o Mekbib e Jamal, sempre in ritardo. Abitavano in un villaggio troppo lontano, malservito dai pulmini scassati che a Wollo accade di incontrare, ribaltati, dietro un tornante: ma, al tempo, non lo sapevamo.

Quando i trentuno si sono presentati di fronte a noi, all'inizio della seconda missione, erano tre gruppi di semiconosciuti, e noi eravamo per loro soltanto due bianche che avevano il potere di farli pagare da qualche pezzo più grosso. Molti di loro non avevano mai visto un *farenji* dal vivo, solo sullo schermo del telefonino.

Poi, sono intervenuti il teatro, la danza, la musica. Nel corso dei sei mesi successivi, abbiamo realizzato insieme due spettacoli e li abbiamo portati in scena durante sei eventi di comunità, grandi feste che hanno coinvolto centinaia di abitanti in ogni circoscrizione. I partecipanti — gente del luogo o di passaggio, nei giorni di mercato — hanno danzato nelle parate di apertura, mentre attori e attrici, in testa, suonavano tamburi e *mazinko*, guidando la folla verso lo spazio adibito a palcoscenico. Uno dei *community mobilizer*, con altri ragazzi, girava per il villaggio sul landrover del progetto, pubblicizzando lo spettacolo e lanciando slogan in un microfono — quando avevamo la fortuna che il sistema di amplificazione funzionasse. Di tanto in tanto, il flusso di persone in parata si arrestava, si formava un piccolo mulinello di echi e spalle danzanti. Così ballano, a Wollo, smontando lo stereotipo della 'danza afro' in cui gli Europei racchiudono le molte danze del continente africano. Ho osservato poco battito di piedi, salvo in alcuni passi, soprattutto maschili, che vedono i danzatori eseguire balzi altissimi. Ma quasi solo i professionisti ci riescono, come i gruppi di danzatori, distanziati tra loro e divisi tra maschi e femmine, che aprono eventi e cerimonie pubbliche: l'ho notato anche nei festeggiamenti per il primo ministro etiope, Abiy Ahmed, insignito del Nobel per la pace. Nelle danze di Wollo, inoltre, non ci sono isolazioni del bacino; la colonna vertebrale si flette, ma non a partire dalla zona lombare. A volte, ballando, gli uomini sbarrano gli occhi, facendo oscillare la testa da una parte all'altra, ed emettono un suono, a ritmo, una specie di aspirazione — simile al modo etiope di assentire, ispirando in modo sonoro e sollevando le sopracciglia. Le spalle, il collo e lo sterno, invece, dominano la danza, come staccati dal resto del corpo: si muovono a scatti, avanti e indietro, di lato, ruotando a turno, con un movimento che in certi casi si propaga fino alla vita, facendo rimbalzare il

⁴ Strumento ad arco della tradizione etiope.

⁵ Straniero bianco, in amarico.

bacino. Sembra che un burattinaio invisibile abbia attaccato le estremità dei suoi fili solo a queste parti del corpo, per manipolare la gente di Wollo: tutti, a partire dai bambini, sanno muoverle con maestria.

Nulla è scontato, quando si abbandona il proprio orizzonte culturale e si fa un salto in un altro spazio-tempo. Neanche il modo di stare a teatro. Uno dei due spettacoli messi in scena dai trentuno rappresentava il viaggio dei migranti illegali verso i paesi arabi, la vita di stenti e le privazioni subite in casa dei padroni, il ritorno a casa dopo essere passati dal carcere, perché clandestini. *Min alemn hagere*, avevano voluto intitolarlo: “Cosa ho perso del mio paese.” Le scene erano state create a partire dalle testimonianze di chi era tornato, erano costellate di morti e abusi. Io e Manuela eravamo molto soddisfatte dell'interpretazione degli attori. Ci sembravano momenti toccanti. Perciò, non abbiamo saputo darci una spiegazione, la prima volta che il pubblico ha riso, di fronte all'immagine del corpo ricomposto dai compagni, che salutano l'amico morto prima di abbandonarlo nel deserto e riprendere il cammino. Alla successiva scena tragica, nuove risate, e così via. Alla fine dello spettacolo, il pubblico diceva di essere stato commosso e più volte mi è capitato che qualche spettatore me ne parlasse con le lacrime agli occhi. Eppure, a vedere gli attori piangere e morire, ridevano. Forse trovavano strano ritrovare Getachew, Zelalem, Toiba, gente come loro, che spesso conoscevano, nei panni di personaggi teatrali? Poi, non applaudivano. La performance terminava e il pubblico restava lì, in silenzio solenne, a guardare i ragazzi inchinarsi. Allora perché dicevano che gli era piaciuto? Abbiamo iniziato a chiedere di battere le mani, alla fine, per dare soddisfazione ai trentun ragazzi. Adesso penso che non avremmo dovuto — al ricordo, mi sento come quando facevo animazione ai matrimoni, o iniziavo uno spettacolo in strada che non funzionava bene. Semplicemente non era usanza battere le mani, per quel pubblico rurale del Sud Wollo, e se lo facevano era per un momento breve, quasi uno schiocco di dita. In fondo, anche certe avanguardie del Novecento sostenevano l'importanza di non applaudire, di rispettare la ritualità del teatro. Perché non accettare questo costume?

Un altro episodio interessante è stato quando, per puro caso, due attori di due *woreda* diverse, entrambi di nome Jamal, hanno deciso di interpretare dei ruoli femminili, con un risultato esilarante. Li abbiamo soprannominati Jamila — uno dei due ha tenuto questo nomignolo fino a fine progetto. Durante lo spettacolo a Wuchale, nella circoscrizione di Ambasel, però, il pubblico si è messo a mormorare: un uomo che fa la donna è sconveniente. Il gruppo di Worebabo, quindi, ha deciso di tagliare dalla sua performance il personaggio femminile dell'altro Jamal.

Dopo lo spettacolo, il pubblico partecipava alla tradizionale cerimonia di benedizione del caffè, beveva il *bunna*⁶ e mangiava i *findisha*.⁷ Ad ogni evento di comunità, vedevamo gli attori dei gruppi folkloristici farsi più sciolti, mentre lo spettacolo veniva assorbito dai loro movimenti, si faceva organico. Ben più sorprendente, tuttavia, era il progresso degli altri: quelli che prima di allora non avevano fatto altro se non seminare un campo,

⁶ Caffè, in amarico.

⁷ Popcorn, in amarico.

trebbiare il *teff*,⁸ badare alle capre. Restavano più deboli nel ritmo, è vero, nella scomposizione degli sguardi, negli aspetti più raffinati della tecnica teatrale, a cui erano nuovi. Ma guardavo, incredula, Tesfaye, il suo modo di frustare i buoi in scena e Abeba, che fingeva di cullare un neonato. Mekdes, che si disperava sui compagni morti, e Teddy, il guidatore di *badjaj*, che dava corpo, con uguale bravura, a un predone e al migrante stremato, di ritorno a casa. Nella loro performance, seppure acerba, c'era una verità strana, che in Europa non avevo mai trovato in attori non professionisti — e non di frequente nei professionisti. Vedevo nascere, a una velocità inaspettata, l'arte che mi aveva sorpreso da subito negli altri attori e attrici, che praticavano il teatro nei villaggi senza aver fatto corsi, stage, accademie stellate. Si dedicavano alle prove quanto, in Occidente, farebbe una compagnia amatoriale. Erano professionisti, sì, venivano pagati per i loro spettacoli. Soprattutto, però, erano persone della comunità, che lavoravano la terra della famiglia, portavano le vacche al mercato, sgozzavano la capra per la festa, crescevano fratelli, nipoti, figli, vegliavano malati, si univano ai funerali.

Negli ultimi due mesi del progetto, i ragazzi hanno presentato *Min alegn hagere* nelle scuole di Tehuledere, Worebabo e Ambasel. Per una settimana, come una compagnia teatrale, i dieci attori e attrici della *woreda* di turno sono partiti insieme a noi, sul landrover. Ogni giorno si cercavano gli alberi adatti a cui fissare il fondale nero o — più raramente — si montava la scenografia e si disponevano le sedie per il pubblico in qualche sala polverosa, messa a disposizione dalle scuole. Si faceva un breve training, si provava ciò che il giorno prima non aveva funzionato, si limavano i dettagli. Studenti e insegnanti, negli angoli sperduti di quel territorio montuoso, ci accoglievano con gioia e con lo stupore di chi non è abituato al teatro, soprattutto nel contesto scolastico. Vedevo i trentuno giovani crescere, capire i ritmi, giocare con gli spettatori — imparare il teatro, per davvero.

Tutto procedeva bene fino a che, arrivati all'ultima scuola del calendario, a Bokoxa, l'abbiamo trovata deserta. Sapevamo che sarebbe potuto accadere: da giorni, si parlava di un'invasione di locuste. Ho letto, in seguito, che si è trattato della più grande invasione di locuste da settant'anni, nell'Africa orientale. Docenti e allievi erano andati ad aiutare i contadini, nei campi, a cacciare gli insetti tirando pietre. “Lo spettacolo salta,” ci dicono. Allora, abbiamo un'idea. Dopo aver ottenuto il permesso dal capo villaggio, con l'aiuto di molti presenti, montiamo la scenografia nel centro, vicino allo spazio del mercato. Ci aiutano in tanti, comprese le autorità: è venerdì, giorno festivo, nella circoscrizione di Worebabo, a maggioranza musulmana. In più, con la scuola chiusa, molti sono in giro, non sono tutti a combattere la piaga biblica. Affidiamo a Bekele, che guida il nostro landrover, il neonato di Eyeruss, l'attrice che ha partorito tre mesi fa e non ha voluto abbandonare il progetto: di solito lascia il bambino in braccio a qualche studentessa spettatrice, ma qui non si fida, non siamo in un complesso scolastico. Un grande pubblico si è radunato. Capre comprese. Come una compagnia itinerante, come nell'antica tradizione del teatro europeo, i ragazzi offrono il loro lavoro a chi si trova lì, per caso.

⁸ Cereale molto diffuso in Etiopia, con cui si prepara l'*injera*, base della cucina etiope.

Siamo in un punto panoramico: vedo le montagne che circondano il nostro palcoscenico di sterrato, sento la meraviglia di questo pubblico rurale, che non si aspettava un evento simile. Scoppiano applausi ad ogni scena, soprattutto nelle controcene comiche, in cui la famiglia del migrante si riunisce intorno al caffè, dando vita a una serie di lazzi clowneschi che danno sollievo, nella tragedia generale. È un 'venerdì del villaggio' che non dimenticherò — così come la nuvola di locuste che ha avvolto il nostro landrover al ritorno, documentata dai telefonini dei ragazzi.

Durante l'ultima missione, avevo già trascorso in Etiopia oltre sei mesi. Ogni giorno osservavo quei ragazzi in scena, gli errori e le loro soluzioni ingenuie, da non professionisti, ma anche quell'autenticità, per me inedita. A poco a poco, ho iniziato a collegare la verità delle loro azioni teatrali e la quotidianità dei villaggi in cui ero immersa, che sentivo più familiare. Mentre osservavo gli attori e il mondo a cui appartenevano, i movimenti dei mestieri, gli animali, il mercato e i caffè, ho iniziato a cercare una spiegazione nelle cose della loro realtà.

L'ho cercata nell'arte dello sciuscià, che sfila i lacci dalle scarpe, sceglie con cura la spugna, lava col sapone, asciuga con gesti volanti, lucida, reinfila i lacci con grazia, tenendoli tesi come le corde di un *mazinko*. Nel lavoro dei mercatari, che si insinuano tra clienti, bestie e oggetti col passo dell'acrobata, portando sulle spalle e sulla testa pile altissime di merci — pacchi di bottiglie, scatole di merendine e latte in polvere, sbarre di ferro, verdura, taniche. L'ho cercata nei sarti di strada, chini sulla macchina da cucire, lungo i sentieri sterrati, senza un laboratorio, un tetto. Nelle donne che portano enormi fasci di legna sulla schiena, avanzando piccole e curve su strade in salita. Nei ragazzini che corrono, per fare prima, col collo piegato a sostenere grossi sacchi di semi, o con due polli vivi in mano. Nei bambini intenti a giocare intorno alla capra scuoiata, con la pelle come un vestito, morbido e bianco, che stanno cercando di sfilarle dal collo.

Ho cercato il teatro nei riti di passaggio. Un giorno ci troviamo a Bistima, a provare in un grande capannone di legno, buio e polveroso, infestato dalle pulci. Siamo in cerchio. A un tratto vedo Muktar, un attore, portarsi le mani alla testa con un sussulto. I ragazzi spalancano gli occhi. Sono le grida della morte. Usciamo in strada. C'è un'ambulanza ferma e, intorno, un gruppo di persone che piangono. Altre accorrono, e altre ancora. Decine di persone si radunano intorno al landrover su cui è stato trasportato il corpo. Qualcuno entra, per prendersene cura. Mi colpiscono il pianto, i lamenti, i movimenti della gente. Non sono casuali. Sono come una danza. Lanciano dei suoni acuti, fatti da "rrrr" e "uuu" prolungate, mi pare, e vanno avanti e indietro con la schiena, le braccia incrociate dietro. Riconosco alcune forme che ho visto agire dai ragazzi in scena.

Un'altra volta, mentre ci prepariamo per andare a dormire, sentiamo la sirena di un'ambulanza, poi di nuovo quelle grida e i pianti che conosco. Sono vicini, tra le casette di fango. È una notte nerissima, senza elettricità, niente luna né stelle. "Aaa-ba-ye!" — sento gridare — "Aaa-ba-ye!" Esco. Ascolto. Le voci crescono. Chiamo il guardiano, che lavora nel buio: "Hussein," dico, "moti?" — morte? Nel mio amarico minimo non so dire altro. "Awo," risponde, sì. "Abate?" chiedo. "È morto il padre, vero?" voglio dire, ma so dire quell'unica parola, *abate*, padre. "Awo," risponde Hussein.

Il coro aumenta, si aggiungono altre voci. Il dolore arriva a ondate attraverso la notte. Penso ai vicini che sentono, come me, che le pareti sono fatte di niente. Penso a come la morte esce dalle case e si fa di tutti. E forse, così, alleggerisce il suo peso, lo distribuisce: è una faccenda condivisa, in questi villaggi. Come lo era nei paesi friulani dei miei nonni, contadini. Nascite, matrimoni, funerali: si partecipava a questi eventi sin da bambini. Ascolto il richiamo codificato, che andrà avanti fino al mattino. È un invito a testimoniare, molto diverso dal pianto di noi *farenji*, che a volte ci vergogna e ci lascia come stupiti, quando incontriamo la morte degli altri. Posso venire? Posso scrivere? Posso piangere? Qui è chiaro. Si sa cosa si deve fare. La disperazione stessa è un rito, una sequenza di azioni e suoni antichi.

Da questo universo vengono le nostre attrici, i nostri attori. Non sono a loro agio nella rappresentazione astratta, simbolica, né negli esercizi di coordinazione. Non sono allenati a questo, come, invece, lo sono i ragazzi di città, i ragazzi europei di oggi, che spesso hanno letto e studiato di più, hanno praticato varie discipline, sportive e creative, a scuola e con degli istruttori privati. I giovani di Wollo, invece, hanno lavorato col corpo, aiutando gli adulti da quando sono stati in grado di camminare; hanno vissuto a stretto contatto con gli animali. E hanno partecipato molto ai fatti della vita, hanno imparato a far scattare le spalle e lo sterno, nei giorni di festa della comunità, a benedire chi prepara il caffè e a piangere i morti con le braccia dietro la schiena. È stato questo il loro training teatrale, mi sono detta. Confrontando il mio incontro col teatro, da liceale, con ciò che ho visto negli otto mesi trascorsi in Etiopia, mi vengono in mente le parole con cui Jerzy Grotowski spiega la differenza tra “acting” e “recitare,” nella trascrizione di Gabriele Vacis, che nel testo *Awareness* riporta una serie di sue lezioni tenutesi a Torino nel 1991. “Recitare,” dice Grotowski, significa “pronunciare un testo illustrandolo con i gesti,” e spiega:

proprio dalla scissione tra parola e gesto [...] nasce il cliché. Stanislavskij ha spiegato precisamente come l'idea stessa di gesto favorisca il sorgere del cliché. Possiamo vederlo nella vita quotidiana: quando un contadino dà la mano a qualcuno vediamo un'azione fisica, quando è un signore di città, magari particolarmente educato, a dare la mano a qualcuno, quello è un gesto. Il contadino inizia l'impulso da dentro il corpo, fa partire il movimento dall'interno, da dentro al busto, poi dal busto passa alla spalla, percorre il gomito, il polso e solo allora arriva alla mano. L'uomo di città, il signore educato, fa partire il movimento dall'estremità, dalle dita della mano, dalla periferia (Vacis 2002, 64-65).

Con “periferia,” Grotowski intende le mani, i piedi, la testa, il viso. “L'azione fisica del contadino inizia con l'impulso dentro al corpo e solo alla fine si articola come gesto” (65), evitando il cliché.

Ho visto molti spettacoli, nella mia vita. Teatro di prosa, circo, narrazione, concerti, spettacoli di mimo, danza, teatro di figura. Non avevo mai visto lo spettacolo della trebbiatura, come si faceva una volta e come si fa ancora, a Wollo. Quando arriviamo da Endriss, per conoscere la sua famiglia nella casa vicino ad Hayk Hayk, è quasi il tramonto — ma non c'è un vero e proprio tramonto, qui: il sole, violento fino a poco prima, cade

dietro l'altipiano e si fa subito notte, sempre alla stessa ora. I maschi del clan di Endriss sono lì riuniti. I vecchi e i bambini stanno fuori, a guardare. Gli altri sono al lavoro. Fanno girare in cerchio le vacche — con le lunghe corna arcuate, che puntano al cielo, e una gobba di carne pendula sulla schiena. Le vacche girano, una dietro l'altra, e calpestanto i fasci di *teff* sparsi a terra, in modo da aprire gli steli, perché i semi possano uscire. Poi, si rastrellano via gli steli e restano i semi, racchiusi nella pula, che vengono radunati di fronte al fratello più anziano di Endriss. Due uomini più giovani si dispongono davanti a lui, formando un triangolo. In ogni mano tengono una pelle di capra secca e rigida, che fa somigliare le loro braccia a delle pale. Sono pronti. Il fratello maggiore si china a terra e solleva, lancia in avanti un mucchio di semi biondi. Gli altri due agitano le pelli nell'aria, come grandi ventagli. I semi ricadono a terra, spogliati della pula. Un'altra manciata in aria, e i ventagli ripartono. A ritmo. Le braccia e le schiene si muovono con elasticità. Anche questa volta, come nel lamento funebre, vedo un rito teatrale, o una danza. Con il suo pubblico di vecchi e bambini, seduti ad assistere insieme a noi, mentre il sole è sparito e le cose hanno il colore della sera. “Sembra di essere in un quadro di Pellizza da Volpedo,” dice la mia collega. È vero.

Non so se ho reso in modo corretto quello che ho visto, nella mia ignoranza di cittadina che assisteva a queste pratiche come una turista in viaggio di nozze. Mio nonno, contadino inurbato, riderebbe della mia descrizione lacunosa e della fascinazione che ho provato. Ma questi pezzi di mestieri e realtà rurale sono stati spettacoli intensi, magnetici, per me. Forse perché, osservandoli, mi sono data la risposta che cercavo. Ho trovato la radice della fisicità e della vocalità dei nostri attori e attrici, che nascevano dal centro e così restituivano con verità la storia dei migranti alle loro comunità. La loro esperienza di vita era rimasta, per citare ancora Grotowski e Vacis, “come attaccata al dorso dello spettacolo” (Vacis 2002, 34). Nelle sue lezioni torinesi, Grotowski racconta la scoperta avvenuta durante il restauro di un altare del Quattrocento, realizzato dallo scultore tedesco Veit Stoss. Una volta smontata la facciata in legno lavorato, dice, i restauratori

videro che anche il retro delle tavole era scolpito. Come se le figure che si stagliavano dal lato visibile dei pannelli non fossero che l'accento alle scene che trovavano compimento sul retro, nella parte invisibile. [...] La facciata dei pannelli [...] non era in realtà che [...] il lato visibile di un mondo che occultava la sua parte più interessante: infatti le sculture scolpite sul retro erano fatte e finite con perizia forse maggiore di quelle visibili (Vacis 2002, 35).

La realtà, pratica e comunitaria, aveva forgiato i corpi e le voci dei trentuno giovani, li aveva scolpiti sul retro, e il teatro metteva in luce il resto.

Alla fine degli otto mesi, abbiamo scelto dieci giovani, secondo criteri artistici, di puntualità e rigore nel lavoro, per lavorare a una versione definitiva di *Min alemn hagere*. Tre dei dieci selezionati — Adem, Fisa e Teddy — non provenivano dai gruppi folkloristici locali. Abbiamo provato un'ultima settimana con loro, poi siamo partite, per non tornare. Tre mesi dopo, insieme a Selam, Tesfahun e Dawit, i nostri *community mobilizer*, impegnati anche come attori, i ragazzi hanno preso un aereo per la prima volta

e sono volati ad Addis Abeba. Hanno messo in scena lo spettacolo nella capitale e nella regione dell'Oromia — nonostante gli scontri tra etnie *amhara* e *oromo*. Avrei voluto vederli. Avranno dimenticato molti dei consigli e dei dettagli tecnici su cui avevamo lavorato. Mi immagino le teste che spuntano da dietro il fondale nero, magari, e la voce narrante che declama come un banditore di piazza, perdendo il tono più intimo, adatto al racconto di quel viaggio. Mahata si sarà portata in scena un orrendo brandello di plastica per pulire, nel quadro di vita quotidiana in cui il migrante saluta la famiglia, prima di partire. E forse Jamal sarà rotolato fuori goffamente, da morto, per il ritardo di quelli che alzavano il fondale dietro di lui, con le mani sempre troppo in vista. Su una cosa non ho dubbi, però: hanno onorato la drammaturgia che abbiamo costruito insieme, hanno condiviso col pubblico un pezzo importante di umanità.

Non so se tornerò mai, a Wollo. A volte, ripenso a quei trentuno giovani di montagna e mi chiedo che strade prenderanno. Chi riuscirà a comprarsi una macchina e diventare taxista, chi aprirà il suo negozio, quanti figli avranno. Chi vivrà a lungo, per la media del Sud Wollo. Provo molta gratitudine per loro. Mi hanno insegnato qualcosa che è difficile spiegare, a parole, sul teatro e non solo, con l'umiltà e la saggezza di chi non sa di sapere. E spero che la vita li tratti con gentilezza.

BIBLIOGRAFIA

- PONTREMOLI, A. 2014. *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*. Torino: UTET.
ROSSI GHIGLIONE, A., PAGLIARINO, A. (eds.). 2007. *Fare teatro sociale*. Roma: Dino Audino.
VACIS, G. 2002. *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Bologna: Rizzoli.