



**UNIVERSITÀ
DI PARMA**

Università degli Studi di Parma
Dipartimento di Giurisprudenza, Studi politici e
internazionali
Master in Salute Collettiva: teorie e pratiche del Community
Health Approach

Cura, autobiografia, arte teatrale

Relatrici:

Chiar.me Prof.sse

Vincenza Pellegrino

Giulia Selmi

Candidata:

Irene Valota

Anno Accademico 2024-2025

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO I.....	5
Salute collettiva: i presupposti teorici del legame tra autobiografia, cerchi narrativi e cura	5
1.1 – La Salute collettiva: cura e narrazioni autobiografiche.....	5
1.2 – Il pensiero femminista e le pratiche emancipatorie del ri-narrare le storie	9
CAPITOLO II	19
L’arte relazionale: l’incontro con l’arte di Livia Moura e la postura del teatro relazionale.....	19
2.1 - Livia Moura e il progetto VAV.....	19
2.2 – L’arte e il teatro relazionale.....	24
CAPITOLO III.....	31
Il soggiorno e lo stage a Campo Redondo.....	31
3.1 – Come è nato il mio disegno di ricerca	31
3.2 - Dal diario di campo	32
3.2.1 - Arrivo a Campo Redondo	32
3.2.2 - Lo studio di Livia Moura	34
3.2.3 - Il rito d’ingresso	34
3.2.4 - La filiera della lana	36
3.2.5 - La montagna	43
3.2.6 - Ofuro	45
3.2.7 - I sogni	45
3.2.8 – Il rito di chiusura	46
CAPITOLO IV	47
Sguardi Incrociati e il gruppo di studentesse universitarie	47
4.1 – Le narrazioni autobiografiche corali	47
4.2 - Sguardi Incrociati e il gruppo in università	49

4.3 - Il metodo delle narrazioni di Sguardi Incrociati	51
4.4 - Da dove ripartire: la tessitura come metafora dello spazio curativo (o autocurativo)	56
CAPITOLO V	63
Una proposta di drammaturgia relazionale: dai testi autobiografici alla dinamica coro/coreuta	63
5.1 – Telaio	63
5.1.1 – La roda de conversa	63
5.1.2 – Purgatorio	64
5.1.3 – Tessere futuri alchemici	65
5.2 – Ordito	66
5.2.1 – Le donne del nostro passato	67
5.2.2 – Le donne del nostro futuro	70
5.3 – Trama	73
5.4 – Coro/Coreuta	74
5.5 – Ipotesi e parole per una drammaturgia scenica	76
CONCLUSIONI	81
APPENDICE 1	85
Testo/manifesto della <i>Cooperativa da lã mulheres rurais da montanha</i> di Campo Redondo	85
APPENDICE 2	87
Foto scattate durante lo stage a Campo Redondo	87
APPENDICE 3	91
Foto scattate durante il workshop di inaugurazione dell'Archivio delle Autobiografie Collettive	91
Bibliografia	93
Libri	93
Articoli	94
Siti	95

INTRODUZIONE

Desidero inquadrare il mio contributo nella cornice delle teorie e delle pratiche che abbiamo esplorato durante il Master in “Salute Collettiva: teorie e pratiche del Community Health Approach” tenendo conto del mio posizionamento, come mi insegnano le teorie e le pratiche femministe, posizionamento che deriva dal mio percorso di studi e da quello lavorativo. Mi sono formata come attrice e come tale ho lavorato per anni in teatro. Contemporaneamente, ho conseguito una laurea in Drammaturgia Teatrale presso il DAMS di Torino. Da più di dieci anni mi occupo di formazione teatrale e tengo laboratori di narrazione autobiografica in diversi contesti (tra cui il Centro Interculturale di Parma e Provincia e il Polo Universitario Penitenziario di Parma) che si avvalgono della metodologia teatrale e del mio mestiere d'attrice.

Durante tutto questo ultimo anno di frequenza del Master, mi sono percepita a volte ai margini del discorso, a volte esclusa dal linguaggio tecnico, legato alle professioni più strettamente mediche e assistenziali, a volte al contrario posizionata pienamente nel vivo della questione. È stato un movimento ondivago il mio, che a mio avviso dà conto della materia trattata e dell'approccio ad essa.

La Salute Collettiva, infatti, ha uno sguardo sul concetto di salute e di cura molto ampio, che spazia dal sapere bio-medico occidentale, alle pratiche di medicine indigene, alla cura delle relazioni tra persone e comunità, per arrivare al rapporto con gli animali e l'ambiente, posiziona quindi l'essere umano all'interno del proprio ecosistema, dove tutto è in relazione con tutto, e dove, si potrebbe dire, parafrasando la famosa frase di Paulo Freire: tutti curano tutti, nessuno si cura da solo, gli uomini si curano insieme con la mediazione del mondo. Con questo voglio sottolineare il fatto che la materia “salute collettiva” è un interesse comune e condivisibile, che per sua natura tende ad abbattere quelle barriere e muri che tendono a separare diversi campi, del sapere e del fare.

La mia indagine, quindi, parte da questo presupposto comunitario della cura, per andare ad interrogare le narrazioni autobiografiche come processi di cura e in particolare i gruppi di narrazioni autobiografiche corali, che si svolgono in gruppo, con metodologie loro proprie, nei cerchi narrativi femminili di Sguardi Incrociati. Dentro questa cornice, cercherò di individuare una metodologia che accompagni il gruppo durante le narrazioni, delineando una struttura di riferimento per dare forza e consistenza alle scritture e alle loro corrispondenze. Inoltre, mi

occuperò di chiarire, a me stessa per prima, il ruolo di attrice e artista all'interno del gruppo, e quello di "ponte" tra il cerchio narrativo e la comunità più ampia alla quale riproporre le narrazioni per allargare il cerchio e far risuonare il coro di voci, per attirare, come Sirene, nuove scritture, che non naufraghino fra gli scogli, ma che verranno accolte, ascoltate e messe in dialogo con altre narrazioni. Immaginare un gioco rituale che accolga e accompagni le narrazioni corali.

Lungi dal voler proporre un lavoro esaustivo riguardante l'epistemologia e l'esegesi riguardanti le teorie sociologiche che sulle narrazioni e sulle scritture autobiografiche e il lavoro in gruppo, ho scelto di mettere in dialogo autori e pensieri incontrati (o ritrovati) durante tutto il percorso del Master, con pensatori, scrittori e produzioni artistiche di mio interesse e frequentazione. La bibliografia che sostiene questo lavoro, quindi, propone autori che portano la voce di diversi saperi, che hanno diversa diffusione e risonanza, ma che hanno lasciato su di me, e di conseguenza sul mio lavoro, un'impronta. Questo per inquadrare il campo delle influenze e dei punti di riferimento che danno sostanza al mio personale fare artistico, che non può prescindere dalla mia stessa storia personale e dalle relazioni che mi hanno informata, che siano queste con persone, pratiche o libri. Inoltre, trovo interessante aver trovato molti punti di contatto, rimandi e rispecchiamenti tra le trattazioni scientifiche di riferimento più accademico e altri scritti di altro genere e fruizione; a mio avviso questo ci parla di quanto siano necessarie e sentite queste tematiche, quanto sia impellente prendere atto del momento storico che condividiamo e cercare insieme nuove forme del fare e del pensare.

Il mio lavoro, inoltre, ha acquisito ulteriore senso e struttura durante il percorso laboratoriale svoltosi nel novembre 2026 in Brasile, che mi ha vista coinvolta in pratiche e rituali proposti dall'artista Livia Moura all'interno della *Cooperativa da lã mulheres rurais da montanha*¹ di Campo Redondo. La cooperativa da lei fondata si occupa di recuperare la lavorazione artigianale di tutta la filiera della lana, dalla lavatura alla tessitura, con metodi e tecnologie ecologiche e tradizionali. Ho lasciato che le esperienze fatte durante questo soggiorno dialogassero strettamente con l'impostazione del disegno del mio lavoro, trovando spunti interessanti e riflessioni che mi hanno interrogata molto sul "come fare" e sul mio ruolo.

Il primo capitolo tratta delle autobiografie all'interno del concetto di Salute Collettiva, delle pratiche narrative legate alla medicina, ai processi di cura personale e facendo riferimento al posizionamento femminista e all'uso delle narrazioni autobiografiche come cura delle persone, delle relazioni e delle strutture sociali.

Il secondo capitolo affronta il concetto di "arte relazionale" e "teatro relazionale", che ho conosciuto grazie all'incontro, durante la parte di tirocinio realizzata in Brasile, con l'artista Livia

¹ Cooperativa della lana donne rurali di montagna.

Moura e le sue opere, e che mi ha dato strumenti epistemologici per inquadrare il mio lavoro in una cornice di senso e, soprattutto, darle riconoscibilità e quindi possibilità di essere condivisa.

Il terzo capitolo è il racconto preso dal mio diario di campo del viaggio/tirocinio svoltosi in Brasile nel novembre 2025. Ripercorre quindi le giornate trascorse a Campo Redondo insieme a Livia Moura e alle donne della Cooperativa e le varie esperienze che abbiamo vissuto. Dal diario ho trascritto anche alcune considerazioni, delle mie riflessioni, che danno il senso del processo di ricerca per lo stage, e che hanno messo in questione anche me stessa, come in un processo di auto-cura.

Il quarto capitolo parla più specificamente delle narrazioni autobiografiche corali del gruppo Sguardi Incrociati e del gruppo aperto con studentesse universitarie nell'Università di Parma. Indaga la struttura metodologica del percorso, costruita in analogia sul fare arte di Livia Moura, che parte sempre dalla comunità e da fare insieme, e al processo di lavorazione della lana della Cooperativa di donne di Campo Redondo. Dall'analisi del rapporto tra tessitura e scrittura, propone degli archetipi di riferimento per dare un orizzonte di senso al progetto di drammaturgia scenica² che mi propongo di costruire.

Il quinto capitolo raccoglie e analizza i riti e le scritture dei cerchi narrativi realizzati durante il workshop di inaugurazione "L'Archivio delle Autobiografie Collettive ParTeR -Sguardi Incrociati", tenutosi il 12 e 13 febbraio 2026 presso la biblioteca di Servizio Sociale dell'Università di Parma. Propongo infine una prima ipotesi di drammaturgia scenica del gioco rituale per "*ponteggiare*"³ con la comunità più ampia degli studenti universitari.

Nota editoriale.

Partendo da un posizionamento femminista, mi sono chiesta come impostare il discorso, non solo nei contenuti, ma anche nella forma. Ho inserito nel testo alcune note nelle quali mi interrogo sull'uso della lingua e delle singole parole. Ho scelto di scrivere il quarto e il quinto capitolo, i più fortemente legati alle scritture al femminile, con il femminile esteso. Per cui si chiederà di fare lo

² Per drammaturgia scenica si intende la scrittura non solo delle parole, del testo, che viene letto o recitato durante uno spettacolo teatrale, ma anche la scrittura dello spazio, del movimento dei corpi e degli oggetti nello spazio, insomma, la scrittura del testo/spettacolo, che, come è facilmente intuibile, non è facile tradurre e trasportare solo in parole.

³ Nel testo sono presenti alcuni termini che non figurano nel vocabolario italiano o che uso con accezioni nuove. Sono presi in prestito dai testi che ho letto o proposti da me stessa. L'uso di queste parole combinate, sovrapposte, sgambettate, è un tentativo di dare un'identità a ciò che non viene nominato e/o a creare nuove connessioni, nuovi sguardi e nuovi pensieri per ri-significare la realtà. Sono giochi seri, che presuppongono una lingua continuamente in fieri e regole del gioco rinegoziabili. Sono pratiche linguistiche care, ad esempio, al pensiero femminista, che insiste molto sulla creazione di nuove parole per poter dire nuovi pensieri, e penso, come esemplare, alla scrittura di Donna Haraway. L'inciampo che possono provocare durante la lettura è anche un invito a riflettere su ciò che viene dato per scontato, a partire dalla scorrevolezza della lettura stessa.

sforzo di immaginare una platea mista, di uomini e donne e altro, anche perché in tutti i modi le donne sono le partecipanti nettamente più numerose in queste pratiche. Non ho voluto adottarlo per tutto il testo, per non appesantire la lettura, ma l'effetto straniante e spiazzante che provoca lo trovo molto in linea con il lavoro di ri-significazione e svelamento dell'ordinario e del "normale" sotteso a tutto il percorso fatto durante il Master.

CAPITOLO I

Salute collettiva: i presupposti teorici del legame tra autobiografia, cerchi narrativi e cura

1.1 – La Salute collettiva: cura e narrazioni autobiografiche

Il concetto di Salute Collettiva, *Saúde Coletiva*, nasce in Brasile dopo la caduta della dittatura, culminata nel 1985, e ha dato forma da allora al pensiero e alle pratiche che reggono il suo Sistema Sanitario Nazionale (SUS). È caratterizzato da un approccio comunitario, politico e sociale che si prefigge di garantire cure a tutti, bilanciando bisogni individuali e collettivi, e coinvolgendo attori come università, comunità e organizzazioni.

La Salute Collettiva in questa ottica, infatti, non è pensata come puro appannaggio delle professioni mediche e assistenziali, ma si innesta nel sapere e nell'operato di tutte le persone che si "prendono cura" in senso lato dell'uomo, delle sue relazioni con gli altri uomini, gli animali e l'ambiente, in una visione che comprende tutto il nostro pianeta e non solo. Una visione ecologica e olistica, che ridimensiona i saperi e le pratiche delle diverse culture e le mette in dialogo. Un discorso che vuole ristabilire una relazione democratica tra i diversi saperi e le diverse professionalità e in cui le gerarchie si riconoscono nella loro relatività, mettendosi quindi in ascolto di altri saperi e altre professionalità.

Se io personalmente come attrice mi sentivo a volte fuori dal contesto quando si approcciavano sistemi e strutture che non frequento abitualmente, ritrovavo però un forte senso e senso di potere, di poter fare, quando il discorso si allargava dallo specialistico all'umano⁴.

Si è molto insistito durante gli incontri del Master della distinzione tra le diverse sfumature del campo semantico della parola malattia, che la terminologia della lingua inglese riesce ad esprimere bene: *disease* (la malattia biologica, legata all'organo o ad una funzione

⁴ È precipuo, ad esempio, nella formazione medica in Brasile la presenza nel piano di studi di discipline umanistiche, come sociologia e antropologia.

dell'organismo), *illness* (il sentirsi malati, ciò che una persona sente e prova nell'essere o sentirsi malato) e *sickness* (ciò che la società vede e categorizza come malattia)⁵. Questi tre aspetti per lo più dialogano tra di loro, sono interdipendenti, ma a volte si formano negli interstizi dei "buchi neri" di senso, per cui ciò che viene rilevato in uno di questi ambiti rimane opaco in un altro, se non addirittura negato.

Le pratiche di cui mi sono occupata durante il mio tirocinio si prendono cura di questi "buchi neri", delle zone opache, invisibilizzate e si prendono cura delle voci delle persone inascoltate, perché zittite o banalizzate. Mi riferisco quindi ad un contesto sociale che non vede (*sickness*) la fatica e la sofferenza (*illness*) di alcune persone categorizzate per genere (cerchi narrativi di donne); questo mancato riconoscimento e l'inazione che si porta dietro spesso porta a sviluppare forme di disagio sociale se non addirittura a sviluppare sintomi comportamentali o somatici (*disease*).

Penso sia rilevante in questo momento fare un cenno alle pratiche di "Medicina Narrativa" che abbiamo incontrato durante la nostra formazione sperimentato in un laboratorio di scrittura autobiografica all'interno del Master, cui hanno partecipato alcuni studenti della facoltà di Medicina dell'Università di Parma. L'importanza della narrazione nei processi di cura medica è illustrata nel libro di Rita Charon, "Medicina narrativa", che racconta della prassi in cui medico e paziente scrivono insieme un diario, la "cartella parallela", sul percorso di presa in carico e guarigione. Con queste pratiche si vuole rispondere e rendere evidente che affrontare la malattia prendendo in considerazione solo in punto di vista del *disease* non permette di affrontare tutta la complessità dello scenario che si apre e che tutte le persone coinvolte, il paziente, lo staff che lo assiste, ma anche i familiari del paziente (a cui si chiede di partecipare alla co-narrazione), rischiano di sentirsi abbandonati alla paura e alla sofferenza e avere una costante e frustrata fame di senso. A questa fame risponde quindi la narrazione a più mani, che risignifica il vissuto e permette al medico di ascoltare anche il punto di vista degli altri attori coinvolti, vedere come il *disease* prende forma e senso per quella particolare persona, in relazione alla sua vita e al suo ambiente. Questo fa sì che si possano attivare non solo i protocolli medici previsti, ma anche risorse ambientali in modo che la cura proceda con uno sguardo e una consapevolezza maggiore, da entrambe le parti.

Vediamo quindi che la narrazione, la capacità di scrivere di sé e quella di ascoltare l'altro, si inscrivono pienamente all'interno di processi di cura, anche quelli istituzionalizzati e che sono

⁵ Per un approfondimento dei concetti di *disease*, *illness* e *sickness* rimando al libro "Follie ragionate. Il male e la cura nelle parole dei pazienti psichiatrici", di Vincenza Pellegrino Utet, 2012.

percorsi che curano non solo la malattia intesa in senso strettamente bio-medico, ma riescono a curare anche le relazioni e l'ambiente in cui viviamo.

Il valore della narrazione viene sottolineato anche in un bel passo del libro del filosofo Byung-Chul Han che riporto per intero per la sua intensità, e che sottolinea la valenza curativa del narrare e soprattutto il valore curativo che le relazioni che si creano attraverso la dinamica di narrazione e ascolto instaurano:

Oggi il dolore è reificato al punto da essere mero strazio corporeo. Il fatto che il dolore non abbia alcun significato non si lascia afferrare univocamente come un atto emancipatorio in grado di liberarlo, per esempio, da costrizioni teologiche. L'insensatezza del dolore suggerisce più che altro che la nostra vita, ridotta al processo biologico, è a propria volta svuotata di senso. La sensatezza del dolore presuppone una narrazione che inserisce la vita in un orizzonte di senso. Il dolore insensato è possibile solo in una vita nuda, spogliata di senso, che non racconta più.

In Immagini di pensiero, Walter Benjamin fa riferimento a quelle mani terapeutiche i cui movimenti inusuali danno l'impressione di raccontare una storia.

Dai racconti emana un'energia curativa "Il bambino è malato. La madre lo mette a letto e si siede vicino a lui. E poi comincia a raccontargli delle storie". Benjamin è dell'avviso che basti la narrazione confidata dal malato al medico all'inizio del trattamento per avviare il processo di guarigione. Benjamin si chiede se sia possibile guarire ogni malattia, a patto che ci "si lasci trasportare abbastanza lontano – sino alla foce - sul fiume del racconto". Il dolore è una diga che si oppone inizialmente al flusso del racconto, tuttavia scavalcata quando la pendenza diviene abbastanza forte da trascinare nel mare del felice oblio". La mano materna che accarezza il bimbo malato scava un letto per il flusso del racconto. Il dolore non è però una semplice diga che oppone ingrossare il corso della narrazione. È il dolore a far ingrossare il corso della narrazione in modo che finisca per portar via il dolore stesso. È il dolore a mettere in moto il racconto. Solo così la sofferenza diventa a sua volta un inesauribile corso d'acqua che conduce [l'uomo] al mare.

Oggi viviamo in un'epoca post-narrativa. Non è il racconto, bensì il conteggio a influenzare la nostra vita. La narrazione è la capacità dello spirito di superare la contingenza del corpo. Quindi l'idea di Benjamin che il racconto possa guarire qualsiasi malattia non è poi così assurda. Anche gli sciamani scacciano la malattia e il dolore mediante evocazioni magiche aventi un carattere narrativo. Il corpo acquista potere là dove lo spirito si ritira. Dinanzi alla veemenza del dolore divenuto insensato, allo spirito non resta altro che ammettere la propria impotenza.⁶

In sostanza, noi curiamo e ci curiamo non solo attraverso le medicine e le pratiche mediche, ma anche attraverso le parole e il senso della vita che condividiamo con gli altri.

⁶ Han, 2021, p. 31.

Il libro Charon infine mette in evidenza come queste pratiche fanno entrare in gioco il significato etico-politico della cura. Il non prendere in considerazione che l'aspetto bio-medico della malattia, curare mera funzionalità dell'organo specifico, rischia di mettere in gioco una particolare forma di violenza, una violenza per lo più invisibilizzata, perché data per scontata, pensata come "naturalmente" inserita in un processo di cura e guarigione. Questa violenza viene chiamata "violenza istituzionale" o "violenza strutturale", che riduce la persona a corpo inerte nelle mani dello specialista in ambito medico sanitario, ma che agisce anche in molti altri ambiti, dalla scuola al welfare, ai servizi alla cittadinanza, pensando l'utente come mero fruitore passivo/passivizzato che ha sempre meno potere di pensiero e azione. Lo scrive molto chiaramente anche la sociologa Valeria Verdolini:

La violenza però non si esaurisce con le sue forme manifeste, poiché ne esistono anche di meno evidenti, ma altrettanto pervasive. Pensiamo ad esempio alla violenza strutturale che si esprime attraverso l'organizzazione e il mantenimento di assetti sociali, politici ed economici che restringono l'accesso alle risorse, negando a individui o collettività la possibilità di soddisfare i propri bisogni fondamentali o di sviluppare appieno il proprio potenziale. Una forma di violenza che, secondo Johan Galtung, si spiega con il "lento annichilimento delle possibilità di vita".⁷

Aggiunge anche

I sistemi di welfare del XX secolo, in particolare nei contesti occidentali, consolidano così un modello patriarcale in cui i benefici e le tutele vengono distribuiti a chi aderisce a uno standard di cittadinanza fondato su produttività, rispettabilità e appartenenza nazionale, soprattutto del padre di famiglia e dei suoi congiunti. La legittimità dello Stato sociale si basa su una norma che esclude le donne sole, le soggettività razzializzate e i corpi migranti e non su una dichiarata inclusione universale.⁸

Si mette qui l'accento sull'aspetto categorizzante della "violenza strutturale", che agisce separando e targhettizzando. A livello medico separa la persona dal corpo, il quale a sua volta viene suddiviso in tanti piccoli segmenti: organi, tessuti, funzioni, delle quali si prendono cura specialisti formati per intervenire puntualmente sull'inceppo, sul singolo "pezzo" disfunzionale. A livello sociale agisce allo stesso modo, dando per scontata una normalità che non ha bisogno di essere definita, proprio perché data per naturale (in generale il maschio, bianco, cisgender,

⁷ Verdolini, 2025, p. 50.

⁸ Verdolini, 2025, p. 69.

eterosessuale, normodotato⁹ etc.) ed etichettando tutto il resto (femmina, nero, le varie categorie LGBTQIA+, disabile, etc.) come non conforme e quindi potenzialmente destabilizzante, non funzionale, se non addirittura “inferiore”.

1.2 – Il pensiero femminista e le pratiche emancipatorie del ri-narrare le storie

Ho introdotto le pratiche narrative legate alla cura e il concetto di violenza strutturale, perché sono precisamente le pratiche narrative autobiografiche al femminile quelle che intendo prendere in esame in questo scritto. Oltre al campo della medicina narrativa, sono state soprattutto le pratiche femministe, sviluppatasi durante le varie ondate dei movimenti, che si sono concentrate sulla narrazione autobiografica come strumento di presa di coscienza personale, ma ancora di più ridefinizione dei rapporti tra generi, classi e culture.

Sulla stessa lunghezza d'onda si collocano molti contributi della teoria femminista ed in particolare la pratica metodologica da essa proposta, di cui autocoscienza, riconoscimento dell'esperienza personale e riflessività rappresentano alcuni dei principali cardini. [...] Nell'ambito di questo dibattito la narrazione, intesa come pratica situata, viene a rappresentare uno strumento privilegiato di analisi e conoscenza, ma anche una significativa opportunità di empowerment per gruppi in posizione svantaggiata. Narrare, come già si è avuto occasione di sottolineare, è infatti un modo per riappropriarsi dell'esperienza, per "ri-membrare" nel senso di ricostruire un corpo "smembrato" e per ritrovare una nuova consapevolezza.¹⁰

Le teorie e le pratiche femministe partono da e insistono sul "ridare voce" a chi è stato silenziato, a chi ha visto spesso qualcun altro parlare al proprio posto. Non a caso un altro movimento di liberazione si è storicamente avvalso delle narrazioni autobiografiche per sensibilizzare l'opinione pubblica e cambiare l'assetto sociale, mi riferisco al movimento antischiavista nato negli Stati Uniti d'America, come spiega bene Verdolini:

A sostegno del fronte "morale" si affermarono il boicottaggio e un uso strategico dell'autobiografia schiavile in chiave contro egemonica. Le produzioni scritte, i pamphlet, le

⁹ Una piccola riflessione sulla lingua: uso la parola “normodotato” per indicare una persona che non ha handicap fisici o mentali evidenti. Il dizionario mi suggerisce “abile”, ma chi è (completamente) non abile? Mi chiedo se esista una formula non negativa e che non preveda l'uso della parola “normale” per indicare questo tipo di persona. Mi viene in mente il titolo della rassegna teatrale organizzata da Olinda presso l'ex-ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano, che è stato una delle nostre mete residenziali del Master: “Da vicino nessuno è normale.”

¹⁰ Poggio, 2004, p. 86.

petizioni pubbliche e i primi comitati di liberazione contribuirono a plasmare un linguaggio intriso di condanna morale. Era un lessico che faceva leva sulla forza del racconto autobiografico per restituire carne, voce e sofferenza a chi era stato ridotto a merce. La soggettività narrata in quelle pagine, e il processo di nominazione della violenza divenne così un dispositivo di contro discorso capace di incrinare l'immaginario schiavista.¹¹

Una interessante postura del femminismo è quella che insiste sull'importanza della creatività, del pensiero laterale e riconosce il ricorso a pratiche artistiche la possibilità di far esplodere il già dato, il già noto, per aprire il mondo e (ri)trovare (l')altro e attraverso questo ritrovamento e riconoscimento, riscoprire la potenza del fare insieme. In particolare, il pensiero di Donna Haraway è emblematico di questa posizione, sia per quanto riguarda il concetto di *simpoiesi*¹²:

Simpoiesi è una parola semplice, significa "con-fare". Nulla si crea da solo, niente è davvero auto-poietico o auto-organizzato. Come dice Never Alone, il gioco-mondo creato dagli Inupiat, [...] i terrestri non sono mai da soli. È questa l'implicazione radicale della simpoiesi. Simpoiesi è la parola più adatta per indicare i sistemi storici complessi, dinamici, reattivi, situati. È una parola che ci permette di mondeggiare in compagnia. La simpoiesi avvolge l'autopoiesi, la srotola e la estrae in maniera generativa.¹³

sia l'atteggiamento e la postura con la quale si fa:

Forse è soprattutto nella dimensione del gioco¹⁴, fuori dai dettami della teleologia, delle categorie fisse e della funzionalità, che si recupera davvero qualcosa e che il mondeggiare è possibile.¹⁵

¹¹ Verdolini, 2015, p. 105.

¹² Dall'unione delle parole greche *sin*, insieme, e *poieio*, fare.

¹³ Haraway 2019, p. 89. Never Alone è un videogioco trovabile on-line basato su logiche collaborative e non competitive. Il titolo originale del libro di Haraway è "Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene", che si potrebbe tradurre con "Rimanere nel problema/disordine: fare/costruire parentele nello Chthulucene" che rende più direttamente il pensiero sotteso a tutto il libro. Secondo Haraway, infatti, viviamo in un'epoca storica ed evolutiva in cui le forze ctonie del sottosuolo stanno riaffiorando e si presentano con la violenza che le contraddistingue. Il mondo per come lo conosciamo rischia di venire sconvolto, ribaltato, mettendo in pericolo la nostra stessa sopravvivenza e insieme alla nostra quella di tante altre forme di vita. Per superare questo rivolgimento la Haraway indica e mostra come la soluzione sia quella di creare patti, legami, parentele intraspecifiche, quindi creare nuove forme di mondeggiare (stare al mondo e fare mondo) che traghettino la vita in un futuro rinnovato.

¹⁴ Vorrei richiamare qui l'attenzione sul concetto di gioco e su una peculiarità della lingua italiana, per cui la dimensione ludica sembra essere separata dalla pratica dell'arte attoriale e non solo: gli attori in italiano "recitano", mentre nelle altre lingue "giocano", to play, *spielen*, *jouer*. È una derivazione storica, data dall'evoluzione che la forma del teatro ha avuto nel nostro paese. Infatti, parallelo alla Commedia dell'Arte e degli attori di giro, che hanno portato l'arte e il gioco teatrale italiano in tutta Europa (da questa arte attoriale "all'italiana" spesso poi sono nate le scuole nazionali per gli attori di paesi come la Francia e la Russia), si era formata, infatti, una pratica accademica e letteraria che destinava il testo drammatico alla sola lettura da parte dell'autore davanti ad un pubblico di circoli letterari e accademici. Da lì il termine "re-citazione", dire di nuovo, che esclude quindi tutta la parte del gioco tra corpi e voci in scena tra attori e tra attori e pubblico.

¹⁵ Haraway, 2019, p. 41.

La dimensione ludica, liberamente combinatoria, esplorativa, legata quindi all'immaginazione e soprattutto all'errare (inteso sia in senso di andare in giro liberamente in cerca di qualcosa, sia nel senso di sbagliare, mancare il bersaglio, o meglio ancora, centrare un bersaglio inaspettato e a volte sorprendente), mi interessa perché è una parte importante di come penso l'agire teatrale, di come si dia la creatività, che è parte fondamentale del mio lavoro. Trovare l'equilibrio instabile tra rigore e libertà.

Parto quindi da questo posizionamento, che chiamo ora femminista.

Qui vorrei aprire una piccola riflessione personale. Riconoscermi nel movimento femminista è ancora un passaggio emozionale per me non libero da disagio. È un riconoscimento per me ormai ineluttabile, in quanto mi ritrovo e aderisco alle tematiche e soprattutto all'aspetto metodologico di questa visione. Anche sostenere apertamente qui il mio disagio è di per sé disagiata, ma credo che si iscriva nel mio percorso di auto consapevolezza e soprattutto di presa di parola e azione. Uscire da cornici di pensiero introiettati fin da bambina, prendere consapevolezza delle contraddizioni che reggono le parole del dicibile è un processo lungo, che richiede tempo e che ha bisogno di molta pazienza¹⁶. Trovare le parole giuste per nominare i fenomeni che riguardano la nostra vita è una ricerca faticosa e lunga, che ha bisogno di cura e attenzione, spesso necessita di un accompagnamento e infine di un ascolto. Il pensiero femminista ha dato fondamento teorico al mio senso di giustizia, che mi spinge alla non prevaricazione.

In parallelo, mi ha sempre affascinata e convinta il concetto, che influenza molta parte del pensiero teorico sull'arte dell'attore del '900, di "agire per sottrazione", sottrazione di sé e del Sé, nella consapevolezza che è creando il vuoto, che si porta dietro attesa e ascolto, che il nuovo si può manifestare e infine che il valore, anche artistico, sta nella relazione, nei rapporti, e non nel "nome dell'autore".¹⁷

Tornando al concetto di Salute Collettiva, ecco un altro passaggio del libro di Haraway che mi aiuta a mettere a fuoco il concetto di "collettività/comunità":

¹⁶ Rimando inoltre al libro "Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte" di Marianella Scavi, Pearson, 2022, in cui l'autrice ci porta in un viaggio di presa di visione sull'ovvio, del dato per scontato, e i processi che aiutano la sua ri-significazione. Processi che prevedono un costante lavoro di posizionamento e inchiesta su sé stessi e il mondo.

¹⁷ Ho trovato riscontro di questo particolare posizionamento contro-autorale anche nella narrazione su Emily Dickinson nel libro "Dal telaio all'intelligenza artificiale" di Maria Rosa Panté, in cui si racconta la volontà della poetessa di sottrarsi alla visibilità e all'esposizione, rimarcata anche nella poesia "Io sono nessuno!": "Io sono nessuno! Tu chi sei?/Sei Nessuno anche tu?/Allora siamo in due!/Non dirlo! Potrebbero spargere la voce!//Che gran peso essere Qualcuno!/Così volgare – come una rana/che gracida il tuo nome – tutto giugno -/ad un pantano in estasi di lei!" Oltre alla Dickinson, ci sono poi altri posizionamenti artistici basati su "un'etica della rinuncia autorale", raccontati ad esempio da Bishop. Confronta Bishop, 2024, p. 34.

Restare a contatto con il problema richiede la capacità di generare parentele di natura imprevista. Questo significa aprirsi a collaborazioni e combinazioni inaspettate, essere pronti a far parte di caldi cumuli di compost. Con-diveniamo insieme, gli uni con gli altri, oppure non diveniamo affatto.¹⁸

Si mette qui in luce la necessità di pensarsi plurale, di non isolare la cura al singolo individuo, al singolo organo, la singola funzione, ma allargare lo sguardo e pensarsi interconnessi, dove si sta bene tutti o non si sta bene affatto.

Nelle pratiche narrative che si occupano di categorie sociali poi questo aspetto “comunitario” e “corale” è spesso presente. Non sono le singole storie “eroiche” che portano al cambiamento della società, ma la presa di coscienza dal basso attraverso l’ascolto di tante storie, di tanti vissuti, che si rispecchiano l’una nell’altra per la messa in luce dei dispositivi che generano segregazione e violenza a cui tutti gli appartenenti alla categoria sono soggetti. Non è una sofferenza singola, individuale, un fardello personale e che ricade come colpa sul singolo, ma è il momento storico e sociale che cade su tutti.

Su questo concetto insiste anche il libro “Dolore in bellezza” il cui sottotitolo, “Narrazioni del possibile, nonostante tutto.” ci parla già di un posizionamento affine a questa ricerca. Pellegrino stressa le narrazioni singolari e le mette in dialogo non solo con gruppi di affini, cioè costretti nella stessa categorizzazione, ma anche con altri gruppi, anche loro costretti in una (altra) categorizzazione:

[...] si condividono analisi non (sol)tanto su specifiche condizioni che parlano di sé stesse, perché si applica lo sguardo su altri gruppi, si trasla la propria esperienza su quella di altre condizioni in grado di sollecitare e di ri-definire la propria, e quindi di aprire un dibattito sugli elementi del sistema, su quel tipo di violenza che abbiamo chiamato strutturale e che permette di inquadrare il fatto che dominio e contenimento oggi non sono affatto eccezioni superate o residuali. Questo tipo di dibattito di gruppo e questi processi di autoanalisi comportano un certo distanziamento dai “propri fatti” ma anche un ritorno a essi attraverso il parlare degli altri: le cose dolorose o stigmatizzate si fanno ri-nominabili, se volgiamo, dentro al racconto su altri. [...] Questo comporta un certo tipo di avvicinamento ai fatti vissuti dagli altri: la traduzione di quanto raccontano gli altri funziona da “dispositivo di traduzione”, crea risonanza tra biografie, costruisce legame sociale.¹⁹

¹⁸ Haraway, 2019, p. 17.

¹⁹ Pellegrino, 2025, p. 43-44.

Pellegrino chiama questo sguardo che dalla persona e dall'affine si sposta al “distante”, al “(dato per) diverso”, “pontualità operativa”:

Credo [...] che sia interessante la proposta di far circolare in alcuni gruppi sociali quanto pensato e raccontato insieme ad altri gruppi sociali – ciò che altrove ho definito in termini di ricerca sociale come “pontualità operativa”. Fare ponte cognitivamente significa attivare processi di dialogo a distanza tra gruppi sociali spesso generati dalle istituzioni attraverso categorie e targhettizzazioni forzate e poi segregati spazialmente in base a tali etichette; fare ponte cognitivamente significa inventarsi luoghi e modi per moltiplicare i confronti decostruendo collettivamente queste etichette, mostrandone i limiti, mostrando elementi di vita trasversali ai gruppi.²⁰

Allarga quindi l'ascolto e il rispecchiamento a cerchi sociali che vengono dati per distinti e spesso anche spazialmente divisi, per i quali l'incontro viene generalmente impedito. Parla infatti nel libro di detenuti ristretti nelle carceri e li fa dialogare con migranti ristretti nei campi nel nord Africa. Della sua ricerca, mi interessa quindi sottolineare il fatto che gruppi divisi per categorie dall'alto, quando hanno possibilità di incontro, di conoscersi attraverso le reciproche narrazioni, spesso si scoprono più vicini e più sottoposti agli stessi meccanismi di controllo e violenza di quanto potrebbero pensare fintanto che vengono tenuti separati.

La scrittura autobiografica, come abbiamo visto, è ormai assodata come una pratica della cura di sé. Molta letteratura scientifica, già a partire dalla figura di Duccio Demetrio e dei suoi numerosi scritti²¹, ne certifica il potere curativo e trasformativo. La pratica della scrittura autobiografica è uno strumento di conoscenza e auto-cura che partendo dal lavoro di memoria, riscrive e ristrutturava il vissuto in modo da restituire un disegno, un senso e quindi un orientamento alla vita di chi lo pratica:

Il lavoro autobiografico ridimensiona l'io dominante e lo degrada a un io necessario, che chiameremo l'io tessitore, che collega e intreccia; che, ricostruendo, costruisce e cerca quell'unica cosa che vale la pena cercare, costituita dal senso della nostra vita e della vita²².

La scrittura autobiografica, che dà nuovo senso al passato, riposiziona quindi lo sguardo sul presente e apre nuove strade per il futuro.

²⁰ Pellegrino, 2025, p. 44-45.

²¹ Tra tanti, rimando a Demetrio, 1996 "Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé", Raffaello Cortina Editore.

²² Demetrio, 1996, p. 14.

*La vera cura di sé, il vero prendersi in carico facendo pace con le proprie memorie inizia probabilmente quando non più il passato bensì il presente [...] entra in scena. E diventa luogo fertile per inventare o svelare altri modi di sentire, osservare, scrutare e registrare il mondo dentro e fuori di noi.*²³

La scrittura autobiografica così definita è un'azione, una pratica che la singola persona mette in atto nel suo intimo, rispondendo ad un suo proprio bisogno particolare. Le autobiografie che si pongono all'interno di questa impostazione, sono atti comunicativi che si riferiscono ad un solo interlocutore, sono scritte per un unico lettore che è la stessa persona che scrive. Scriversi e in seguito, volendo, rileggersi, aiuta un processo di cura della narrazione e definizione del Sé, che resta comunque e volutamente un processo personale, privato.

Le pratiche che mi sono proposte di interrogare nel mio percorso di tirocinio si dichiarano invece *autobiografie corali, autobiografie di gruppo*. Superando l'iniziale cortocircuito ossimorico, l'autobiografia corale ci chiede un salto dalle pratiche personali e singolari a una dimensione relazionale e sociale. Il gruppo e il coro chiedono il coinvolgimento e la partecipazione nella produzione di narrazioni che hanno come mira comunque la cura, ma intesa qui come la cura delle relazioni sociali, dei rapporti tra singoli, gruppo e ri-nominazione dei rapporti sociali e delle tensioni e conflitti sottesi e spesso invisibilizzati. Il lavoro insiste al livello del riconoscimento tra vissuti particolari e quindi spostamento del fuoco dal singolare a plurale. Lo scavo nella memoria e nelle esperienze vissute delle persone che vi partecipano, l'ascolto attivo e la condivisione portano ad una ri-significazione dei vissuti che permette di arrivare alla ri-nominazione e riscrittura della storia riposizionando lo sguardo dal proprio sé al tessuto sociale. Fondamento quindi di questi processi di ri-significazione sono la partecipazione, l'ascolto, il rispecchiamento e la ri-nominazione.

La partecipazione prevede che ciascuno/a si ingaggi in una scrittura sincrona insieme agli altri partecipanti al cerchio narrativo e scriva di sé, di un particolare episodio del suo vissuto personale che risponda e risuoni con il tema che si è scelto di investigare. L'ascolto attivo avviene alla fine della scrittura, durante il quale vengono letti ad alta voce le scritture prodotte. Il rispecchiamento sta nell'ascolto nel momento in cui le parole di una narrazione risuonano con il vissuto degli altri, quando aprono squarci di memoria e riattivano sensazioni, emozioni e situazioni. Questo ri- e con-suonare ci informa allora di una condizione condivisa che parla, non tanto e non solo della singola persona, ma della società in cui viviamo e del momento storico nel quale siamo immersi/e.

²³ Demetrio, 1996, p. 15.

Il processo di cura e di trasformazione quindi si sposta da un piano personale autobiografico in senso stretto (e quindi in un certo senso psicologico), ad un piano sociale e condiviso, tendendo a cercare nuovi modi di leggere il presente e quindi nuove strategie per prendersi cura di ciò che nel presente delle nostre vite si manifesta come "malattia", come *desease* sociale e culturale che genera profonde *illness* condivise da più persone.

Queste pratiche si vogliono affiancate quindi al discorso della "*sociologia dell'esperienza*":

Si pratica la narrazione per dare significato, per riappropriarsi del senso; aiuta ad impostare i nessi narrativi tra storia individuale e storie degli altri.

Sono strumenti di emancipazione, insistono su vite che devono riappropriarsi della parola che gli è stata negata.

È un movimento in cui il noi corale rende possibile dire l'io singolare.²⁴

Ritrovo lo stesso concetto nel libro nell'introduzione al libro "Dolore in bellezza":

Un tema focale è quindi la narrazione ancora e proprio oggi, laddove si dia come processo elettivo di "soggettivazione", cioè di riconquista della parola "io" quando intorno tutto pare dire "non tu" e del modo in cui la parola "io" si riconquista nel "noi", nella pratica del dirsi a qualcuno che inaspettatamente ascolta.²⁵

Sono quindi processi di *empowerment*, nei quali la somma dei partecipanti ha sempre un'eccedenza positiva data dal trovarsi insieme, dal riconoscersi in un gruppo e in un contesto specifico ed esplicitato. E in quanto processi, trovano il loro fondamento nel ricorso della pratica e nella tenuta del gruppo/coro. Come spiega diffusamente Maria Inglese nel libro "Dolore in bellezza", la "parola" e la condivisione della stessa attivano processi di trasformazione:

"Essere insieme" è un vero atto creativo, contro la paura e la solitudine, permette di fare futuro.²⁶

²⁴ Dal mio diario di campo, appunti presi durante un seminario tenuto dal sociologo Paolo Jedlowskij il 6 ottobre 2025 presso l'Università di Parma sulle pratiche narrative e il dispositivo corale. Durante il seminario è stato citato il libro di Annie Ernaux "Gli anni", in cui l'io narrante in realtà è un "noi". Con questo slittamento, l'autrice vuole significare che le esperienze da lei vissute, i passaggi e le svolte della sua vita, sono state condivise da tanti altri singoli "io" di donne appartenenti alla sua stessa classe sociale e che quindi il suo disegno di vita è in gran parte sovrapponibile a quello di tante altre, un tragico "noi" intrappolato in un percorso che assomiglia più ad una gabbia sociale che ha un progetto personale.

²⁵ Pellegrino, Inglese, 2025, p. 13.

²⁶ Inglese, 2025, p. 53.

A questo proposito, voglio fare un accenno alle ricerche che si occupano di "mente collettiva". La mente viene in questi studi intesa come rapporto, connessione, più che come entità sostanziale. Nel singolo individuo si evidenziano il rapporto tra neuroni e il rapporto tra le diverse parti del cervello, una delle quali ha la funzione di "unificare" e "creare l'illusione dell'Io". Le ipotesi riguardano il funzionamento delle menti singole quando si trovano ad interagire tra di loro, che creano quindi rapporti e connessioni e che formano un sistema/rete, una "mente gruppale", o meglio "corale", che è espressione di tutte le singolarità sommate alle interconnessioni che si creano. La "Mente Collettiva" ha dei riscontri in particolar modo nei contesti "micro": i gruppi che hanno un proposito in comune, regole condivise e compiti personali chiari.²⁷ In particolare la "mente collettiva" ha più possibilità di crearsi quando il gruppo partecipa a una forte narrazione che organizza il pensiero, l'azione e la visione dei singoli in un universo di senso comune. Gli studi in questo campo sono vari, prendono varie sfumature e di avvalgono di diverse denominazioni (da Mente Collettiva a Intelligenza Collettiva e così via).

La rete permette la connettività all'interno della collettività, ma, nello stesso tempo, favorisce una connettività nell'individuale inserendoci in una dimensione ipertestuale che favorisce il moltiplicarsi delle connessioni e, perciò, delle intelligenze.²⁸

Questi studi mi interessano perché mi offrono una cornice di senso entro la quale muoversi all'interno dei cerchi narrativi e soprattutto nel pensare al processo artistico e creativo che fa parte dell'agire attorale nel gruppo e con il gruppo. Tenere presente che ciò che si pensa e si fa all'interno del gruppo non è determinato solo dalla volontà e dal pensiero del singolo, ma è il risultato di un processo di pensiero e di fare che si muove tra le menti e le persone, dà un indirizzo molto diverso la progetto e alla realizzazione dello stare e fare insieme. Sapere che ciò che penserò, dirò e farò nel gruppo e con il gruppo si inverte grazie al gruppo e alle interconnessioni di parole, linguaggio non verbale, prossemica tra le persone, e mi spingerei anche includere lo spazio in cui gli incontri si realizzano, mi rende consapevole che ci troviamo all'interno della

²⁷ Confronta "La galassia Mente Collettiva" di Lorena Milani, in "Formare altre(i)menti" a cura di Giuseppe Annacontini e Rosa Gallelli, Progedit, 2014. La finalità di questo excursus sulle teorie che riguardano le Menti-Collettive è quello di trovare una applicabilità nel campo educativo, in particolare nel delineare la forza delle "équipe educative come gruppi umani organizzati per agire con cura in ambito educativo e la cui affidabilità richiede la capacità di essere espressione di una Mente Collettiva. "La necessità di essere realtà ad alta affidabilità e a capacità di *heedful* e *mindful* nasce direttamente dall'essere espressione di organizzazioni basate sul concetto di affidamento educativo: la società, infatti, affida le giovani generazioni "alla cura" di educatori che devono saper agire "con cura", esercitando la pratica in modo intenzionale, progettuale, riflessivo e deontologico." Non si può non riscontrare una forte consonanza con tutto il percorso del Master in Salute Collettiva e in particolare con il discorso intorno alle équipes della salute che operano in Brasile di cui si vorrebbero istituire degli analoghi in Italia.

²⁸ Milano, 2014, articolo citato.

simpoiesi, il *con-fare*, di cui parla Haraway, e per *mondeggiare* insieme per avviare processi di cura del dicibile, è necessario essere consapevoli della forza della “mente collettiva” e quindi mettersi sempre in una dinamica di ascolto e dialogo.

CAPITOLO II

L'arte relazionale: l'incontro con l'arte di Livia Moura e la postura del teatro relazionale

Come possono narrazioni autobiografiche corali diventare teatro relazionale? Sono giunta a pormi questa domanda durante il tirocinio in Brasile grazie all'incontro con Livia Moura e all'idea che sostiene il suo agire artistico e il continuo confronto con Vincenza Pellegrino e Francesca Bigliardi, mie compagne di viaggio ed esperienze. In particolare, le pratiche di Moura, il suo posizionamento artistico, che deriva anche dal suo dottorato in Studi di arte contemporanea con uno sguardo aperto sul sociale, mi hanno permesso di ripensare il mio stesso posizionamento all'interno di un agire artistico che non vuole più stare (o non solo) dentro gli spazi, le dinamiche e le strutture nelle quali l'arte, e nel mio specifico l'arte teatrale, sono individuabili dal senso comune, e quindi lo spazio teatrale, la dinamica delle compagnie o degli stabili teatrali, le logiche di potere e della sua riproduzione, ma cercano e interrogano aree diverse, si rivolgono a pubblici diversi, richiedono un nuovo senso del fare artistico e teatrale che gli ridia senso.

2.1 - Livia Moura e il progetto VAV

Nell'ambito del progetto di tirocinio, ho scelto di aderire alla proposta/occasione di svolgere una osservazione partecipante in Brasile nel circuito "Rede Unida", che vede le pratiche di Salute Collettiva attive in Brasile incontrare quelle delle Regione Emilia-Romagna.

La destinazione scelta è stata la *Cooperativa da lã mulheres rurais da montanha* di Campo Redondo, un *barrio* della città Itamonte, nella regione del Minas Gerais, fondata dall'artista Livia Moura insieme alle donne del quartiere. La cooperativa nasce all'interno del progetto artistico di Moura e il "VAV: *Vendo Ações Virtuosas*".²⁹

La domanda dalla quale parte la sua ricerca artistica è: Come l'arte può sviluppare l'economia dell'energia vitale?

²⁹ <https://pontodeculturavav.com.br>.

[...] em 2013 reuni amigas com o intuito de lançar uma plataforma de arte contemporânea que estivesse à serviço da manutenção da vida. O nome dessa plataforma, *Vendo Ações Virtuosas-VAV* -, surgiu durante um sonho e carrega em si um duplo sentido: abrir nossos olhos para ver as ações virtuosas que brotam no caminho, mas também vender ações virtuosas. Vender arte relacional, rituais, performances, ações, proposições, gestos, prática para o "bem-viver", ou seja: aquilo que o mercado de arte não se interessa em comprar.³⁰

L'intento è quello di "criar alternativas às dinâmicas de controle e opressão que regem o mundo atual"³¹, con lo scopo di riciclare le nostre emozioni e il nostro immaginario, oppressi e manipolati dal capitalismo patriarcale. Questo, dice Moura, si può fare rimettendo in circolo le economie vitali: come in un sistema cardio-circolatorio, che per qualche ragione vede ora il sangue bloccato e coagulato in un solo organo, che va riattivato per far rifluire in tutto l'organismo la linfa vitale; organismo qui inteso come "o Planeta Terra e os seres vivos que nela habitam"³². Il metodo attraverso cui Moura si prefigge di rimettere in moto le energie, e quindi i pensieri e le pratiche è quello del gioco rituale³³, che, attraverso una organizzazione "altra" del quotidiano, porta i partecipanti a sperimentare la realtà da una posizione diversa, aprendo quindi possibilità di un pensiero laterale, creativo e generativo.

In ultima analisi, ci dice Moura:

Todas as emoções derivam do amor³⁴ ou da falta dele.³⁵

E anche:

³⁰ Moura, 2021, p. 378. "... Nel 2013 ho riunito delle amiche con l'intento di lanciare una piattaforma di arte contemporanea che fosse al servizio della manutenzione della vita. Il nome di questa piattaforma, *Vendo/Vedendo Azioni Virtuose - VAV* -, è affiorato durante un sogno e porta con sé un doppio sentimento: aprire i nostri occhi per vedere le azioni virtuose che incontriamo lungo il cammino, ma allo stesso tempo vendere azioni virtuose. Vendere arte relazionale, rituali, performance, azioni, proposizioni, gesti, pratiche per il "vivere bene", o che sia quello che al mercato dell'arte non si interessa comprare."

³¹ "creare alternative alle dinamiche di controllo e oppressione che governano il mondo attuale"

³² "Il Pianeta Terra e gli esseri viventi che lo abitano."

³³ Per quanto riguarda la funzione e la valenza del rito e dei passaggi liminali tra stati di presenza "altra" e generativa, rimando al libro di Victor Turner, "Dal rito al teatro". Il testo indaga i processi rituali liminali quali prime forme di socializzazione teatralizzata di passaggi di status sociale, ridando forza, a mio avviso, al potenziale trasformativo dei processi che stanno alla base delle pratiche teatrali. Il libro è stato uno dei più interessanti incontrati durante la mia formazione universitaria, e ha informato molto il mio fare artistico.

³⁴ "Solo l'eros dà vita all'organismo. Questo vale anche per la società, l'eccessivo narcisismo la destabilizza. ...Il sentimento di autostima non lo posso produrre io stesso. Perché nasca, ho bisogno dell'altro quale istanza di gratificazione, l'altro che mi ama, mi loda, mi riconosce e mi stima." In Byung-Chul Han, "L'espulsione dell'Altro", nottetempo, 2017.

³⁵ Moura, 2021, p. 384. "Tutte le emozioni derivano dall'amore o dalla sua mancanza."

*O processo de alfabetização emocional é subjetivo e ao mesmo tempo coletivo, se desdobrando por toda a vida sem un objetivo pré-determinado.*³⁶

L'artista ci invita quindi ad adottare una prospettiva temporale di crescita personale continua, dove tutti sono maestri e tutti possono imparare da tutti, facendo chiaro riferimento al pensiero di Freire³⁷.

Questa visione si iscrive nel campo dell'Arte Relazionale, in cui i principi formali ed estetici si intrecciano con il pensiero politico ed etico, e nella quale il fine non è più solo il prodotto artistico da vendere sul mercato, bensì le relazioni, il ben-essere e la crescita personale che accompagnano tutto il processo³⁸. Non a caso gli artisti che si muovono in questo campo sono chiamati e spinti a praticare:

*[...] exercícios que não têm origem nem finalidade especificamente artísticas, ma que pretendem alterar os modos de ser do praticante, compreendendo aspectos físicos, perceptivos, afetivos e mentais. [...] Creio que propostas "relacionais" implicam um tipo de treinamento que torna o artista sensível aos pequenos acontecimentos desencadeados pela situação. Mais do que uma presença "forte", que magnetiza as atenções do público, o artista deve exercitar suas capacidades receptivas e perceptivas, abrindo espaço para que o latente nas circunstâncias possa aparecer e ser posto em jogo.*³⁹

La posizione dell'artista e la sua stessa formazione quindi si allargano da un piano strettamente produttivo che risponde alle richieste di mercato ad un piano relazionale ed esistenziale, dove non (sol)tanto sono indagate e curate le prassi del mestiere, il saper fare, ma soprattutto il saper essere. Si chiede all'artista di essere in "ricerca e sviluppo" di sé stesso, dal piano fisico a quello spirituale.

³⁶ Moura, 2021, p. 384. "Il processo di alfabetizzazione emotiva è soggettivo e allo stesso tempo collettivo, si sviluppa per tutta la vita senza un obiettivo pre-determinato."

³⁷ Moura rimanda a pensiero di Paulo Freire e alla celebre frase "Nessuno educa nessuno, nessuno si educa da solo, gli uomini si educano insieme con la mediazione del mondo." tratto dal libro "Pedagogia degli oppressi". Il pensiero di Freire ritorna spesso come punto di riferimento durante il percorso del Master sia per le pratiche da lui attuate, sia per l'impianto metodologico e teorico.

³⁸ Confronta Bourriaud, 2010.

³⁹ Sydow Quilici, 2021, p. 51. "esercizi che non hanno origine né finalità specificamente artistiche, ma che mirano a modificare i modi di essere del praticante, comprendendo aspetti fisici, percettivi, affettivi e mentali. [...] Credo che le proposte "relazionali" implicano un tipo di allenamento che rende l'artista sensibile ai piccoli avvenimenti scatenati dalla situazione. Più che una presenza "forte", che attira l'attenzione del pubblico, l'artista deve esercitare le proprie capacità ricettive e percettive, aprendo spazio affinché ciò che è latente nelle circostanze possa emergere ed essere messo in gioco."

Campo Redondo è una località di montagna storicamente caratterizzata dalla migrazione portoghese, che in quella zona del Brasile trovò terreni utili per l'allevamento e l'instaurarsi delle *fazendas*, grandi aziende agricole, dedite per lo più all'allevamento. Si trova a circa 30km di strade rosse sterrate dalla città Itamonte, ad una altezza di circa 1400m. È una zona dove agivano i "bandierantes", zona di contrabbando e luogo ideale dove nascondere e tenere in incognito persone ricercate. La struttura sociale prevalente prevede famiglie patriarcali, in cui la donna ha la gestione dei figli piccoli e della casa, mentre l'uomo si occupa dell'agricoltura e dell'allevamento.

Da cinque anni l'artista Livia Moura ha preso residenza in questo *barrio* di montagna, in principio per un interesse artistico. La sua produzione, infatti, è strettamente legata all'uso di tinture naturali e la zona offre una interessante varietà di terreni di diversi colori, dal giallo al fucsia, dal rosso al nero, varie tonalità di marrone e in alcuni punti particolari anche l'azzurro, che poi lei tratta e trasforma nelle terre che usa per le sue pitture. La sua scelta è caduta su questa zona anche perché è circondata da sorgenti termali e montagne sacre tra le più antiche al mondo, è storicamente e culturalmente una zona legata alla cura e meta di villeggiatura. Moura, quindi, elesse queste montagne anche per curare un passaggio della sua vita privata e affrancarsi dalla vita frenetica e faticosa della grande metropoli di Rio de Janeiro, nella quale è cresciuta e vissuta a lungo.

La nascita della Cooperativa delle donne rurali di Montagna avviene in seguito all'osservazione oggettiva e partecipata del territorio da parte dell'artista, alla conoscenza e poi all'amicizia nata con le donne del posto e all'ascolto dei loro interessi e desideri. Su questo punto Moura è tornata più volte, volendo sottolineare che il progetto è nato e ha preso forma in seguito all'osservazione di quello che il territorio e le persone che lo abitano hanno già, espresso o in nuce, e non da una giustapposizione di un progetto e delle finalità pre-ordinate.

Le donne di Campo Redondo storicamente si occupavano della lavorazione della lana, a lâ in portoghese, lo facevano in casa, in famiglia, era un sapere tramandato di generazione in generazione, che negli ultimi anni si stava affievolendo. Quando Moura arrivò a Campo Redondo, le donne avevano smesso la produzione, che sembrava quindi destinata a perdersi. Il sapere tramandato comprendeva tutta la filiera della produzione: il lavaggio, per togliere residui e impurità e sciogliere la lanolina; la tintura, effettuata con erbe e radici che si trovano nel territorio e altri prodotti naturali; la cardatura; la filatura, che può essere fatta a mano o con l'arcolaio elettrico; la tessitura con piccoli telai portatili o telai da parete, agili da tenere in casa.

La conoscenza reciproca e l'interesse dell'artista per le lavorazioni naturali legate al territorio e il desiderio delle donne di riprendere i saperi e le pratiche legate alla lana hanno permesso la nascita della cooperativa. Le donne si sono date quindi una struttura sociale, comunitaria, che prevede la partecipazione sia ai lavori, sia alle decisioni che riguardano la gestione economica dei prodotti.

Non tutte le donne si occupano di tutti i passaggi della lavorazione: molte di loro preferiscono specializzarsi su alcuni momenti, corrispondendo alle loro predisposizioni e ai loro interessi. Alcune lavorazioni sono svolte a casa, come la tintura e la pulitura, altre insieme nella sede della cooperativa. Qui si svolgono lavori come la cardatura e la filatura e soprattutto l'importante passaggio della pesatura del materiale prodotto frutto delle lavorazioni fatte in casa.

Generalmente la sede della cooperativa è frequentata durante i giorni feriali per circa tre ore al giorno, nel primo pomeriggio. Il lavoro alla cooperativa pertanto non può essere considerato un lavoro a tempo pieno, la durata dipende in parte dalle altre occupazioni delle donne che partecipano: alcune di loro hanno lavori a tempo pieno, come insegnanti o negozianti, mentre altre si dedicano ai figli o ai nipoti e seguono i lavori domestici.

A questo punto mi piacerebbe sottolineare, come ha fatto più volte Livia Moura durante il nostro stage, l'importanza emancipativa del discorso economico intorno alla produzione della lana. Storicamente era un lavoro femminile, un sapere pratico legato al genere, di fondamentale importanza per l'economia domestica, che però, all'interno della struttura patriarcale della famiglia, non aveva nessun riconoscimento economico per le persone che vi si dedicavano. La cooperativa invece, fin dall'inizio, chiede alle partecipanti di avere un loro conto bancario personale nel quale versare il contributo per il lavoro svolto, superando le difficoltà iniziali e le renitenze delle donne, che chiedevano di versare i soldi nel conto del marito o del figlio. Una indipendenza economica è un passo fondamentale per supportare l'autonomia e la capacità decisionale delle donne e per contrastare almeno una delle violenze di genere tra le più diffuse, la violenza economica. La cooperativa, quindi, garantisce una retribuzione per ogni lavorazione, che viene patteggiata tra le donne e quindi da loro condivisa.

Infine, gli oggetti artistici di alcune donne della cooperativa, creati con diverse tecniche (uncinetto, telai, etc.), vanno a fare parte del lavoro pittorico e materico di Moura: l'artista, infatti, li innesta sulle sue tele, facendoli dialogare con altri strati di lavorazione con-creativa⁴⁰.

Scegliere di lavorare sulla lana è, per Moura, un modo per ricollegarsi alla tradizione, al saper fare delle donne, tramandato di generazione in generazione, a ricucire un tessuto sociale ed esperienziale, che costruisce comunità. È anche un modo di fare Salute Collettiva, in quanto si prende cura dei rapporti sociali della comunità e, in particolare, dà la possibilità a delle fragilità sociali e psicologiche di avere un luogo e un tempo in cui trovare sollievo e ridare senso al vivere. Questa modalità di fare arte insieme alle persone e nelle relazioni mi ha fatto ripensare ad alcuni incontri, narrati o vissuti, con l'arte contemporanea. Non posso non ricordare l'artista italiana Maria Lai e il suo famoso lavoro che realizzò nel 1981 nel suo paese d'origine, Ulassai, "Legarsi

⁴⁰ Per una descrizione più approfondita del procedimento, rimando al paragrafo 3.2 – Dal diario di campo.

alla Montagna”, in cui aveva lavorato con l’intero paese chiedendo agli abitanti di “legare” tra loro le case vicine con un filo celeste, seguendo un racconto/leggenda del paese stesso. In questo modo Lai riuscì, non solo a creare un’opera d’arte partecipativa e relazionale ante litteram⁴¹, ma a riconnettere un tessuto sociale che si era sfaldato.

Insieme a Lai, ricordo anche l’opera della francese Sophie Calle, “*Prenez soin de vous*”, presentata nel 2007 alla Biennale di Venezia. L’artista, che lavora molto spesso con la sua stessa biografia, in questo caso ha mandato una e-mail ricevuta dal suo ex-compagno, con la quale egli intendeva chiudere la relazione, a più di un centinaio di persone, di diverse nazionalità e professioni. Queste sono state invitate a rispondere, nelle forme e nei linguaggi a loro più affini, al messaggio, che si chiudeva proprio con le parole “*Prenez soin de vous*”, “*Abbate cura di voi*”. Durante la Biennale avevo avuto modo di vedere questa opera nel padiglione francese e ricordo che mi aveva colpito molto. Avevo apprezzato il gioco di rispecchiamento e la partecipazione, e soprattutto il caleidoscopio di sguardi e rimandi e interpretazioni che un testo poteva far nascere. La ricordo anche perché a mio avviso risuona molto con il lavoro del gruppo Sguardi Incrociati e con il lavoro di Livia Moura, che mettono in dialogo le persone con le loro esperienze e le loro capacità di dirsi e raccontare la realtà.

2.2 – L’arte e il teatro relazionale

Il teatro relazionale si sviluppa parallelamente all’arte relazionale e ha le sue radici nelle avanguardie storiche del ‘900 e nei movimenti di riflessione e azione sociale che hanno animato il secolo scorso. Il teatro relazionale si dà come priorità non tanto la produzione di uno spettacolo, oggetto per il mercato, bensì tiene il fuoco della sua ricerca sui rapporti che crea e si creano durante tutto il processo creativo. Non mira ad una forma statica e riproducibile dell’azione scenica, un prodotto, bensì chiede che ogni incontro abbia un suo respiro, favorisca la partecipazione attiva del pubblico e abbia una struttura porosa, passibile di essere invasa dall’inatteso.

Nel caso della rappresentazione, il soggetto che si rappresenta qualcosa s’impadronisce dell’oggetto rappresentato. Egli lo consegna a sé stesso. Alla merce, in quanto oggetto di consumo, manca del tutto la negatività dell’obiciere: la merce non mi getta davanti nulla, non

⁴¹ La dicitura “arte relazionale” è dovuta al critico Nicolas Bourriaud a metà degli anni Novanta del ‘900 ha teorizzato e scritto il libro “Estetica relazionale” per dare una cornice semantica a quelle forme di arte che ponevano il rapporto e la relazione con il pubblico come parte costitutiva del fare artistico e dell’opera d’arte, come spiego meglio nel paragrafo successivo, 2.2 – L’arte e il teatro relazionale. Forme artistiche che poi sono ricadute sotto questa etichetta erano già presenti nel panorama internazionale, come appunto il lavoro di Lai.

mi accusa di nulla, non mi si oppone. Vuole piuttosto -adattarsi a me e piacermi, vuole strapparmi un mi piace.⁴²

Il filosofo Byung-Chul Han ci spiega la radice etimologica della parola “oggetto”, che viene dal latino *obicere*, che letteralmente significa "gettare contro". Han insiste nel suo libro sull'importanza, per una formazione del Sé, di oggetti che si contrappongano al soggetto, in contrapposizione ai prodotti di mercato che non fanno altro che rispondere direttamente al desiderio (spesso indotto) del soggetto, senza mettersi in contrapposizione e inibendo quindi il processo di cambiamento. Questi oggetti possono essere cose, ma anche persone, relazioni, come ricorda anche Inglese parlando di “oggetti trasformativi”:

L'oggetto è ciò che si pone in attrito con noi, che ci pone resistenza, che rappresenta il limite con il quale costruiamo la nostra s-oggettività. [...] Tra questi oggetti ci sono anche le figure umane, c'è anche il terapeuta.⁴³

In questo orizzonte, Bishop nel libro “Inferni Artificiali”⁴⁴ mette l'arte teatrale in parallelo all'arte relazionale, cercando quelle connessioni metodologiche che li rendono affini.

Da una prospettiva disciplinare, qualsiasi arte che si impegna nella società e coinvolge le persone in essa richiede una lettura metodologica che è, almeno in parte, sociologica. Con questo voglio dire che un'analisi di quest'arte deve necessariamente avere a che fare con concetti che hanno sempre avuto, per tradizione, più uso nelle scienze sociali che negli studi umanistici: comunità, società, emancipare, capacità d'azione.⁴⁵

La pratica teatrale si confronta con la società, esce dai teatri, i luoghi storicamente a lei deputati, e cerca di ritrovare senso del suo agire sociale, come rispecchiamento e cassa di risonanza della nostra epoca, andando ad innestarsi in spazi “altri,” dove la partecipazione dello spettatore è

⁴² Han, 2017, p. 54.

⁴³ Inglese, 2025, p. 55.

⁴⁴ “Arte relazionale” nasce come concetto nei tardi anni Novanta del ‘900 con la volontà di dare un quadro teorico e metodologico alle nuove forme che l’arte contemporanea stava prendendo e che aprivano domande sul come collocare criticamente queste nuove forme che sembravano partire da nuovi modi di pensare il fare artistico e la sua fruizione. Bishop nella prima parte del suo libro ripercorre parte delle avanguardie artistiche del ‘900 per ritrovare le tracce disseminate tra diverse correnti artistiche, gruppi, collettivi, e che fanno da precursori al teatro relazionale. La seconda parte è dedicata invece all’esplorazione del teatro relazionale nelle sue ultime forme, quando gruppi e collettivi si potevano già inscrivere sotto quella etichetta. Per quanto possa essere inclusiva e possa prendere le forme più disparate, “teatro relazionale” è comunque un’etichetta. Di questo l’artista che si vuole riconoscere nei suoi presupposti deve essere consapevole. In fondo, ma questo lo esplicitano anche i critici che se ne sono occupati e se lo pongono come domanda epistemica, tutta l’arte è in senso lato relazionale, cioè basata su relazioni.

⁴⁵ Bishop, 2024, p. 19.

ancora possibile, dove l'incontro può ancora essere fonte di scambio reciproco, scontro, crescita, confronto. Su questo aspetto si delinea una similarità con l'arte contemporanea, che Bourriaud definisce appunto relazionale, la quale, nel perdere/lasciar andare dei connotati classici, riconoscibili, si apre a nuove forme, nuovi paradigmi e nuovi orizzonti:

Il problema non è più allargare i limiti dell'arte, ma mettere alla prova le capacità di resistenza dell'arte all'interno del campo sociale globale.⁴⁶

E, ancora, nel quadro del dipanarsi della storia e dei movimenti sociali, cerca nuove dimensioni, rapporti ravvicinanti, dove il "noi" sta insieme all'"io" e lo supporta, dove il gruppo non nega le soggettività. In questo senso si avvicina molto alle pratiche narrative corali, che si pongono come processi di *empowerment* personale e gruppale.

L'opera d'arte si presenta come un interstizio sociale, all'interno della quale queste esperienze, queste nuove "possibilità di vita" si rivelano possibili: oggi sembra più urgente inventare relazioni possibili coi propri vicini che scommettere sul domani. È tutto qui, eppure è qualcosa di enorme. In ogni caso, rappresenta un'alternativa attesa alle tendenze depressive, autoritarie e reazionarie che si ergono a teoria dell'arte in forma di ritrovato "buon senso".⁴⁷

Le forme del teatro relazionale sono quindi per necessità plurime, variegate, contaminate. L'istanza autorale prende diverse forme e mescola diversi⁴⁸ ingredienti:

Ogni individuo genera la propria forma ... L'individuo, quando crede di guardarsi oggettivamente, in fin dei conti non contempla nell'altro che il risultato di perpetue transazioni con la soggettività altrui. ... È nostra convinzione, che la forma non prenda consistenza (non acquisisca una vera esistenza) se non quando mette in gioco delle interazioni umane. La forma di un'opera d'arte nasce dalla negoziazione con l'intelligibile che abbiamo ereditato. Attraverso essa, l'artista avvia un dialogo. L'essenza della pratica artistica risiede così nell'invenzione di relazioni fra soggetti; ogni opera d'arte sarebbe la proposta di abitare un mondo in comune, e il lavoro di ciascun artista una trama di rapporti col mondo che genererebbe altri rapporti, e così via, all'infinito.⁴⁹

⁴⁶ Bourriaud, 2010, p. 37.

⁴⁷ Bourriaud, 2010, p. 59.

⁴⁸ Diversi in quanto tanti e in quanto altri dalla tradizione.

⁴⁹ Bourriaud, 2010, p. 25.

Non si cerca più una replica di quello che è già stato, ma si contamina il già conosciuto, il "mestiere dell'arte teatrale", in costante dialogo con il presente e il futuro⁵⁰.

*L'arte relazionale non è il "revival" di alcun movimento, non è il ritorno ad alcuno stile; nasce dall'osservazione del presente e da una riflessione sul destino dell'attività artistica.*⁵¹

Nello specifico, quello che mi interessa di tutto questo discorso, è aver trovato, grazie all'incontro con Moura, un campo semantico che possa contenere e sostenere il mio fare attorale, che negli ultimi anni ha avuto "palcoscenici" inusuali, precari, estemporanei se non fortuiti. Mi sono interrogata spesso su come e in che termini dare senso a quello che stavo facendo, un senso artistico intendo. Mi chiedevo spesso: ma quello che faccio è arte, è teatro? Sebbene il mio fare non avesse perso la forza o la forma dell'agire attorale, i contesti erano così distanti che vacillavo nel dubbio. D'altro canto, nel tempo ho maturato la personale convinzione che le strutture del teatro tradizionalmente inteso sono ormai diventate sature e sterili. Sempre più di rado, almeno nel panorama italiano e sempre a mio avviso, è possibile imbattersi in produzioni che parlino, dialoghino con il pubblico, che si pongano come "oggetti di trasformazione"⁵². Ovviamente, ci sono lodevoli eccezioni all'andamento generale, soprattutto nel teatro di ricerca, ma mi sembra che siano realtà sempre più in difficoltà e sempre meno visibili. Ci si è abituati ad una fruizione fondamentalmente passiva dell'arte, dove vince il prestigio di appartenere alla "classe che va a teatro" o "alla classe che frequenta le mostre d'arte", piuttosto che ad un vero confronto dialettico, generativo, con la produzione artistica. L'industria dello spettacolo, ma potrei dire della cultura in generale, ha intensificato la vendita di prodotti che ci pacificano, ci rassicurano nelle nostre certezze, sempre più granitiche, sempre più ristrette. Sono prodotti di arte-mercificata, perché risponde alla domanda del mercato, che vuole sempre l'uguale e il riconoscibile, e non sono più tentativi, a volte riusciti a volte abbozzati, di rispondere a domande di senso, esistenziali direi anche spirituali, che nascono dall'artista, ma che hanno a che fare con la condizione dell'essere umano, del nostro stare e vivere in questo Mondo. Domande dal medium artistico passano come pungoli agli spettatori per spronarli a rimettere in questione la società e il nostro vivere insieme.

⁵⁰ Penso in particolare alle valenze formative e soprattutto educative che le pratiche di questo tipo possono sviluppare, specialmente quando il confronto avviene con giovani. Mi vengono in mente i laboratori con le classi delle scuole secondarie superiori che tengo all'interno delle attività del Polo Universitario Penitenziario. Rivedo come il mio agire con loro con fare attorale, proporre il materiale di studio sfruttando il mio essere attrice, l'uso della voce e del corpo, ma ancora di più delle relazioni che cerco e creo abbattendo quella quarta parete tirata su dell'autore/regista, che vuole lo spettacolo/prodotto ripetibile e ripetuto sempre uguale a se stesso. A come questo modo di impostare il percorso suscita tra gli studenti/spettatori emozioni, imbarazzo, curiosità, stupore, paura, e a come li dispone all'ascolto, alla partecipazione, ognuno a loro modo.

⁵¹ Bourriaud, 2010, p. 58.

⁵² Confronta Han, 2017 e Inglese, 2025.

Era da tempo che mi chiedevo come trovare, come pensare un modo di fare *teatro* fuori dal teatro, di ritrovare quel senso del sacro e del rito, da cui il teatro è nato. Mi sono resa conto che forse lo stavo già facendo, un po' qua, un po' là, ma senza saperlo, senza aver da sola trovato l'ago e il filo che potessero cucire insieme tutte le forme particolari del mio fare, sparpagliate, per dar loro un senso, un quadro comune. Infine, ho trovato un piccolo campo, un giardinetto, di senso, e su questo ora sento di poter seminare.

Se ci si interroga sulla forma e il senso dell'arte teatrale, non si può prescindere dal pensare anche al ruolo del pubblico. Nel teatro relazionale questo ruolo è fondamentale. I processi creativi e relazionali che sono al centro della domanda di partenza, investono l'artista, le persone che collaborano con lui alla realizzazione dello spettacolo/lettura/performance nelle varie fasi del processo creativo e ideativo e infine e soprattutto il pubblico. Come ci ricorda Jacques Rancière, il teatro è il campo artistico per eccellenza per un discorso sulla partecipazione del pubblico all'atto creativo.

*Occorre un teatro senza spettatori, dove gli astanti possano imparare, piuttosto che essere sedotti dalle immagini, dove gli astanti diventino partecipanti attivi invece di essere dei passivi voyeurs.*⁵³

Si rivendica quindi una partecipazione attiva per le persone che incontrano l'azione teatrale, la drammaturgia scenica. Il teatro è l'arte che permette questo incontro, proprio perché gli elementi fondamentali che lo costituiscono sono l'attore/attrice e lo spettatore/spettatrice che stanno insieme in presenza, che quindi condividono lo stesso spazio e lo stesso tempo e condividono una stessa esperienza, sebbene da punti di vista e posizionamenti diversi.

Pedullà, nell'introdurre il suo libro che si propone di categorizzare le diverse forme e i diversi gradi della partecipazione degli spettatori nelle pratiche del teatro partecipativo, ricorda che:

*[...]la relazione teatrale tra spettatore e performer coinvolge il corpo e la mente – l'emotività, l'immaginazione, i sensi etc. – sia dello spettatore sia dell'attore.*⁵⁴

Riprendo anche una prima definizione di teatro partecipativo proposta da Carmen Pedullà:

⁵³ Rancière, 2022, p. 8.

⁵⁴ Pedullà, 2021, p. 16.

*[...] un teatro di partecipazione, [si precisa] con la progressiva ridefinizione del ruolo degli spettatori, secondo modalità distinte, in co-creatori del momento performativo. [...]*⁵⁵

Lo spettatore quindi con varie modalità, che vanno da una partecipazione mentale, alla richiesta di posizionamento, fino a coinvolgerlo completamente, mente, voce e corpo nell'azione scenica creativa, viene invitato e si trova a dover interagire con la proposta teatrale, viene chiamato ad interrogarsi e a dover fare delle scelte, viene messo in moto da emozioni e sentimenti che vive nel presente grazie alla interazione del trovarsi insieme ad altre persone, che siano artisti, performer o partecipanti. Questo disequilibrio emotivo e cognitivo che si trova a vivere gli consente di aprire la sua mente a nuovi pensieri, il corpo e la voce a nuove modalità comunicative/espressive.

I processi creativi quindi si fanno in divenire, partono dall'artista per incontrare i partecipanti alla definizione della performance e infine continuano il loro processo durante l'incontro con il pubblico, che, attraverso il suo contributo, qualsiasi sia l'inverarsi della sua partecipazione. La performance, se anche fosse pensata come replicabile, non potrà mai essere uguale a se stessa, da incontro a incontro vivrà di nuovi corpi, nuovi pensieri e nuovi respiri. Quello che si avvera durante questi incontri è una partecipazione attiva e condivisa, che fa comunità:

*[...] il “teatro è una forma esemplare di comunità. [...] è apparso come una forma di costituzione estetica, di costituzione sensibile della collettività. Intendendo, per comunità, un modo di occupare uno spazio e un tempo [...]*⁵⁶

⁵⁵ Pedullà, 2021, p. 15.

⁵⁶ Rancière, 2022, p. 10-11.

CAPITOLO III

Il soggiorno e lo stage a Campo Redondo

3.1 – Come è nato il mio disegno di ricerca

Sono arrivata a dare forma al mio percorso di tirocinio per gradi. Sempre partendo da ciò che so fare, all'inizio pensavo che avrei potuto mettermi a disposizione degli altri tirocini per facilitarli, sostenerli e pensare e realizzare una restituzione finale. Il confronto però con le professoresse Pellegrino e Selmi, che mi hanno stimolato con le loro domande, ha fatto riaffiorare alcuni nodi relativi alla mia professione sui quali mi interrogo da tempo. In particolare, sul ritrovare una ragione nel fare teatro che non sia, come già detto, la realizzazione di un prodotto, ma che si riappropri del senso rituale dal quale ha origine. Riscoprire quella funzione catartica che "cura" la comunità. Inquadrare in una cornice di senso i laboratori di cui mi occupo e il mio agire all'interno di essi.

Da questi presupposti, è nata quindi l'esperienza che mi ha portato in Brasile. Il programma dello stage, che mi ha vista partecipare insieme a Francesca Bigliardi e Vincenza Pellegrino, è stato ideato e predisposto in seguito ad un incontro online tenuto con l'artista Livia Moura prima della nostra partenza. La scelta di dedicare i nostri undici giorni di tirocinio sul campo con Moura si sposava con la mia ricerca sia per le pratiche che avremmo incontrato e sperimentato, sia per la preparazione della nostra ospite, che ha un vivo scambio con la Rede Unida di pratiche ed intenti e ha conseguito un dottorato in pratiche artistiche legate alla partecipazione sociale.

Moura, prima di strutturare il percorso laboratoriale a cui avremmo partecipato, ci ha invitate ad un primo scambio di informazioni on-line per conoscerci meglio e ascoltare i nostri intenti, le nostre domande. Durante l'incontro ci ha chiesto cosa ci aveva portate a rivolgerci a lei e cosa ci aspettavamo dall'esperienza. In particolare, tenendo presente le particolarità del territorio che ci avrebbe ospitato e delle pratiche legate alla salute che sono frequenti in quelle zone e in generale in Brasile, ci ha chiesto di esplicitare i limiti che avremmo potuto porre alle esperienze che ci sarebbero state proposte. Per fare un esempio, una pratica di cura spirituale come la *Ayahuasca*,

che viene usata tradizionalmente in Amazzonia, era stata ipotizzata come metodo di ricerca per rispondere ad una delle domande da noi poste: "quale compito devo darmi, che direzione devo prendere?", ma alla fine è stata scartata come esperienza, perché non risuonava con le nostre predisposizioni e con le nostre finalità. Ci è stata proposta da subito una escursione sulle montagne sacre della zona, ma anche in questo caso ci è stato chiesto quanto fossimo allenate per un trekking in montagna, quali altitudini saremmo state in grado di affrontare e quali tipi di percorso. Ritengo, personalmente, che all'interno di un tirocinio per un Master in Salute Collettiva, la cura con la quale la nostra esperienza è stata pensata, programmata, delineata e la disponibilità e l'elasticità con la quale poi è stata realizzata e praticata siano segno di un pensiero di cura allargato profondamente radicato. In più, come già sottolineato in precedenza, si rispecchia nel metodo di lavoro di Moura, basato su un profondo ascolto delle persone con cui co-opera e un'attenta osservazione del territorio in cui agisce.

3.2 - Dal diario di campo

3.2.1 - Arrivo a Campo Redondo

Arriviamo a Campo Redondo un tardo venerdì sera dopo un lungo viaggio in automobile da Rio de Janeiro, dopo aver fatto ore di coda in uscita dalla grande metropoli, fiancheggiando colline assediate dalle favelas di periferia ed esserci fermati a mangiare un boccone lungo la strada in un'area di sosta che offre cibo della regione del Minas Gerais, quella dove siamo dirette, facendoci già fare conoscenza con il *pão com queijo*, un pane al formaggio che sarà sempre presente nelle nostre colazioni dei giorni a seguire.

Arriviamo di notte nel centro del paese dove Livia ci aspetta per portarci nella nostra casa, molto vicina alla sua. Di notte non vediamo nulla, solo alti alberi che caratterizzano tutto il territorio. Ci arrampichiamo con le nostre valigie fino alla casa che ci ospiterà per dieci giorni scortate da Dora, la cagnolina⁵⁷ di Livia.

La casa è composta da una cucina con la stufa, una stanza grande con il caminetto, un bagno e due stanze da letto. Le finestre non hanno vetri, ma solo imposte tinte di verde bosco. Il pavimento è fatto di cemento bruciato, che gli dà un tono grigio scuro con sfumature marroni e un andamento

⁵⁷ Una piccola riflessione sulla lingua: Dora è un cane femmina, e per l'esperienza che abbiamo vissuto è importante sottolinearne il genere, ma gli analoghi di cane al femminile che conosco sono cagna, che ha un forte connotato dispregiativo, o il diminutivo cagnolina, che scelto di mettere nel testo, ma che non rende giustizia a Dora, che non sta in un diminutivo. La parola "cana" non è presente nel vocabolario italiano se non in alcune forme dialettali, ed ha comunque, a mio avviso, una sfumatura peggiorativa. Avrei potuto usare la locuzione "cane femmina", che però avrebbe rimarcato il fatto che il cane nella normalità è maschio e quindi riavvalorato il maschile come onnicomprensivo.

delicatamente irregolare. La casa sorge su un pendio, è circondata da una veranda di legno e nel retro ha anche una piccola piscina, che però certamente non useremo, perché novembre è il periodo delle piogge, le giornate hanno appena iniziato a farsi più calde, ma piove quasi tutti i giorni. La prima notte passa veloce, sotto tre strati di coperte.

Il giorno dopo inizia tutto.

Abbiamo una colazione abbondante, con prodotti tipici del territorio che Giuliana, la figlia della padrona di casa nostra e di Livia, ci prepara ogni mattina: frutta squisita in abbondanza, *pão com queiso*, caffè, yogurt prodotto nel paese, granola di semi vari prodotto in casa.

Nei primi due giorni, che sono sabato e domenica, ci ambientiamo e giriamo per il paese. Nei giorni di festa la cooperativa è chiusa e abbiamo dovuto spostare il trekking in montagna per via del mal tempo. Facciamo passeggiate con Livia, scopriamo le strade che uniscono le diverse parti di Campo Redondo, approfondiamo la conoscenza con Dora, che per tutto il periodo sarà per noi scorta e amica fedele e iniziamo a parlare dei nostri progetti e dei nostri propositi.

Livia ci mostra i luoghi significativi della vita del paese. La via principale ospita il Centro Comunitario, la chiesa e la scuola da un lato, dall'altro un teatrino all'aperto con gradinate addossate al declivio e una piccola biblioteca scolastica. Tutti gli edifici hanno i muri dipinti di bianco e rifiniture azzurre, tranne il Centro Comunitario che è stato ridipinto da poco: azione che rientra nel progetto VAV di Moura e ha visti come protagonisti i bambini della scuola, i colori naturali derivati dalla terra di Livia e la partecipazione della comunità.

Livia sembra far parte di questa comunità ma anche no. Va in giro con un cappello da uomo, dice per farsi rispettare, e tutti la trattano con confidenza, ma è anche chiaro che non è del posto, questo la mette in una posizione ambigua forse, attaccabile, e in effetti è stata attaccata, ma anche di forza, di rottura, perché dà l'idea di poter fare l'inusuale, l'inaspettato e di permettere anche ad altri di pensare e agire in questo modo.

Girando per le strade i colori più che mi colpiscono sono quelli della terra, rossa, ma che a volte diventa gialla, ocra e perfino fucsia. Lungo la strada hanno aperto un fosso per dei lavori scoprendo un punto in cui la terra è nera. Livia la assaggia tra le dita e dice che verrà a prenderne per farne tintura. E quando si alzano gli occhi al cielo, che cambia velocemente da nuvoloso ad azzurro a nuvoloso in questa stagione, si ammirano le braccia distese delle enormi araucarie, che, come candelabri, disegnano il profilo delle montagne e ricoprono il territorio. Livia ci spiega che le montagne che ci circondano erano una volta tutta foresta e che poi la colonizzazione portoghese e l'impiantarsi dell'allevamento intensivo ha portato al disboscamento, e in effetti le macchie di foresta sono rimaste poche, mentre il terreno è prevalentemente brullo.

3.2.2 - *Lo studio di Livia Moura*

Livia ci mostra il suo studio: è una capanna costruita dai suoi padroni di casa, senza finestre. Stese a terra ci sono grandi tele che lei sta preparando. Ci mostra le varie terre di cui fa uso, una lunga formula/ricetta è appesa alla parete e spiega i diversi passaggi per trasformare la terra in colore. Non tutte le terre sono buone, ci spiega, alcune hanno troppa sabbia ad esempio.

Ci spiega come dipinge qui a Campo Redondo insieme alla comunità, perché dentro le sue opere ci sono sempre più mani che lei poi riorganizza e cuce insieme. Le tele che sono per terra ad esempio sono il frutto di diversi passaggi: un primo "gioco libero, *brincar*⁵⁸, con i colori" fatto dai bambini della scuola che ha dato il fondo colorato e informe, che corrisponde al sogno di tutte le persone; poi Livia ha tracciato su quella base delle linee, ha creato delle connessioni, dei campi, fa i contorni e crea un ordine nel caos primario; un terzo passaggio è quello di innestare dei lavori fatti a maglia dalle donne con la lana senza averli progettati prima. Il suo processo artistico prevede quindi il costante confronto con il lavoro degli altri, lavora con e sul lavoro di altre mani rispettandone la creatività. L'immaginario creativo di ogni partecipante è diverso e l'opera prende forma dal rapporto tra questi immaginari, a cui poi Livia dà una forma finale in una quarta fase di lavoro, in cui dialoga da sola con la tela e le stratificazioni che ha già accolto.

3.2.3 - *Il rito d'ingresso*

Livia ci invita ad aprire il nostro lavoro di ricerca con un rito, che teniamo nella stanza grande della nostra casa. All'inizio dispone sul pavimento sgombro quattro grandi tele da lei dipinte e ci spiega come le ha realizzate insieme alla comunità e alle donne della cooperativa e ci invita ad esplorarle osservandone la superficie e la composizione, sottolineando come tutto quello che vediamo è messo in dialogo e crea relazioni. Il suo fare artistico, ci spiega, si appoggia sempre sui valori della cooperazione, dell'ascolto, contro la figura eroica e solitaria dell'autore. Cerca nei suoi processi creativi di tener sempre presenti le emozioni dei partecipanti in un'ottica di riciclaggio emozionale, economia delle energie vitali e liberazione dell'immaginario. Per lei l'artista è il guardiano del mutare della vita.

Una volta tolte le tele, prepara una pelle di pecora ricoperta di pietre dure energizzate, dei petali di fiori e nel centro uno specchio sul quale è modellata la cartina della Terra. Accende un mazzetto di erbe profumate raccolte nel suo giardino per purificare l'ambiente e le nostre persone. Ci invita quindi a sederci ai quattro lati della pelle distesa a terra nel centro della sala e a scegliere una o

⁵⁸ In portoghese la parola *brincar* ha un'accezione diversa da *jogar*, e si riferisce al gioco libero e creativo, senza regole.

più pietre dure da tenere, che terremo con noi durante tutto il periodo di stage, e che hanno il compito di attirare energie per il nostro percorso. Io scelgo un quarzo ialino e un quarzo fumé. Infine, ci consegna una matassa di lana bianca, come segno di protezione.

Chiede quindi a ciascuna di noi di esplicitare di cosa è in cerca, ci invita a trovare le parole per dirlo e nel farlo cercare di delineare il campo di studi. La dimensione rituale del momento fa sì che gli orizzonti si allarghino: non siamo più qui solo per il Master o per passare un periodo di studio, siamo qui per (ri-)trovare e (ri-) formulare domande, che altrimenti non troverebbero parole dicibili, e che investono il senso del nostro esserci, non solo del nostro fare. Siamo alla ricerca di una "costellazione epica" che possa includere nella ricerca comune tutti i nostri sguardi, le nostre luci e le nostre ombre, un disegno che leghi i nostri punti in una ricerca comune. Si delineano così delle figure archetipiche che Livia coglie dal nostro par(o)lare: io sono la strega, la sacerdotessa, che deve riscoprire i suoi poteri; Vincenza è la regina, che vuole trovare il modo di governare il suo popolo con la ragione e non con la forza; Francesca è l'architetta che costruisce strade, ponti e luoghi dello stare insieme e del vivere comune.

È così che affronteremo il resto dei giorni di stage: con in testa delle domane, un archetipo e delle pietre dure che sono state attivate che ci faranno da supporto nella ricerca, accompagnate da una matassa di lana colorata che ci terrà compagnia e ci verrà anche in aiuto in alcuni momenti.

Livia ci racconta del suo percorso artistico e di vita, che l'ha portata a praticare il buddismo zen e ad affidarsi a pratiche di conoscenza e cura mutuata da saperi orientali. Ci spiega una teoria che ha incontrato durante una conferenza di Matías Gustavo de Stefano⁵⁹: introduce un'idea (spirituale/esoterica?) che fonde la geografia scientifica con i concetti orientali di energia e centri vitali (chakra), suggerendo che i continenti siano organi energetici (chakra terrestri) collegati ai sette chakra umani, con specifiche energie dominanti (Terra, Acqua, Fuoco, Aria, Spazio) che influenzano il pianeta e i suoi abitanti. L'Europa, secondo questa teoria, corrisponderebbe al chakra del cuore, il luogo delle emozioni e dell'economia. Riequilibrare questo chakra aiuterebbe quindi a riequilibrare tutto il pianeta, in modo che le energie vitali (ed emotive) possano tornare a scorrere liberamente. Secondo la sua visione, che poi si allinea alla visione olistica e ecologica, siamo tutti legati: animali, vegetali, minerali, per cui tutti abbiamo un'influenza su tutto. Siamo tutti connessi e ciò che facciamo risuona con tutto il pianeta. Ciò che succede nel pianeta risuona in noi. Ciò che facciamo fuori, ogni nostra azione esterna ha un movimento analogo all'interno e viceversa. Forse questo può essere un modo di pensare il mondo utile (utile?) per trovare una strada da percorrere in cerca di domande e di risposte.

⁵⁹ De Stefano è un filosofo, scrittore ed educatore argentino, conosciuto per la sua personale teoria spirituale sul senso della vita e del mondo e sulla presenza del Paradiso in Terra basate sui ricordi di vite passate e informazioni universali.

Il rito si chiude con un momento di raccoglimento durante il quale insieme, in silenzio, dirigiamo il nostro pensiero alla cura nostra e del nostro pianeta, in sottofondo ci accompagna la canzone "Terra", che Caetano Veloso ha scritto in carcere quando per la prima volta su uno schermo ha visto il nostro pianeta ripreso dallo spazio, canzone che ritornerà spesso alla mente e sulle nostre labbra nei giorni a seguire.

Impostare il mio lavoro di tirocinio, le mie ipotesi; il mio fare attoriale aiuta e facilita le narrazioni delle altre donne e delle altre persone.

Ipotizzare setting, scene, forme che poi spezzo e rompo.

Come si può lavorare senza le altre persone?

Le ipotesi, per un lavoro artistico, vanno bene?

Forse sì, se poi c'è anche un lavoro sul processo e sul "risultato".

3.2.4 - La filiera della lana

La nostra esperienza laboratoriale inizia con la tintura della lana. Ci rechiamo a casa di una delle donne della cooperativa, Reina, che ci mostra la lana appena tosata e quella da lei lavata. Lei è una delle donne che si dedicano con piacere alla lavatura della lana. L'operazione prevede il lavaggio con saponi naturali, derivati dalla cenere, per non inquinare l'acqua, sempre nel rispetto dell'ambiente. Chiedo se riescono a trattenere la lanolina, che so essere un grasso con proprietà emollienti e che va separato dalla lana destinata alla lavorazione, ma mi dicono che ancora non avevano pensato di farlo. Insieme ad un'altra donna della cooperativa, Vanessa, ci conducono in un declivio recintato con filo spinato, come tutti i pezzi di terra qui a Campo Redondo (filo spinato dappertutto a dividere il suolo, per gli intrusi? per le mucche), per raccogliere le foglie di una pianta, la *corovinha*, che serve per tingere di verde. Sono piccole foglioline lanceolate verde scuro con striature chiare di un arbusto molto basso, dobbiamo cogliere quelle con le foglie più grasse e prestare attenzione ad un bruco peloso e nero che a volte si nasconde tra le foglie e che può essere letale. Forse esagerano, ma nel dubbio controllo che non ci sia il *biscio cabeluto preto*.

Nel giardino di una vicina di Vanessa andiamo a raccogliere altre foglie, questa volta di un arbusto alto, il *boldo*, con grandi foglie morbide e seghettate, che servirà a fare il colore azzurro. Qui non ci sono bruchi letali, ma anzi una piccola gallina tutta bianca che nella sua casetta decorata sta covando le uova sotto la supervisione di un gallo molto colorato e ci tiene d'occhio.

Livia dipinge con la terra, le donne della cooperativa tingono la lana con colori presi dalle piante, fiori, foglie, radici e licheni.

Ci rechiamo quindi a casa di Vanessa per la preparazione delle tinture, non senza prima aver difeso Dora, che ci segue ovunque, dai quattro cani che fanno la guardia alla casa. Inizia dunque la

bollitura delle foglie. I procedimenti sono diversi per i due tipi di piante. La cottura in acqua avviene sulla *stufa a legna*⁶⁰, una grande stufa rossa, con un forno, che hanno tutte le case, anche la nostra, che ha dei fornelli sulla brace, un forno ed è collegata ad una cisterna d'acqua per l'acqua caldo di bagno e cucina. Sulla stufa, che sta addossata ad una parete ed è lunga circa due metri, ci si può anche sedere e tenersi caldi.

Quando le foglie hanno bollito abbastanza, si aggiungono alcuni reagenti, sempre naturali, perché la colorazione finale dipende dal ph che si riesce ad ottenere, per cui si aggiunge aceto, per un ph più acido, o bicarbonato, per averlo più basico. Dal *boldo*, infatti, si possono ottenere tre colori a seconda del ph: giallo, marrone o blu. Nelle formulazioni ci sono anche altri ingredienti, come il fruttosio e il calcio, che servono a rendere il colorante diluibile in acqua e l'allume di rocca, che serve per il fissaggio del colore. Vanessa ha tutta la strumentazione adatta per questo procedimento alchemico a cui assistiamo nella sua cucina, mentre ci offre un buon caffè e il formaggio, *queiso*, la specialità del Minas Gerais che loro stessi producono in casa.

Nella stanza accanto, sua figlia, che frequenta le medie, sta lavorando con ago e filo ad un ricamo e ci mostra altri lavori che fa: incisioni pirografiche su sezioni di piccoli tronchi e piccole ciotole dipinte in argilla. Sembra che la passione per le lavorazioni artigianali abbiano contagiato molte donne dopo la fondazione della cooperativa. Ci dicono che hanno ripreso a fare questi lavori e ad insegnarli alle nuove generazioni perché non si perdano, ma soprattutto perché le divertono e le fanno stare bene. Livia ci dirà poi che da quando è stata aperta la cooperativa le donne frequentano sempre meno il centro di salute, perché hanno ora un luogo sicuro per incontrarsi e perché si ritiene che queste lavorazioni, specialmente quelle legate alla lana, abbiano effettivamente dei poteri curativi. Lei pensa che alcune di loro abbiano delle non diagnosticate neurodivergenze e che il lavoro ripetitivo e manuale le aiuti a trovare un loro benessere psicofisico.

Osserviamo queste donne che chiacchierano, ci raccontano i procedimenti, ridono, parlano di quello che succede nella cooperativa, si chiariscono, osservano il nostro interesse. In portoghese si chiama "*fofora*", il pettegolezzo, che però non ha in questo caso la sfumatura negativa che di solito gli si attribuisce: mentre lavorano la lana, intrecciano parole, racconti, saperi, punti di vista, memorie. Costruiscono un tessuto sociale perché fanno insieme, con le loro mani forti e abitate al lavoro.

Guardo le mie mani e mi chiedo se sarebbero in grado di fare tutto quello che fanno loro, se la mia pelle, abituata ad altro da 50 anni, resisterebbe dentro quelle pentole, o si scioglierebbe come un'ostia intinta nel brodo.

⁶⁰ Così in brasiliano.

Le donne qui sembrano personaggi delle fiabe. Sono lavorate dal sole, dal tempo, e hanno tutte bei capelli lunghi. Li tengono raccolti, ma quando li sciolgono sembrano lunghi serpenti lucidi.

Per il pranzo torniamo a casa di Livia scavalcando fili spinati per seguire il tragitto più breve. Ci accoglie il cibo preparato da Giuliana. Tutte le portate calde, e sono tante, sono disposte sopra la *stufa a legna* in cucina. Ciascuno prende il suo piatto e si serve direttamente dalle pentole per poi sedersi a tavola. Così sarà anche per i giorni successivi. Non manca mai del riso bianco con erba cipollina, il succo di frutta fresco fatto in casa, ogni giorno da un frutto diverso, patate rosse lesse o al forno, la *farofa* (farina di tapioca condita in vario modo, tipica della cucina brasiliana), carne stufata o arrosto, pesce cotto al forno, fagioli, verdura e frutta di vari tipi, succosa e saporita. Sembra che lo stage sulla Salute Collettiva e la Cura si inveri anche attraverso la cura del cibo che mangiamo. Infatti, le verdure provengono dall'orto di donna Elena, la madre di Giuliana e nostra padrona di casa, mentre la carne dagli allevamenti della zona e le uova dalle galline che scorrazzano libere nei campi.

Torniamo a casa di Vanessa e, quando la tintura è pronta, ci spostiamo nella veranda per immergere le nostre matasse di lana bianca nel pentolone. La lana deve essere bagnata prima di essere immersa, in modo che la tintura risulti omogenea. Le sfumature e le tonalità dipendono da come si immerge la lana nella tintura, da quante immersioni si fanno e infine da come si risciacqua con acqua fredda. Io sbaglio e vengo sapientemente corretta: lavo infatti la matassa sotto il rubinetto, pensando di risparmiare acqua e immersioni gelate alle mie mani, ma l'acqua corrente rischia di portare via parte del colore per azione meccanica, rendendo la tintura non omogenea. Il risciacquo va fatto immergendo la lana nell'acqua dentro il lavabo in più passaggi.

Non si scampa alla fatica se si vuole un buon risultato!

Abbiamo ottenuto così le due matasse colorate, una verde bosco e una azzurro carta da zucchero, che ora vanno appese per lasciare che si asciughino lentamente. Sul filo sono già stese altre matasse colorate ormai asciutte. Livia ci invita a sceglierne una del colore che preferiamo per portarle con noi nei prossimi giorni. Ci consiglia di metterle intorno al collo per attivare il potere curativo della lana trattata naturalmente. Queste matasse sono quelle usate durante il rito di inizio e che ci portiamo dietro per giorni.

Ho coccolato le mie pietre tutto il tempo. Il quarzo ialino bianco, trasparente, con la sua forma allungata, esagonale, a punta, nella tasca destra e l'altra pietra, un quarzo fumé, non bella, lucida, ma di un lucido che sembra quasi plastica, finta. Questa non so perché l'ho scelta.

Durante tutta la giornata si parla portoghese. Non ci sono dialetti in Brasile, ma ci sono forti accenti che a volte rendono complicato comprendere tutto, specialmente per me che ho iniziato a studiare la lingua da nemmeno un mese. Cerco di cogliere tutto quello che posso, a volte annuisco senza aver capito quasi nulla, altre volte chiedo a Livia di tradurre pazientemente.

Mi chiedo come mi pongo nei confronti di queste donne, come mi percepiscono, se sono in grado di risuonare con loro. Ma poi è il mio compito ora quello di risuonare con loro? Lo è sempre? E se fossi una estrattivista anche io, in cerca di un sapere altro, esotico, da cogliere, sintetizzare, trasformare e fare mio? Se involontariamente riproponessi gli stessi schemi estrattivi che avverso? Qual è il fattore che può slegare questo meccanismo? Qual è l'azione che ristabilisce una reciprocità nei rapporti umani? Io sorrido e continuo a dirti obrigada!⁶¹, forse troppo?

Una seconda giornata di tintura si è svolta a casa di Tamara. Tamara è una giovane donna, tra le più attive nella cooperativa. È una delle poche che si interessa e di applica a tutti i passaggi della lavorazione e ci ha mostrato come ottenere altri due colori: il giallo, dalla curcuma, e il rosso, dalla cocciniglia. Ci porta in un edificio minore attiguo alla casa dei suoi genitori dove c'è una stanza laboratorio con l'immane *stufa a legna*, molti gomitolini di lana, matasse bianche e colorate, un arcolaio e strumentazioni per tenere sotto controllo il ph delle tinte e le temperature, che devono sempre stare entro un preciso intervallo, altrimenti il colore vira o la lana si può infeltrire. È il luogo in cui Tamara e la sorella hanno il loro piccolo laboratorio artigianale. Tamara ci accompagna nell'orto, dove crescono alberi da frutto e si possono trovare piante e erbe per la lavorazione della lana e poi nel boschetto dietro la sua casa. Ci mostra dove raccoglie delicatamente il lichene rosso che cresce sulla corteccia degli alberi dal quale si ricava una tinta rossa molto potente. È la prima volta che Livia entra in quel bosco, la nostra presenza fa sì che Tamara condivida il luogo segreto dove trova le sue materie prime.

Tornate nel laboratorio, aspettiamo che il colore sia pronto. Tamara ci spiega come misurare la temperatura e intanto ci insegna, insieme a sua madre, a torcere le matasse per dar loro forma e renderle compatte.

Arriva quindi il momento dell'immersione e vediamo la lana bianca trasformarsi in un giallo acceso e in un rosso intenso. Anche loro vengono messe ad asciugare appese ad un filo. Io preferisco questi colori forti a quelli calmi ottenuti da altri coloranti.

Vorrà dire qualcosa? Le streghe forse hanno bisogno di colori accesi per ritrovare se stesse? Essere una strega e non una regina o un'architetta. O forse sacerdotessa. Essere un tramite. Non possono non pensare a Grotowski, ai suoi attori, il cui corpo e voce si facevano antenne e tramite

⁶¹ Grazie!

tra il mondo e l'assoluto. Penso poi alle origini stesse del teatro in Grecia: il rito che unisce una comunità propiziandosi la benevolenza degli dei e delle dee, deusas in portoghese, e celebrando passaggi fondamentali dell'essere uomo e del vissuto comune.

Siamo quindi tornate nella nostra casa abbracciata alla montagna, con la buganvillea, primavera in portoghese, completamente fiorita, scortate da Dora.

Dora ci segue ovunque, con noi, le amiche di Livia, è dolcissima e chiede carezze e “grattini” in continuazione, ma con gli estranei si fa più sospettosa e con gli altri cani anche aggressiva. Ci difende, difende il suo territorio e noi difendiamo lei quando vuole assolutamente accompagnarci anche nelle case delle donne presidiate da cani di tutti i tipi, che la respingono perché anche loro hanno il loro luogo da proteggere.

Le mie compagne parlano di come salvare il mondo da mattina a sera senza sosta. Ragionano, pensano, parlano e ragionano. Combinano, mettono insieme, collegano e separano. Io non riesco. Ho bisogno di chiacchierare con un pappagallo, a volte. Farmi leccare la mano da un cagnolino.

Il terzo passaggio a cui assistiamo è la cardatura. Finalmente ci ritroviamo nella sede della cooperativa: è una casa grande, senza stanze, se non un piccolo bagno di servizio. Ha due pareti alte fino al tetto e le altre due solo fino ad un metro e poco più, lasciando quindi due lati aperti all'aria e all'esterno. Ci sono dei tavoli, panche e sedie e il posto della bilancia, dove vengono pesate lana, matasse e gomitoli. La pesatura è un rito importante che si fa in comune, perché dal peso si stabilisce quanto verranno pagati i singoli lavori. Il valore si calcola sul peso della lana, ma anche sulla qualità della tintura usata, che varia molto a seconda della materia prima. La cocciniglia, ad esempio, è una tintura naturale costosa ricavata dagli animali che non si trova in questa regione.

Quando arriviamo, le donne sono già sedute in cerchio intorno a scatoloni di ciuffi di lana colorata ognuna con in mano le due spazzole per la cardatura. Ci lasciano il loro posto, io mi attardo a fare foto per documentare il lavoro e quando prendo posto una delle donne mi cede anche la sua gonna, mi fa cenno di indossarla e mi fa capire che serve per non riempire i pantaloni di peli di pecora. La cardatura consiste nel pettinare i ciuffi di lana e ricavarne con un sapiente gioco tra le due spazzole un *rolinho* (in italiano stoppino o nastro cardato), un rotolino soffice, che assomiglia ad una nuvoletta allungata. Non è facile imparare la tecnica e il rischio è di graffiarsi con i dentini appuntiti delle spazzole, come è successo a me.

In silenzio ringrazio me stessa per aver fatto il vaccino contro il tetano prima di partire. È già la seconda volta che incappo in ferro arrugginito, essendo inciampata la sera precedente in un filo

di ferro appuntito abbandonato in un campo. Del resto, le mie compagne di viaggio, senza vaccino, non si tagliano con nulla.

Dopo la cardatura, che ci lasciano provare con alterni risultati, ci insegnano a filare il *rolinho*. Il rotolino va tenuto con la mano sinistra, mentre la destra ne prende un capo tirando gentilmente e arrotolandolo su sé stesso. Si deve quindi tenere fermo il capo e continuare a tirare e arrotolare, tirare e arrotolare, strisciando il filo sulla gamba sinistra. Quanto tutto il rotolino è stato filato, si accoppiano i due capi e si lascia che il filo si ritorca su sé stesso. Si ottiene così un filo spesso, non omogeneo, ma il suo bello è proprio nel lavoro che ci sta dietro e nell'unicità di ogni filo. L'alternativa a questa filatura manuale è l'uso dell'arcolaio elettrico, che però solo poche donne della cooperativa sanno usare, perché richiede una maestria e un accordo particolare nel lavoro delle due mani tra di loro in rapporto alla velocità della macchina. Giuliana mi fa provare a filare con l'arcolaio elettrico ed è tutt'altro che facile, se si tira troppo il filo si spezza, se troppo poco il risultato è disomogeneo.

Osservando il lavoro mentre lo faccio anche io mi accorgo che il lavoro manuale è una fascinazione, sebbene non sia un lavoro facile né leggero: la cardatura richiede forza nelle braccia e la filatura a mano coinvolge tutta la parte superiore del corpo. Mentre si carda e si fila i movimenti diventano sempre più automatici, acquisiscono un ritmo loro, si sviluppa una consapevolezza del gesto, che lascia poi spazio alle parole. Le donne parlano, si confrontano, raccontano. Mentre ci spiegano e controllano il nostro lavoro e ci danno consigli, parlano anche tra di loro della giornata, dell'organizzazione della cooperativa e delle questioni da risolvere. Una attività, che storicamente si svolgeva tra le mura domestiche, ha preso qui una rilevanza sociale ed è diventata un fondamento per ricostituire la comunità rurale. L'incontro tra donne, lungi dall'essere pacifico, ha però riaperto un confronto, lo scambio e di conseguenza messo in tavola le carte per un cambiamento.

Il lavoro alla cooperativa finisce quando cala il Sole all'orizzonte. Così, piano piano, quando la luce naturale diminuisce, le donne si alzano, puliscono, riordinano e ci salutano: devono tornare a casa dai figli, dai mariti, dai nipoti o dal lavoro principale che le aspetta.

Nella sede restiamo noi *gringos* intrappolate nel lavoro manuale, si vorrebbe restare a filare tutta la sera, perché il piacere della ripetizione del gesto e della ricerca della perfezione ci tiene inchiodate alle sedie. Per cui siamo noi le ultime ad abbandonare il posto alla sera, portandoci sempre dietro le nostre matasse colorate appese al collo.

L'ultimo passaggio della lavorazione della lana che pratichiamo è quello della tessitura. Ci troviamo alla cooperativa con le donne. Questa volta ci sono con noi quasi tutte, anche la figlia di Vanessa. Livia ci spiega che è la prima volta che tutte si ritrovano per provare questo passaggio

della lavorazione. Solo poche di loro l'avevano fatto prima per interesse o perché già sapevano farlo, così ha colto al volo l'occasione della nostra presenza per organizzare un laboratorio tutte insieme. Sul tavolo della cooperativa ci sono a disposizione dei piccoli telai di legno e chiodi delle dimensioni di 30x30 cm o 40x40 cm. Abbiamo a disposizione il filo di cotone per impostare l'ordito passando il filo su e giù per il telaio passandolo su tutti i chiodi. Alcune scelgono di fare l'ordito con il filo di lana, il tessuto risulterà in questo modo più colorato e mosso ma anche più morbido e meno facile da lavorare. Una volta finito l'ordito, abbiamo avuto a disposizione i fili filati a mano il giorno prima o i gomitoli di lana fatti con l'arcolaio elettrico e ciascuna ha iniziato a tessere passando pazientemente il filo sopra e sotto l'ordito e poi sotto e sopra tornando indietro. Anche la tessitura è stata fatta a mano o tutt'al più con l'aiuto di un grosso ago da lana.

Il mio disegno ha preso forma partendo da un vuoto: il filo era finito lasciando una parte di ordito scoperta e ho così iniziato a riempire il buco con il colore bianco che poi si è trasformato in un tronco e poi in un albero. Ho poi girato il telaio per fare il cielo, facendo ridere le tessitrici esperte che seguivano rigorosamente l'andamento della tessitura che va dal basso verso l'alto. Davanti a me la figlia di Vanessa proseguiva disciplinata con calma chiamando più volte Tamara per capire come proseguire quando il filo finiva o quando voleva cambiare colore o come recuperare filo perso.

Nel frattempo, mentre i nostri occhi e le nostre mani erano intenti ai disegni con i fili, abbiamo assistito con le orecchie alla pesatura della lana. Era venuto il momento di mettere la lana, le matasse e i gomitoli sulla bilancia della cooperativa e vedere quanto sarebbe spettato a ciascuna. È un momento socialmente rilevante in cui ci si confronta sui prezzi, si decide insieme, ci si controlla a vicenda e non sempre è un processo lineare: c'è chi si aspettava un peso maggiore, chi insiste sul prezzo concordato, chi cerca di mettere d'accordo i disaccordi.

Mentre continuiamo a tessere, una delle donne, una tra le più attive nella comunità, ci legge un testo/manifesto della cooperativa.⁶²

Anche questa volta siamo le ultime ad andare via e ci portiamo dietro il telaio e un sacco di lana di diversi colori, tra gomitoli e *rolinhos* da filare, per continuare il lavoro a casa e la mattina dopo. E il lavoro è ipnotico. Ogni tanto alzo gli occhi dal mio e osservo le mie compagne e le trovo sempre dentro il lavoro come una sorta di meditazione, che però lascia libere le parole di fluire e intrecciarsi e costruire mondi insieme. Portiamo con noi il lavoro non finito a casa di Livia, lo finiremo il giorno seguente sedute nel suo prato all'ombra della grande araucaria maschio.

Ho preso un buco e l'ho riempito e da lì è nato un albero. Ha la forma di un albero di Natale, ma è bianco. Oggi voglio riempirlo di colori. La forma così evidente dell'albero, un triangolone su

⁶² Riporto per intero il testo tradotto in appendice, perché da conto della forza del loro lavoro comunitario e della loro capacità di dirsi.

un cubo mi piace e mi infastidisce allo stesso tempo, è come se volessi aggrapparmi alla forma che riconosco, senza sostare nell'attesa della scoperta di una nuova forma.

3.2.5 - La montagna

Parte del programma della nostra esperienza in Brasile organizzata da Livia prevedeva pratiche di cura alternative. Il trekking in montagna è stato uno di queste.

Riprogrammata in base alle previsioni meteorologiche, un pomeriggio saliamo sull'auto di Livia, una 4x4 come quasi tutte le auto che si arrampicano in queste montagne e le loro strade di terra, e ci siamo messe in viaggio per raggiungere un rifugio nel parco di Itatiaia. Il parco è il più antico del Brasile ed è formato da rocce di origine vulcanica tra le più antiche del mondo. È considerato da sempre un luogo sacro e di cura.

Passiamo la notte fredda, sotto un violento temporale, nel rifugio *Abrigo Rebouças*, che si trova a 2350m di altitudine. Non è facile superare una notte così, senza sacchi a pelo né equipaggiamento termico. Ognuna si copre come può e dorme quel che riesce. Il mattino dopo troviamo conforto nella doccia bollette a gettone e dopo una buona colazione, ci raggiunge da Endy, una guida di montagna molto abile, anche lei esperta in pratiche di cura alternativa, come la meditazione e lo yoga.

Prima di partire ci raccogliamo un attimo insieme sotto il sole del mattino sedute sulle pietre. Beviamo una tisana fatta con un fungo che dovrebbe darci energia e forse stimolare anche i nostri sensi. Livia ci rassicura, dicendo che è una tisana molto leggera.

Partiamo. Endy, mentre ci fa strada per raggiungere la *Chapada da Lua*, ci racconta delle sue esperienze come guida e del suo percorso personale alla ricerca di benessere e salute. Mentre passiamo sotto il famoso *Pico das Agulhas Negras* e ci confrontiamo con la nostra resistenza e la preparazione fisica, incontriamo anche la piccola rana rossa e blu, simbolo del parco, che si arrampica nell'erba tra pozzanghere e fango e il fiore rosso vermiglio, simile ad un giglio, anche lui tipico della zona.

Per arrivare alla nostra meta, dobbiamo attraversare un passo tra due picchi arrampicandoci su grandi massi di pietra ruvida. Io non sono a mio agio, né con il mio corpo, né con il peso dello zaino e del marsupio che mi sono caricata né con le cadute tra le rocce che vedo prospettarsi tra un masso e l'altro. Le mie compagne sono comprensive e Endy mi offre la mano nei passaggi che percepisco come invalicabili, che lei affronta con molta leggerezza. Non so se lei ha dentro di sé uno stambecco o se io ho dentro di me un grumo di paura irrazionale. Comunque, almeno, non sono un mulo, non mi blocco e in qualche modo continuo ad andare su seguendo i passi e le indicazioni della nostra guida. Quando arriviamo nel mezzo del passo, siamo stanche e affaticate

e sempre più infreddolite, perché ci investono le nuvole fredde che attraversano l'insenatura. Sono i fiumi aerei che si formano in queste zone e che scorrono fino alla foresta amazzonica, portandole acqua in abbondanza. È per questo che la stagione delle piogge è così importante e perché qui in Brasile è più facile vedere che tutto il nostro ecosistema è unito.

Ci fermiamo per mangiare qualcosa e decidiamo che la nostra meta sarà quella, ad un'altra volta la *Chapada da Lua* che dista da noi ancora un'oretta di cammino in verticale. Troviamo in quel posto freddo un momento di raccoglimento. Endy ci propone di pescare a turno una carta del libro "Le carte del cammino sacro": sono 44 carte create partendo dalla sapienza dei nativi americani e pensate come strumento di indagine personale, per accrescere la propria consapevolezza e il cambiamento positivo, nell'ottica che "Il percorso di Medicina" nel quale si iscrivono è tutto ciò che può aiutare il ricercatore a sentirsi maggiormente collegato e in armonia con la Natura e con tutte le forze della vita. Io ho pescato la carta "Cesto da soma", che invita a far appello alla propria forza interiore, a tenere per sé i propri fardelli senza scaricargli sugli altri, a non caricarsi dei fardelli altrui, per permettere a tutti di fare il proprio personale cammino, e diventare più sicura di me. Giro e rigiro di nuovo le mie pietre dure che ho in tasca e penso alla strega/sacerdotessa che devo (devo?) far uscire da me o forse ritrovare in me, riscoprire in me.

Quando tutte hanno pescato la propria carta e letto il passaggio corrispondente, Livia ci invita a trovare un nostro spazio appartato nei dintorni e meditare. Io ci provo, ma ho troppo freddo e non riesco proprio a tenere gli occhi chiusi. Così osservo quello che mi circonda. Osservo le grandi rocce grigie e ruvide che ci circondano, con le loro superfici tondeggianti, lavorate dal tempo, dal vento e dalla pioggia. Seguo il flusso continuo delle nuvole cariche di pioggia che seguono il loro percorso tra valli e montagne. Intuisco dove le altre avevano trovato rifugio, dove Endy si arrampica tra le rocce. Inizio, infine, a seguire il volo degli uccelli che sono lì di casa. Vedo un colibrì volarmi a due metri di distanza sbattere le sue ali verdi e blu. Mi accorgo di un uccello poco più grande, tutto nero, di bianco ha solo il becco e una fila di piume che si vede solo quando apre le ali per volare. Ci gira intorno cinguettando e ci osserva. Forse si chiede cosa ci facciamo lì, ferme, disposte nello spazio e se troverà delle briciole alla nostra ripartenza. Mi chiedo come diavolo faceva San Francesco a parlare con gli animali, piacerebbe anche a me. Gli direi di avvicinarsi per poterlo osservare meglio, per dargli qualche briciola, che sia tutta sua.

Abbandoniamo infine il nostro ritiro spirituale e torniamo verso il rifugio. Il ritorno mi sembra quasi più lungo dell'andata. Non mi ero resa conto di aver fatto tutta quella strada. Durante il ritorno Endy ci racconta le sue esperienze con la pratica dell'*Ayahuasca*. L'ultima volta che ha assunto la bevanda, sempre sotto la guida di persone qualificate ed esperte, si è trovata a confrontarsi con la morte, la sua morte personale, e ha sentito quell'unione con il tutto di cui molte filosofie parlano, annullando in questo modo la paura della morte, in quanto è (sarebbe?)

trasformazione. Poco prima del rifugio ci fermiamo nei pressi di uno specchio di acqua gelata e prendendo coraggio dal tuffo di Livia, ci immergiamo anche noi per un briciolo di tempo. Per reazione quando usciamo la nostra pelle brucia di calore e così ci riprendiamo dal freddo accumulato tra le nuvole.

È tempo ora di ringraziare e salutare Endy e con lei il parco di *Itatiaia* e la *Serra da Mantiqueira*, che ci ha accolte con delle domande e delle paure e ha provato a darci risposte, a noi sta interpretarle. Il ritorno a casa è silenzioso tanto quanto all'andata abbiamo parlato e ascoltato musica. Ciascuna di noi è assorta nei propri pensieri, ma nessuna, a mio sentire, si sente isola. Ci accompagna per un tratto la canzone di Veloso "*Terra/Terra/Por mais distante o errante navegante/Quem jamais te esqueceria*" (Terra, Terra, per quanto distante il navigante errante, chi può dimenticarti?)

3.2.6 - Ofuro

Appena calata la notte, proviamo il rituale di purificazione del corpo e dello spirito del Giappone. Sul retro della casa di Livia ci aspetta una vasca *Ofuro* costruita appositamente per lei da un falegname con essenze particolari (di solito cipresso giapponese o cedro) che trattengono l'acqua e il calore. Sotto il manto stellato dell'emisfero australe, ci rilassiamo nell'acqua calda della *stufa a legna*, cerchiamo le costellazioni. Sopra di noi un nespolo e fiori chiusi di ibisco.

Posso concedermi questo momento di pace e di rilassamento?

Anche qui devo dimostrare a me stessa e agli altri il mio valore?

Livia vede una stella cadente. In effetti so che a novembre il nostro pianeta Terra passa in una zona di polveri, come avviene in agosto e anche di più, solo che nella nostra metà del globo è autunno, spesso nuvoloso, e le stelle cadenti non si vedono facilmente come d'estate. Per me e Francesca la stella cadente è stata l'intermittenza di una lucciola che passa sulle nostre teste, una delle ultime sopravvissute ai pesticidi.

Una lucciola, pulviscolo infuocato, le stelle. Siamo polvere di stelle, tutto è polvere di stelle. E la materia oscura?

3.2.7 - I sogni

In questi giorni di convivenza alcuni sogni fanno visita alle nostre notti e narrandoli prendiamo decisioni sul percorso da fare e intavolato discussioni profonde sul senso delle relazioni, della famiglia, dei rapporti sociali.

Uno dei primi giorni incontriamo un ragazzo Uruguayano che lavora in un maneggio della zona e che realizza costellazioni familiari con i cavalli. I cavalli, ci spiega, hanno un cuore molto grande che risuona insieme al cuore di tutti gli appartenenti al branco. Quando uno dei cavalli percepisce un pericolo, infatti, tutti i cavalli vicini sentono il suo cuore battere più velocemente e reagiscono quasi simultaneamente. Lo sviluppo di queste costellazioni è quindi quello di portare una domanda dentro lo spazio dei cavalli che sentono l'energia del domandante, il battere del suo cuore al momento di formulare il quesito e si muovono di conseguenza. A seconda di come si dispongono nello spazio e tra di loro è possibile interpretare delle risposte in base al rapporto tra di loro e con il ricercatore. Sembrava un'idea di lavoro interessante, un'esperienza rara che faremmo fatto volentieri. Livia però quella notte stessa fa un sogno che la mette in guardia, indica chiaramente quell'attività disgregherebbe il gruppo di lavoro, che, disperso, farebbe fatica poi a ritrovarsi. Il sogno chiede che si resti sul programma già pensato e così decidiamo di fare.

3.2.8 – Il rito di chiusura

Ho finito il lavoro. Un albero bianco con palloche colorate su cielo al tramonto e campo. Dora è sempre con noi, ai nostri piedi.

Non indicare la forma, ma mostrare l'energia.

È il momento della ripartenza. Ci ritroviamo noi cercatrici di nuovo sedute nella stanza della nostra casetta, a quattro punti cardinali del mondo. Abbiamo con noi le pietre, la lana e i nostri lavori fatti al telaio. Ci confrontiamo sull'esperienza vissuta, sulle domande che sono nate dal percorso fatto insieme e sulle intuizioni che abbiamo raccolto, condiviso e sulle quali abbiamo iniziato a progettare un futuro, per noi, per le persone con cui interagiamo ogni giorno, per le persone che vorremmo raggiungere con il nostro fare, tenendo sempre al centro il mondo. Ce ne andiamo con in mano delle pietre dure da cui prendere energia, matasse e gomitoli di lana per curare e curarci, e la consapevolezza di aver condiviso un passaggio importante delle nostre biografie. L'architetta, la regina e la strega prendono quindi commiato dalla montagna e dalle sue donne e fanno ritorno alla città con pratiche e parole nuove in valigia.

Cosa brilla nei tuoi occhi

nel cavo dei tuoi occhi

cosa accende

e quale scintilla

t'accende

CAPITOLO IV

Sguardi Incrociati e il gruppo di studentesse universitarie

4.1 – Le narrazioni autobiografiche corali

All'interno del macro concetto di "Salute Collettiva" e delle pratiche di cura orientate alla persona e alle relazioni che costituiscono il fondamento del nostro vivere su questo Pianeta, ho orientato la mia indagine verso le pratiche di narrazione autobiografica corale al femminile del gruppo Sguardi Incrociati e il mio interesse sul ruolo che può avere un attore/attrice professionista prima all'interno dei cerchi narrativi del gruppo Sguardi Incrociati e in seguito nella loro apertura a cerchi più larghi. Mi chiedo quindi come il fare attoriale può diventare invito alla partecipazione. Quali sono le pratiche attoriali che attraverso lo stupore e la sospensione dell'ordinario possono riattivare un ascolto attivo e un rispecchiamento tra persone. Infine, e soprattutto, quale postura artistica può mettere al centro e rifocalizzare la relazione tra autobiografie, gli incroci tra le diverse storie personali, che risuonano tra loro, e la ridefinizione del protagonista.

La metodologia, poi, si è andata delineando nel costante confronto con tutta l'esperienza vissuta in Brasile messa in dialogo con le mie pregresse esperienze di pratica laboratoriale e lo sguardo attento delle mie compagne di viaggio.

Molta letteratura scientifica individua nella narrazione autobiografica processi di cura. Ricordo qui gli scritti di Duccio Demetrio, che ho già menzionato, e la realtà della Libera Università di Anghiari. Parlare di sé, raccontarsi, ricostruire il passato all'interno di una narrazione, che riesce a stabilire un "percorso/disegno" di vita, aiuta a ridare senso al vissuto caotico e senza forma, ridimensiona, ponendo dei limiti all'io e gli (ri)dà potere di azione nel presente rendendolo libero di immaginare un futuro. La scrittura autobiografica si dà in queste pratiche al singolare: è pensata e formulata come scavo personale e profondo della singola persona, uno scavo nella memoria e nel sé che non prevede l'altra come interlocutrice. La scrivente è anche la destinataria del testo, diventa specchio di se stessa attraverso gli scarti temporali tra il vivere, il rimembrare, lo scrivere

e il rileggersi. Le narrazioni che nascono da questi processi abbracciano periodi lunghi della vita della persona, se non addirittura tutto l'arco della vita. Sono scritti e riscritti, sono frutto di un lavoro di ricerca, anche formale, stanno nella tensione del dirsi: come, con quali parole, con quali immagini. Le pratiche autobiografiche che intendo interrogare hanno un altro assetto, hanno altri presupposti.

Prima di tutto sono fatte in gruppo. Le scritture autobiografiche prevedono una partecipazione a cerchi narrativi: si sta insieme, si scrive insieme, insieme si sceglie o si aderisce al tema sul quale si scriverà.

Le scritture sono sì autobiografiche, perché narrano il vissuto delle partecipanti, ma sono attinte da episodi puntuali della vita di ciascuna: si chiede alla propria memoria e alla propria narrazione di focalizzarsi su un particolare ricordo che risponde e risuona con il tema scelto e proposto per quel particolare incontro.

Si scrive "di getto". Una volta scelto il tema e condiviso spunti di riflessione che attivino la memoria (che possono essere testi scientifici, letteratura, narrativa, poesia e/o un *brainstorming* fatto dal gruppo), si chiede che la scrittura sia immediata. Ciascuna partecipante ha un foglio e una penna, appoggia la penna sul foglio e l'indicazione che si riceve è quella di scrivere tutto quello che viene in mente, senza filtri, senza pensare alla correttezza formale del testo, senza pensare ad una logica interna, senza pensare. Scrivere tutto quello che affiora nella forma che viene⁶³.

Le scritture vengono condivise. Le narrazioni vengono lette ad alta voce dalle partecipanti, che fanno risuonare le loro storie, i loro personaggi, le loro azioni, le situazioni portate dalla memoria. L'ascolto in questo momento delicato si sposta dal personale di ciascuna al gruppo per accogliere il vissuto delle altre. Si creano così con(diss)sonanze tra i frammenti di vita condivisi e ascoltati. Le scritture si rispondono: ciascuna partecipante viene invitata a scegliere una storia ascoltata e a risponderle con un'altra scrittura. In questo modo le narrazioni risuonano tra loro, si rimandano esperienze, vissuti, punti di vista, pensieri. La narrazione singola iniziale diventa corale. Si fa esperienza così insieme di come e di quanto la tematica presa in esame fa parte del vivere collettivo. In particolare, nei cerchi narrativi di Sguardi Incrociati la finalità è quella di creare un intreccio di storie che parlano dell'essere al femminile, donne, in questa società multipla, ma che spesso disciplina il corpo e la vita delle donne secondo strutture sociali ancora, purtroppo, di stampo patriarcale, che tracciano e separano demarcazioni nette sulla linea del colore, della capacità economica e del genere.

⁶³ A volte, occasionalmente, si è giocato con una forma particolare, come un elenco di parole o libere associazioni, ma queste proposte hanno sempre il fine di stimolare scritture creative, attivando il pensiero laterale, dove per pensiero laterale si intende un modo di procedere creativo, appunto, che non segue una logica prestabilita, per aprire spazi di possibilità, connessioni impreviste e generative.

4.2 - Sguardi Incrociati e il gruppo in università

Sguardi Incrociati è un gruppo di donne di diversa provenienza che si è formato nel 2013 all'interno del Centro Interculturale di Parma e Provincia per rispondere ad un appello del Comune di Parma e del Ministero delle Pari Opportunità che chiedeva una indagine sulle mutilazioni genitali femminili. Il gruppo di lavoro che si è costituito è composto da donne di diversa provenienza geografica e culturale, la maggior parte con un background migratorio alle spalle, sia interno al nostro paese che da altri Stati Europei o Africani. Dopo i primi confronti, si è spostato velocemente il focus dell'indagine sul rapporto tra potere maschile e patriarcale e il controllo del corpo femminile. Per farlo, il gruppo ha scelto di avvalersi della scrittura autobiografica di gruppo/corale che poi si è espansa in un continuo rimando di narrazioni e risposte, finché non è stato individuato e strutturato un metodo di scrittura proprio di Sguardi Incrociati. Gli scritti che sono stati prodotti, insieme ad articoli di letteratura scientifica, sono approdati nella pubblicazione del libro, intitolato appunto "Sguardi Incrociati"⁶⁴. Il gruppo ha in seguito portato avanti la sua attività negli anni fino ad oggi partecipando a festival, lezioni universitarie, proponendo laboratori e restituzioni teatralizzate delle sue pratiche, e ha raccolto centinaia e centinaia di scritture autobiografiche⁶⁵.

Nel giugno del 2025 sono stati realizzati quattro incontri di "Sguardi Incrociati" nelle aule dell'Università di Parma. Gli incontri sono stati pensati ed organizzati da tre studentesse laureande che hanno lavorato a tesi di ricerca su temi da loro scelti e cari al gruppo e hanno voluto imparare e mettere in pratica il metodo. A questi incontri hanno partecipato studentesse universitarie di diversi atenei e alcune donne di Sguardi Incrociati che hanno condiviso con le studentesse il metodo e la loro l'esperienza decennale sulle narrazioni autobiografiche corali e i metodi di facilitazione. Come donna del gruppo storico di "Sguardi Incrociati"⁶⁶ ho partecipato ai quattro incontri di giugno. Ho avuto modo quindi di conoscere le studentesse, passare a loro il metodo,

⁶⁴ "Sguardi Incrociati. Contesti post-coloniali e soggettività femminili in transizione", a cura di Vincenza Pellegrino, Mesogea, 2015, alla quale rimando per l'approfondimento di alcune tematiche, come post-colonialismo e femminismi plurali che fanno da fondamento teorico anche per il Master in Salute Collettiva.

⁶⁵ La *mise en espace* "Try me" ne è un esempio. Il testo è stato da me cucito e messo insieme partendo da passaggi di letteratura che sono stati per noi stimolo per le narrazioni, aggiungendovi le scritture autobiografiche del gruppo e inserendo una cornice/dialogo che unisce i diversi passaggi, quest'ultima scritta da me. È stato presentato negli anni a vari pubblici, in occasioni e contesti molto diversi. Le parti del testo hanno cambiato spesso voce, le donne variavano per numero e presenze, il testo stesso è stato rimodellato, tagliato e aggiustato per le diverse rappresentazioni. È quindi tutt'ora un work in progress, come lo è la sua drammaturgia scenica, che cambia di volta in volta a seconda del luogo/spazio, delle recitanti e della finalità dell'incontro.

⁶⁶ Sono entrata a far parte del gruppo l'anno seguente alla pubblicazione del libro su invito di Vincenza Pellegrino per la mia professionalità attoriale, che avrebbe potuto supportare il progetto nel costruire momenti di condivisione e apertura ad un pubblico più vasto, come restituzione del lavoro fatto e invito a nuove narrazioni.

sostenerle nel momento della presentazione di temi da loro scelti, ascoltare le loro narrazioni e condividere con loro le mie.

Alla fine del ciclo di incontri è nato il desiderio di portare avanti questa esperienza, di continuare a interrogarsi insieme e scrivere insieme e di trovare uno spazio all'interno dell'Università adibito e pensato per accogliere e favorire queste narrazioni che sia aperto a tutte le studentesse che vogliono prendere parola e scrivere. Questo progetto, sostenuto da ParTeR e dal Centro Interculturale di Parma e Provincia, si iscrive in quei processi che si propongono di mettere in dialogo Istituzioni e Associazioni e partecipazione dal basso, per capire se e come “lo Stato sociale possa sottrarsi dall’essere esso stesso un dispositivo significativo di riproduzione di subalternità”⁶⁷. Come spiega Pellegrino:

*L'idea è quella di sperimentare processi di rioccupazione degli spazi dello Stato sociale innanzitutto considerandolo e allestendolo come spazio di pensiero condiviso tra ricercatori/trici, operatori/trici, movimenti, associazioni e cittadini/e, per leggere le diseguaglianze e le malattie come fenomeni sociali, per tornare a collocare le singole storie dentro un'epoca.*⁶⁸

Le tre studentesse, con il supporto della Professoressa Pellegrino, hanno allargato la partecipazione ad altre studentesse e insieme hanno programmato una serie di incontri in Università, scegliendo autonomamente le tematiche che desiderano affrontare. Il primo incontro, dal quale parte poi una prima proposta di drammaturgia scenica, è stato il workshop tenutosi nel febbraio 2026, con titolo “L’Archivio delle Autobiografie Collettive ParTeR -Sguardi Incrociati”, a cura dell’artista Livia Moura e del gruppo Sguardi Incrociati.

A questo punto la domanda che sostiene la mia indagine di tirocinio è: come la mia professionalità di attrice può supportare il gruppo non solo nella sua metodologia classica, fornendo spunti di riflessione e letture che stimolino il confronto, partecipando personalmente alle scritture e prestando l’ascolto partecipato che chiedono le letture, ma più nello specifico qual è il processo creativo e artistico che può tradurre⁶⁹ i testi narrativi e li trasforma in una drammaturgia scenica per diventare un ponte e un invito alla partecipazione.

⁶⁷ Pellegrino, Rodeschini, 2024, p. 18.

⁶⁸ Pellegrino, Rodeschini, 2024, p. 15.

⁶⁹ Tradurre nel doppio significato di “dirlo con un'altra lingua”, nello specifico il linguaggio teatrale, appunto di “portare spazialmente da una parte all'altra”, far viaggiare le narrazioni in nuovi contesti e nuovi gruppi.

4.3 - Il metodo delle narrazioni di Sguardi Incrociati

Il punto di partenza, dunque, è quello del metodo ormai consolidato di Sguardi Incrociati, con il quale sono stati portati avanti anche gli incontri fatti nel giugno 2025 con le studentesse universitarie.

Il metodo storico prevede un cerchio di partecipanti che scelgono o adottano una tematica. Questa viene approfondita attraverso delle letture di vario tipo (poesie, testi letterari, testi scientifici, ma anche fotografie o riproduzioni di opere d'arte, canzoni, lessici...) o un *brainstorming* iniziale che servono ad allargare il campo semantico, a stimolare prime connessioni e far affiorare le prime immagini della memoria. Segue un primo giro di scrittura autobiografica, in cui si chiede di scrivere con foglio e penna, contemporaneamente, su un episodio del proprio vissuto, o del vissuto di una persona a noi vicina. Generalmente si sceglie e ci si dà un incipit uguale per tutte, che aiuta a far partire la scrittura e la indirizza verso la concretezza del ricordo. Al termine di questo primo giro, che ha una durata di circa 15 minuti, ciascuna partecipante legge ad alta voce la propria scrittura e riceve la lettura delle altre narrazioni in un ascolto attivo.

Entrano a questo punto in gioco le risposte previste dal metodo⁷⁰. Ogni persona sceglie di gemellarsi con una delle narrazioni ascoltate e scrive un secondo giro di narrazioni autobiografiche uno dei due dispositivi definiti dal gruppo:

- *la lente*: una parte della narrazione ha illuminato un aspetto particolare del vivere umano che la nuova narrazione mette a fuoco, approfondisce, contestualizza e aiuta quindi a tematizzare;
- *lo specchio*: la prima narrazione a cui ci si gemella si rispecchia nell'esperienza dello scrivente, per analogia o per contrasto, la risposta è quindi una seconda narrazione autobiografica.

Generalmente, anche per questioni di tempo dell'incontro, si producono due giri di scritture, ma il metodo può essere portato avanti, lente e specchio possono agire su più narrazioni, e i legami di gemellaggio moltiplicarsi, fino a creare una sovrapposizione di storie e riflessioni di cui è difficile ritrovare un inizio e che non prevedono una fine. Le storie, le esperienze si sovrappongono e formano una macro-narrazione che restituisce un quadro generale dell'esperienza del gruppo. Queste relazioni, intersezioni e il macrotesto danno il quadro sociologico nel quale si dipanano le vite delle persone⁷¹.

⁷⁰ Per un approfondimento sul processo che ha portato alla definizione del metodo rimando al libro "Sguardi Incrociati", p. 85 e seguenti.

⁷¹ Come già rimarcato, questo metodo, che è nato dal confronto delle donne che hanno partecipato al primo cerchio narrativo nel 2013 guidato da Pellegrino, ha avuto delle variazioni, pensate per essere proposte in occasioni particolari. Ad esempio, in un secondo incontro con un pubblico di donne che si erano già confrontate con il metodo, il cui tema

Il metodo e le sue varianti occasionali si fermano sempre al momento delle seconde (o terze) narrazioni, senza prevedere un "come" mettere insieme questo materiale per tradurlo in una forma teatrale, un gioco ritualizzato, che abbia come finalità la condivisione e l'invito a nuove scritture. Di questo ulteriore passaggio ho deciso di occuparmi, mettendo a fuoco il modo in cui si costruisce il testo e la drammaturgia scenica di un gioco re-citato e che ruolo ha all'interno di questo gioco la professionalità attoriale.

Come già accennato in precedenza, sono già state realizzate delle *mise en espace* di testi cuciti insieme e agiti dal gruppo, ma la riflessione teorica sul come, sul ruolo della coralità e dell'attrice non erano state messe a fuoco. Era chiaro, nel nostro fare, che il gruppo si appoggiasse al mio sapere teatrale, e per me era importante che ciascuna delle partecipanti si sentisse a suo agio e avesse la possibilità di dire, di far sentire la propria voce e mettere in gioco il proprio corpo, come è scritto nel finale del testo "Try me":

*Anche noi, qui, in questo momento, in qualche modo stiamo costruendo uno spazio politico.
Venendoci incontro, guardando e facendoci guardare, portando le nostre storie scritte
addosso.⁷²*

Nelle *mise en espace* del Sguardi Incrociati un altro fattore interessante è il ruolo che il pubblico viene invitato a ricoprire. Se infatti le letture e le azioni sceniche che il gruppo propone la vedono inizialmente come spettatrice/fruitrice, in seguito le viene chiesto di partecipare scrivendo a sua volta delle sue esperienze biografiche partendo dagli spunti proposti dal gruppo. Queste scritture, come avviene nel piccolo cerchio narrativo, vengono lette e condivise con tutti gli astanti. Le narrazioni delle spettatrici, se non le spettatrici stesse (non tutte leggono il proprio scritto, alcune scelgono di consegnarlo in forma anonima e lasciano ad altre voci il compito di leggere in pubblico la loro memoria), diventano quindi protagoniste dell'incontro.

Un ruolo più esplicitamente attivo e co-creativo viene chiesto al pubblico quando proponiamo nell'incontro il tema dell'identità, che ciascuna di noi ha declinato in modo diverso. La mia parte, che chiude le letture delle altre donne, s'intreccia con il mio essere attrice. Porto infatti con me

insisteva sull'incontro, abbiamo pensato ed elaborato un dispositivo leggermente diverso, nel quale le prime narrazioni prodotte dopo le letture-stimolo, venivano lette e "affidate" ad una sola persona, che poi le passava, come un testimone, ad un'altra ancora. Le prime narrazioni, in questo modo, stimolavano un ascolto attivo, attento. Le persone sono in questo modo chiamate a prendersi cura della storia di un'altra persona, devono dare a questa storia parole e voce per affidarla ad una terza persona. Dopo tre passaggi, si lancia una seconda scrittura che nasce liberamente dall'incontro tra due delle narrazioni di cui ci si era prese cura. Alla fine, si legge sia il primo testo che il secondo. In questo modo le persone riescono a riconoscersi nelle parole di altre, vedono la propria esperienza prendere soluzioni inaspettate, punti di vista tangenti, a volte illuminanti.

⁷² Dal copione di "Try me" di Irene Valota e del gruppo Sguardi Incrociati.

una valigia di vestiti, scarpe e accessori scelti dal mio guardaroba e invito le partecipanti a giocare con me: chiedo loro di scegliere come vestirmi e insieme, attraverso un gioco di rispecchiamento, creiamo nuovi personaggi, che parlano e si muovono attraverso la mia voce e il mio corpo, ma che trovano sostanza e fondamento nello sguardo attento e partecipe del pubblico, dalle emozioni che condividiamo e dal pensiero che nasce perché si co-crea.

Ora vorrei fare un passo indietro e parlare di alcuni presupposti che rendono possibile tutto il percorso e vorrei ripartire insistendo sulla necessità di un cerchio narrativo al femminile. Il testo della *mise en espace* “Try me”, nasceva proprio dalla domanda “come le donne stanno nello spazio e nell’agire politico”, e in definitiva è stato uno degli argomenti più significativi con il quale il gruppo si è confrontato, perché rispondeva direttamente alla chiamata che storicamente il femminismo ha posto alle donne, quello di raccontarsi e di fare in questo modo politica⁷³, seguendo il famoso slogan “Il personale è politico”. Come invitava Hélène Cixous già negli anni Settanta:

Parlerò della scrittura femminile: di ciò che farà. Bisogna che la donna si scriva: che la donna scriva della donna e che faccia venire le donne alla scrittura, da cui sono state allontanate tanto violentemente quanto sono state allontanate dal loro corpo; per le stesse ragioni, dalla stessa legge e per lo stesso scopo mortale. Bisogna che la donna si metta al testo - come al mondo, e alla storia - di sua iniziativa.⁷⁴

Il gruppo Sguardi Incrociati sembra quindi aver raccolto quell’invito quarant’anni dopo, aprendo il confronto a culture diverse, che riescono a trovare, pur nelle differenze che le caratterizzano, gli stessi strumenti di controllo e le stesse dinamiche di potere che vedono la donna inferiorizzata, controllata e zittita. Cixous insiste anche su un altro aspetto fondamentale del parlare al femminile, e cioè quello di trovare parole nuove, parole che nascano dal bisogno ammutolito di dire di sé:

Bisogna che la donna si scriva, perché è l'invenzione di una scrittura nuova, insorta, che le permetterà di effettuare, venuto il momento della sua liberazione, le rotture e le trasformazioni indispensabili nella sua storia, [...]⁷⁵

⁷³ Intendo qui per politica il senso di partecipazione sociale, il coinvolgimento attivo nella riflessione e nelle pratiche che fondano il vivere comune.

⁷⁴ Cixous, 1975, p. 11.

⁷⁵ Cixous, 1975, p. 22.

Questo momento di liberazione deve avvenire, secondo Cixous a partire da due livelli inseparabili: il corpo e la parola. Ritorno quindi all'importanza di scrivere insieme, in uno stesso spazio in cui i corpi e non solo le parole si possono incontrare, e poi al momento dell'apertura del cerchio, quando ci confrontiamo con un pubblico allargato, quando il nostro stare si lega alle parole che "portiamo scritte addosso".

Intanto, perché ci sia un circolo narrativo c'è bisogno di uno spazio che lo accolga. Con la professoressa Pellegrino, le donne di Sguardi Incrociati e le studentesse, ci siamo interrogate sul dove e come istituire un luogo, una stanza, che ospiti e si faccia casa di queste narrazioni e delle persone che hanno desiderio di scriverle. Il problema di trovare uno spazio, uno spazio che accolga il femminile, è uno dei più cari al femminismo fin dalle prime ondate. Qui riporto le parole di Virginia Woolf:

In primo luogo, diede loro il più prezioso di tutti i possedimenti: una stanza dove potevano sedersi e pensare, lontano da pentole bollenti e bambini in lacrime. In seguito, quella stanza non diventò semplicemente un salotto o un luogo di incontro, ma un laboratorio dove, unendo le loro teste, potevano dare nuova forma alle loro case, alle loro vite e discutere questa o quella riforma. I membri intanto aumentavano e una ventina o una trentina di donne cominciarono ad incontrarsi una volta a settimana e, di conseguenza, accrescevano le loro idee e ampliavano i loro interessi.⁷⁶

Quindi prima di tutto trovare un luogo sicuro, nel quale rifugiarsi, trovare riparo fuggendo dal consueto, e questo luogo deve farsi al femminile. Anche Pellegrino nel libro "Dolore in bellezza" sottolinea l'importanza di creare spazi sicuri in cui sentirsi libere di partecipare ad un confronto costruttivo:

Infine, la pensabilità e la dicibilità della violenza strutturale mi paiono legate alla capacità di allestire spazi autoriflessivi inclusivi e creativi, centrati sul sapere di chi ha esperienza diretta di un certo tipo di violenza ma non limitandosi (sol)tanto al "parlami di te", quanto piuttosto proponendo di pensare insieme a un altrove che renda capaci di pensare l'ordine contemporaneo in modo accessibile.⁷⁷

⁷⁶ Woolf, 2002, "Pensieri di Pace", p. 75.

⁷⁷ Pellegrino, 2025, p. 45-46. Qui la sociologa si riferisce a luoghi di restrizione che trovano spazi di pensiero e riflessione non solo nel cerchio ristretto, ma anche ascoltando le parole di altri cerchi, ampliando quindi il discorso e l'orizzonte e scoprendo che le dinamiche strutturali che restringono hanno basi di pensiero e d'azione comune, anche se applicate a realtà differenti e distanti, anche perché volutamente divise. Si può dire che lo stesso tipo di confronto, che lei chiama "puntualità operativa", ci sia nel gruppo Sguardi Incrociati, infatti le partecipanti hanno radici culturali e geografiche diverse, sono quindi portatrici di sguardi e posizionamenti diversi, che però hanno trovato un modo creativo e generativo di condividere le memorie e il pensiero, e soprattutto il giro di narrazioni non si esaurisce mai

Il luogo eletto è anche lo spazio dove il prendere parola e la partecipazione si inverano. Nel libro “Per un comunismo della cura” Gian Andrea Franchi ci ricorda il valore politico e sovversivo dei luoghi che definisce come spazi marginali che rendono possibile l’incontro tra singolarità, e che diventano “centri di possibile rinascita”⁷⁸ dove la cura può diventare “il gesto politico radicale”⁷⁹. Un luogo, tuttavia, non è mai neutro: come è fatto, come è arredato, con quali materiali è costruito, tutti questi fattori concorrono a dare forma all’incontro e al pensiero che in quel luogo può nascere. I luoghi non vanno solo conquistati, ma anche pensati, progettati, curati. Sempre dalle parole di Woolf:

*[...] avete una stanza tutta vostra, ma è ancora spoglia. Deve essere arredata, decorata, condivisa. Come pensate di arreararla e decorarla? Con chi la dividerete e a quali condizioni? Queste penso siano domande della massima importanza e di grandissimo interesse. Per la prima volta nella storia siete in grado di farvele e per la prima volta siete in grado di decidere da sole quali debbano essere le risposte.*⁸⁰

Queste stesse domande ci siamo poste durante uno dei primi incontri per pensare insieme dove e come strutturare gli incontri in Università. Quale spazio chiedere? O quale spazio prendere? Come arreararlo? Chi far entrare? Ci siamo chieste se potesse essere uno spazio aperto al maschile e in che termini. Ad esempio, alcune di noi, che si sono rafforzate grazie alla pratica del gruppo, si trovano in un punto della loro vita in cui sentono il confronto con il maschile importante e ineludibile. Altre invece, che devono ancora prendere confidenza con la scrittura e con il parlare di sé, rivendicano il bisogno di avere uno spazio sicuro, per cui chiedono che non si apra il cerchio a chi appartiene al genere che vive (suo buon/malgrado) il privilegio che questa società gli riconosce. Quando le donne prendono parola, infatti, spesso lo fanno come trasgredendo ad un divieto implicito, muto, che richiede forza e sostegno come dice Hélène Cixous:

Ascolta parlare una donna in un'assemblea, (se non ha perduto dolorosamente il respiro): non "parla", lancia in aria il suo corpo tremante, si lascia andare, vola, è tutta intera che passa nella sua voce, è col suo corpo che sostiene vitalmente la "logica" del suo discorso; la sua

solo all'interno del gruppo, ma viene portato fuori, come lettura o *mise en espace*, perché possa essere spunto e dialogare con altri gruppi e altre narrazioni.

⁷⁸ Franchi, 2025, p. 78.

⁷⁹ Franchi, 2025, p. 76.

⁸⁰ Woolf, 2002, "Pensieri di Pace", p. 105.

*carne dice il vero. Ella si espone. In verità, materializza, ciò che pensa, lo significa con il suo corpo.*⁸¹

E questo esporsi del corpo e della voce, necessario per la partecipazione, ha bisogno di essere sperimentato prima in un luogo sicuro, dove si ha la certezza che ogni inciampo sarà accolto e compreso all'interno di un processo di emancipazione ed *empowerment*.

4.4 - Da dove ripartire: la tessitura come metafora dello spazio curativo (o autocurativo)

Si innesta a questo punto il confronto con l'esperienza vissuta in Brasile, con il fare arte di Livia Moura e tutto il processo della tessitura. Per me è stato da esempio e da stimolo per una riflessione metodologica, sia per quanto riguarda la ricerca di un tema, che possa dare le coordinate di riferimento e di senso per le narrazioni, sia per il come intendere il processo di scrittura, la loro impostazione, la loro sovrapposizione e infine la loro messa in "oralità corale", cioè come pensare una drammaturgia scenica che si faccia tramite tra il cerchio di scritture e un uditorio più vasto, per risuonare anche con chi non ha scritto, ma vuole ascoltare e magari poi aggiungersi alle scritture.

Il disegno metodologico si è quindi delineato in questo modo stando nella metafora, ma anche nella pratica, della tessitura. Volendo fare in una analogia con i vari passaggi del lavoro di tessitura, ho pensato il procedere del lavoro con il gruppo di scrittura e poi quello di creazione di una drammaturgia scenica nel modo che segue. Considerando il telaio il metodo storico di Sguardi Incrociati, quindi la disposizione in cerchio, l'uso di foglio e penna e la simultaneità della scrittura, chiamo ordito il primo giro di narrazioni e trama il secondo giro di narrazioni che seguono i dispositivi lente e specchio. A questa prima tela, che vede già l'intreccio delle narrazioni, aggiungo la tintura dei fili, che formano il disegno cromatico, le voci del coro, la bordatura la cornice scenica e il ricamo, gli innesti, l'improvviso dell'agire attoriale.

Nell'idea così disegnata, le sfumature del coro, le voci plurali, danno profondità alla tessitura delle storie e gli innesti vocali o corporei dell'attrice, singolari, *all'improvviso*⁸², all'arrembaggio, danno

⁸¹ Cixous, 2025, p. 24-25.

⁸² "All'improvviso" è un termine tecnico del fare teatro della Commedia dell'Arte. Gli attori di giro, che "giocavano" il teatro, avevano un repertorio di monologhi e dialoghi e lazzi (giochi scenici sia fisici che di parole) che componevano liberamente per l'occasione. Gli spettacoli teatrali venivano assemblati quindi accostando questi pezzi di repertorio e arricchiti da improvvisazioni vere e proprie che potevano nascere dalla relazione diretta con il pubblico o da avvenimenti di cronaca di rilievo o in rapporto ad eventi particolari. Ogni attore aveva poi il suo personale repertorio

spessore e volume alla rappresentazione e creando quel clima di sicurezza, partecipazione e risonanza che permette alle persone che assistono al gioco ritualizzato di connettersi, sentirsi parte, essere invitati all'incontro e non solo ad una fruizione passiva.

Il ruolo dell'attrice si delinea quindi come un tramite, una cassa di risonanza, che mi fa pensare alle teorie di Grotowski sul "attore santo"⁸³, che offre tutto sé stesso nel gioco disciplinato della messa in scena/rito, attraverso la "via negativa" (togliere tutto ciò che non è essenziale, sottrazione di sé) per diventare un atto di rivelazione profonda e trasformazione che coinvolga gli spettatori. In questa ottica, in cui io come attrice mi assumo il ruolo di cassa di risonanza, questo ruolo non può che risuonare con la figura della strega che Livia Moura ha identificato per il mio percorso. La strega o la sacerdotessa, colei che è in relazione e mette in relazione con le divinità, in particolare con le dee, *as deusas* in portoghese, che guidano l'universo femminile. In questo senso la strega/sacerdotessa che riceve la tela piena delle domande del coro si deve porre, insieme a Hillman⁸⁴, la seguente domanda: quale *deusa* non è stata ascoltata? A quale *deusa* è necessario offrire tributi perché torni la sua benevolenza? Questa domanda potrebbe essere quindi il filo conduttore, il *fil rouge*, sotteso alla costruzione della drammaturgia scenica da realizzare.

L'analogia tra scrittura e tessitura è antica quanto la scrittura stessa. Sin dai tempi di Omero l'arte del narrare è stata messa a confronto con l'arte della tessitura e dei suoi elementi costitutivi: trama, ordito, telaio, ago, filo⁸⁵. Si tratta di evidenziare analogie e metafore che aiutano a strutturare il pensiero intorno ai fatti. La tessitura è una delle arti e delle tecnologie più antiche al mondo che ha dato forma al pensiero dell'uomo, l'ha strutturato, fino ad essere fondamento per la realizzazione delle reti informatiche (che non a caso si chiamano appunto reti)⁸⁶. Anticamente la tessitura, almeno nelle radici della cultura occidentale formatasi in Grecia, era un lavoro praticato dalle donne. Ci sono riferimenti molto interessanti nelle opere classiche che sono giunte fino a

legato al genere, all'età, all'abilità fisica e al ruolo/ruoli che impersonava, insieme ad una dote personale di vestiti e oggetti di scena.

⁸³ Si rimanda qui agli scritti di Jerzy Grotowski, 1970, "Per un teatro povero", Bulzoni Editore, e Thomas Richards, 1993, "Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche", Ubulibri. In particolare, mi interessa questo secondo testo, in cui viene indicata nell'improvvisazione uno dei momenti più interessanti dell'agire teatrale: là dove non può esserci un lavoro minuzioso di costruzione, l'improvvisazione e l'assunzione del rischio da parte dell'attrice può diventare il momento di verità in cui la risonanza tra attrice e pubblico e "ciò di cui non si può dire" avviene.

⁸⁴ Confronta James Hillman, 2003, "Il sogno e il mondo infero", Adelphi. Gli dei e le dee, che appartengono all'immaginario comune, sono qui viste come le rappresentazioni psichiche degli archetipi che guidano e ci accomunano come esseri umani. Quando a uno di questi aspetti tra il divino e l'umano non vengono tributate attenzioni, ascolto, ma vengono ignorate e accantonate, il dio o la dea fanno sentire la loro rabbia con la manifestazione di sintomi psicologici più o meno gravi, che possono anche sfociare, nei casi più gravi, in sintomatologie psicosomatiche e in vere e proprie malattie.

⁸⁵ Basti considerare quanti modi di dire associano queste due arti, come "perdere il filo del discorso", ma anche terminologie analoghe come "trama del tessuto" e "trama della narrazione".

⁸⁶ Su questo è interessante ricordare la figura di Ada Lovelace che ho trovato raccontata da Maria Rosa Panté nel libro "Dal telaio all'Intelligenza Artificiale": Lovelace, infatti, mette insieme lo studio della matematica e la struttura del telaio Jacquard per sviluppare la prima forma di algoritmo della storia.

noi, in cui il legame tra tessitura e narrazione al femminile sono evidenti⁸⁷. Le donne come Penelope mentre tessono sono accompagnate dalle ancelle che le aiutano nel loro lavoro e parlano, si scambiano confidenze, raccontano, cantano.

*Le tessitrici come Elena e Penelope sembrano infatti sfuggire al cerchio della mera domesticità attraverso un segreto, del tutto scoperto benché estraneo ai fasti della tradizione letteraria. Insieme alle ancelle, che collaborano al lavoro di tessitura rendendolo collettivo, esse cantano fra di loro, se non per loro - each to each - e insieme godono di una complessa esperienza tattile, sonora, corporea, danzante e narrativa, la cui creatività, non solo sul piano della storia della cultura, supera di gran lunga i limiti dell'ambito domestico in cui vengono confinate dai codici patriarcali.*⁸⁸

La filosofa Cavarero ci racconta di questa dimensione canora e corale dello stare insieme tra donne che affiora in varie figure femminili del mito. La tessitura però può anche diventare una forma di scrittura: spesso le tele che vengono tessute racchiudono racconti e segreti che il maschile e il patriarcato vorrebbero silenziare, chiudere tra le mura domestiche. Mi riferisco qui al mito di Aracne e a quello di Filomena: entrambe nelle loro opere raffigurano e denunciano la violenza del maschile sul femminile, raccontati da Ovidio nelle *Metamorfosi*⁸⁹ e riportati entrambi da Cavarero:

*Nelle Metamorfosi, nel medesimo Libro in cui compare il mito di Aracne, Ovidio racconta anche la storia assai cruenta di Filomena, la quale, resa muta dalla lingua che le era stata mozzata, escogita un modo insolito di comunicare. Filomena “allaccia un ordito a un primitivo telaio, e su tela bianca ricama dei caratteri porporini con i quali denuncia il crimine”. Ciò che il poeta latino ci suggerisce è quindi che la tessitura ha un rapporto stretto non solo con la narrazione, come accadeva nella storia di Aracne, ma un modo di comunicare che, nella sua urgenza stenografica, allude alla scrittura. [...] La tessitura è appunto anche un modo per raccontare, comunicare fatti e storie.*⁹⁰

Filomena, attraverso l'uso della tessitura e del ricamo, denuncia alla sorella lo stupro subito dal cognato, del quale poi si vendicherà con l'aiuto di quelle e entrambe vengono trasformate in uccelli, la rondine e l'usignolo. Aracne, da parte sua, nella famosa tela che scatena la gelosia della dea Atena per la sua bellezza, raffigura una rassegna di stupri perpetrati dagli dei ai danni di donne

⁸⁷ In diverse culture i tessuti hanno valenza comunicativa: forme e colori veicolano messaggi utilizzando un linguaggio visivo.

⁸⁸ Cavarero, 2025, “Il canto delle sirene”, p. 98.

⁸⁹ Ovidio, “Metamorfosi”, Libro VI.

⁹⁰ Cavarero, 2025, p. 97.

umane. Secondo Panté è proprio per questo affronto, la sua volontà di denunciare la violenza del patriarcato, che Atena, figlia di Zeus, nata dalla testa del padre, si vendica strappando la magnifica tela e poi condannando Aracne, appena morta suicida, a tessere tele per sempre in forma di ragno. Ho trovato nel testo di Panté un'intuizione interessante:

Aracne è l'artista donna che raccoglie intorno a sé delle compagne e forma un gruppo femminile, e che denuncia, così come spesso fa l'arte, i soprusi del potere e sulle donne il sopruso è quasi sempre uno stupro vero e proprio o una forma di stupro. Ampliando le ipotesi si potrebbe ritenere che Aracne non sia una semplice fanciulla, ma una dea ctonia, cioè una delle antiche divinità femminili, personificazioni della gran madre terra, di un passato che alcuni ritengono reale e altri solo ipotizzato in cui il governo era matrilineare e la divinità non era un maschio stupratore, ma una grande madre.⁹¹

Al disegno aggiunge anche alte tre figure mitologiche, le Parche, che filano, tessono e tagliano la vita di ciascuno di noi, e non solo:

Non solo le Parche, in tutte le civiltà è una divinità o figura femminile a dedicarsi alla tessitura, al telaio, al ricamo. Spesso queste divinità sono più antiche delle divinità maschili e, diversamente dagli dei maschili di solito belligeranti, le divinità tessitrici per lo più rigenerano il mondo. Come Nut, la dea egizia, la prima, che nacque per partenogenesi, ed è tessitrice. Oppure la dea giapponese Amaterasu, la prima anche lei e inventrice della tessitura e dell'arte di intrecciare fili di colori diversi. Queste divinità tessono il mondo per generarlo, come un nuovo eterno rimettere al mondo.⁹²

Per riprendere la domanda lasciata aperta in precedenza: a quale *deusa* portare tributi, forse bisogna rivolgersi a queste dee, a *deuse* misconosciute, che vanno ritrovate e che hanno bisogno di essere ascoltate. È emblematico a questo proposito il lavoro dell'antropologo De Martino sul mito del morso della taranta: una forma di rituale presente nella regione Salento, in cui restrizioni sociali, sofferenza e religione legate alla condizione (prevalentemente) femminile, confluiscono nella forma del tarantismo. In questo fenomeno sociale un ragno (o una ragna?) diventa il segno dell'ammalamento, ma anche il veicolo per un riscatto dato dalla visibilità e dalla dicibilità, attraverso il corpo, la musica e la danza, di uno stato di malessere esistenziale⁹³. Del resto, si può trovare la figura del ragno come essere alieno, pericoloso, portatore di una forza e una volontà

⁹¹ Panté, 2025, p. 21.

⁹² Panté, 2025, p. 29-30.

⁹³ Rimando al bellissimo libro "La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud" di De Martino che esplora i rituali e le storie dei tarantati nel Salento.

distruttrice anche in alcuni prodotti della nostra (o, meglio, della cultura statunitense) cultura più prossima. Mi riferisco in particolare a libro cult “*IT*” di Steven King e alla famosa e fortunata serie televisiva “*Stranger things*”, dei Duffer Brother e prodotta da Netflix. In entrambe la figura malvagia, che minaccia di portare o ha già portato morte e distruzione, prende le forme di un grande ragno. Nel libro “*IT*” il ragno è femmina e dissemina il suo covo di uova mortifere. Io vedo quindi un rapporto tra lo spaventoso che porta con sé l’aracnide e il rimosso di una cultura e una società pre-patriarcali, la quale tenta di rinascere dall’oblio. Trovo anche una forte consonanza con le forze ctonie di cui parla Donna Haraway, che riaffiorano alla superficie e si contrappongono all’Antropocene e al Capitalocene e ci chiedono di trovare altre forme di convivenza per la sopravvivenza:

Con-vivere e con-morire insieme all’altro dello Chthulucene può essere una risposta impetuosa ai dettami dell’Antropos e del Capitale.⁹⁴

Forse, il modo per ritrovarle e ascoltarle, sta proprio nell’osservare le creature nelle quali sono state trasformate: la rondine, l’usignolo e il ragno. Se questi animali (ma potremmo dire tutto ciò che vive) hanno un modo loro di parlare e raccontarsi, forse dovremmo riscoprire il modo di ascoltarli e tornare a dialogare con loro.⁹⁵

Voglio qui fare ricordare anche altre figure femminili trattate da Cavarero che danno il titolo al suo libro: le Sirene. Nella sua trattazione, che lei stessa afferma partire da un suo personale interesse per il canto, segue il discorso di diversi autori che si sono occupati di queste figure mitologiche, e ci racconta del cantare delle Sirene, del loro stare insieme come corpi:

Plausibilmente, nel loro canto corale - così come ce lo immaginiamo anche se nessuno l’ha mai veramente udito - le Sirene sentono infatti le voci le une delle altre e modulano ciascuna la propria vocalizzazione per ottenere una relazione sia uditiva che vocale. Si tratta di una relazionalità fatta di prossimità corporea, di canto uditivo, di emissioni vocali coordinate. Cioè, si tratta di una relazionalità composta e dipendente dai nodi sonori, fisici e materiali, una rete vocale-uditiva che esalta l’unicità e la pluralità corporea di ciascuna. Il piacere di emettere

⁹⁴ Haraway, 2019, p. 14.

⁹⁵ Credo che questo senso del poter parlare con la natura, anche la nostra, si riallacci ad un senso dello spirituale e del meta-fisico che si è andato prendendo nelle ultime generazioni e che ha sostenuto il vivere quotidiano dell’essere umano da sempre. Ce ne ha parlato, in uno degli ultimi incontri formativi del Master, Simona Costanzo presentando il suo libro “Le guaritrici”. Dal mio diario di campo: “le guaritrici agivano in un campo legato al sacro, al simbolo e al rituale, ed è un sapere che va oltre il corpo e che dialoga con tutta la natura, perché sa che fa parte di essa e che vive in relazione e rapporto con essa”. Mi viene in mente allora la figura di San Francesco che dialogava con gli animali. Si vuole interpretare questa sua facoltà come metafora, il lupo di Gubbio, ad esempio, non sarebbe un lupo, ma un bandito. Potremmo però anche decidere di restare nel “miracolo” e non escludere razionalmente a priori la possibilità di comunicare con le altre forme del Vivente.

suoni da una gola di carne va di pari passo con il piacere di essere una pluralità vocale incarnata da voci uniche che s'intonano e si coordinano. Assordarle è un modo di neutralizzarle, silenziarle.⁹⁶

Le Sirene forse anche loro sono *deuse* antiche, che sono state messe ai margini della nuova cultura e trovano esistenza solo nel canto corale. Nel libro Cavarero si sofferma su un passaggio di una poesia di di Thomas S. Eliot, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, dalla raccolta “Prufrock and Other Observations” del 1917:

I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think they will sing to me.⁹⁷

Questo cantare l’una all’altra e non per il poeta, suggerisce all’autrice l’indifferenza delle Sirene per l’eroe, per la figura maschile, e nello stesso tempo il piacere fine a sé stesso di cantare in coro, di mescolare le loro voci in un canto indifferente. Ho trovato questa immagine molto interessante, e mi chiedo come, restando in metafora, si potrebbe indurre le Sirene a cantare di nuovo per noi, come tornare al piacere di cantare insieme in coro tra donne per le donne.

Sulla scorta di Adorno, si può infatti rilevare che ciò che sostanzia l'ormai millenario fascino del mito delle Sirene, consegnandocelo come un enigma, sia proprio l'assoluta alterità, rispetto al mondo umano, del loro canto, espressione di una sonorità perfetta, divina, originaria, tanto inudibile quanto necessaria da immaginare e, di fatto, a partire da Omero continuamente re-immaginata. Come se appunto l'esistenza del canto delle Sirene, soltanto immaginata, fosse il necessario presupposto di ogni possibile umano canto. Come se la musicalità assoluta di voci femminili plurali, non ancora depotenziata ad arte, fosse il principio trascendentale dell'arte musicale stessa.⁹⁸

Se c’è una cosa che ho imparato durante la mia esperienza lavorativa, specialmente nei laboratori di scrittura autobiografica, è che non si può giustapporre un disegno preordinato ad una realtà che ancora non esiste. Il disegno, il canto, il coro, nascono insieme alle persone con cui si lavora, nasce da quello che c’è, come direbbe anche Livia Moura, si lavora con quello che già vive o che c’è in nuce. Fin qui ho definito un metodo per pensare e organizzare le diverse fasi del lavoro, ho

⁹⁶ Cavarero, 2025, p. 83.

⁹⁷ “Ho sentito le sirene cantare, l’una all’altra,/Io non penso che canteranno per me”.

⁹⁸ Cavarero, 2025, p. 49.

trovato delle figure mitologiche, delle *deuse*, alle quali chiedere supporto e protezione, ora non mi resta che ascoltare il canto delle Sirene, per poi tradurlo per renderlo udibile anche dall'eroe (che ne ha tanto bisogno!).

CAPITOLO V

*Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose.*
Beatrice in "Inferno", Dante Alighieri, II, 88-90

Una proposta di drammaturgia relazionale: dai testi autobiografici alla dinamica coro/coreuta

5.1 – Telaio

Durante il XVIII Laboratorio italo-brasiliano tenutosi tra Parma e Bologna nel febbraio 2026 sono stati realizzati dei laboratori nella biblioteca di Servizio Sociale al terzo piano dell'Università di Parma ai quali ho partecipato. Lo stesso luogo ha ospitato tre incontri avvenuti nella stessa settimana, che hanno visto coinvolte professoresse, ricercatrici, cittadine e studentesse universitarie. Due di questi incontri, il secondo e il terzo, hanno fatto parte proprio del workshop di inaugurazione dell'"Archivio delle Autobiografie Collettive" e hanno visto partecipare le studentesse che gestiranno i cerchi narrativi Sguardi Incrociati, perché diventi un laboratorio permanente di scritture autobiografiche femminili all'interno dell'Università. Il fine di questi incontri è stato infatti anche quello di preparare la stanza per accogliere l'Archivio. In tutti e tre gli incontri sono stati proposti giochi rituali guidati da Livia Moura.

5.1.1 – *La roda de conversa*

Il primo appuntamento è stata una *roda de conversa* dal tema "Il corpo nel mondo e il mondo nel corpo – Riflessioni sulla cura anti-estrattivista", un momento laboratoriale in cui si è discusso sul nesso tra parole quali "estrattivismo, decolonialità, ecocura e ritualità della cura" possono agire

contro un sistema patriarcale e violento. Il setting era costituito da sedie disposte circolarmente, come anche per le altre giornate. Durante la discussione Moura ci ha invitate a un lavoro manuale: sbrogliare una corda molto spessa di juta. Le riflessioni fatte insieme hanno insistito molto sulla relazione medico-paziente, su come rendere paritaria questa relazione per dare voce al sapere esperienziale e sulla formazione medica, che non prevede un'educazione alla relazione e che distanzia sempre più il medico specializzando dalla persona/paziente che finisce per essere oggetto silenziato del sapere specialistico, come evidenzia anche la ricerca fatta da Jacopo Gibertini fatta insieme a un gruppo di studentesse universitarie di Medicina e facoltà affini (Psicologia, Scienze Motorie, Farmacia). Una delle considerazioni che mi ha colpito di più è stata l'aver individuato in molte delle riflessioni fatte un senso di paura paralizzante, che ci tiene vincolate al già dato.

L'azione che siamo state invitate a svolgere aveva un forte valore simbolico. Si trattava, infatti, di separare filo per filo la corda grande, composta da altre corde più piccole e ritorte fatte a loro volta da molti fili attorcigliati: è come prendere un sistema fortemente disciplinato e molto resistente e andarne a separarne i singoli elementi, smontare una struttura per ritornare al caos dalla quale era partita per poi ripartire da quel caos per trovare nuova forma. Mi ha molto colpito la resistenza ostinata di alcune partecipanti al disfare. Tutte ci siamo ingaggiate nel fare, chi più chi meno, anche perché l'artista ci ha invitate all'azione spiegando che fare con le mani sostiene e aiuta a strutturare il pensiero, ma dopo la prima mezz'ora ho notato che alcune persone non riuscivano a sostenere il "disfare" e il disordine che ne conseguiva, alcune lo hanno anche verbalizzato con la propria vicina, dicendo che per loro era penoso rovinare il lavoro che stava dietro la realizzazione di quella corda, "una corda così bella!", per cui hanno iniziato a ricomporre i fili in lunghe trecce, ad esempio, ovvero li annodavano ad intervalli regolari, per dare loro un senso. Questa resistenza all'incertezza, a mio avviso, dice molto del posizionamento delle persone oggi, che se non sono padroni del disegno, se non hanno un fine chiaro e condiviso, fanno fatica ad affidarsi. I fili di juta e il loro caos erano in effetti destinati ad essere usati nei laboratori delle giornate seguenti, ma non tutte avevano colto o intuito questa finalità.

5.1.2 – Purgatorio

Il primo giorno di workshop è stato pensato per "lavare" lo spazio, ma anche le memorie. Lavare non in senso di purificare o spazzare via, ma di dare nuova energia e potere generativo, al luogo così come al pensiero e alle memorie.

Livia Moura aveva già predisposto due grandi telai in legno mobili messi in dialogo con lo spazio e gli oggetti già esistenti e le loro finalità (banalmente anche solo la possibilità di muoversi e

raggiungere i libri contenuti negli scaffali). Le partecipanti erano state invitate a portare alcuni oggetti, tra cui vecchi vestiti appartenuti alle madri o alle nonne, foglie profumate, incensi, e spezie da bruciare, e le memorie delle nostre nonne.

La partecipazione è stata numerosa, molte non si conoscevano tra di loro, per cui siamo partite con un giro di presentazione. C'erano professoresse e ricercatrici provenienti dal Brasile o dal Venezuela, professoresse e ricercatrici dell'Università di Parma, donne di Sguardi Incrociati, cittadine e soprattutto un gruppo consistente di studentesse di diverse facoltà.

Moura ha ci guidate nelle diverse fasi del gioco rituale diviso in diverse azioni: camminare nello spazio, osservarlo, prendere coscienza della storia che ha ospitato e di cui porta memoria; indossare l'indumento portato per il rituale e vedersi specchiati nei vetri delle scaffalature; con l'aiuto delle forbici, strappare il vestito a striscioline e disporle sul telaio; purificare l'ambiente facendo bruciare le foglie di alloro e rosmarino secche, gli incensi, il palo santo⁹⁹ e le spezie, accompagnati dal suono ritmico di ovetti musicali e dal canto nato spontaneamente, mentre altre persone legavano alle strisce di stoffa mazzi di alloro e rosmarino fresco; legare insieme i brandelli di stoffa per creare dei fili più lunghi, iniziando in questo modo un processo trasformativo del caos.

Mentre strappavamo i nostri vestiti siamo state invitate a dire quello che pensavamo, cosa ci facesse venire in mente quell'azione legata a quell'oggetto, cosa stavamo strappando insieme al vestito. Sono stati con divisi alcuni racconti autobiografici in forma orale, legati alla difficoltà di vivere una vita al femminile: dover essere sempre bella, sempre giovane, sempre magra; dover rinunciare alla carriera perché si sceglie (o no) di avere dei figli; rinunciare ai propri sogni per garantire una vita sicura ai propri figli; abbandonare il proprio paese e la propria famiglia per cercare una vita migliore.

Infine, c'è stato il momento della scrittura autobiografica: tornate tutte in cerchio, abbiamo scritto con penna, foglio e mano una memoria autobiografica sulla prima donna del nostro passato che ci veniva in mente. Quando tutte le penne si sono staccate dal foglio abbiamo condiviso i nostri scritti leggendoli a voce alta e poi lasciandoli nel centro della stanza, dove intanto si erano accumulati incensi, foglie e fili.

5.1.3 – Tessere futuri alchemici

Il secondo giorno di workshop siamo entrate nello spazio trasformato dall'azione del giorno precedente. Il cerchio di sedie era accolto all'interno dei due telai legati insieme da lunghi fili di

⁹⁹ Il palo santo è un legno profumato considerato sacro e il cui fumo molto profumato purifica gli ambienti e disperde le energie negative.

stoffe colorate e al centro erano tutti gli elementi che erano stati portati per il rito con l'aggiunta di *rolinhos* colorati, gomitoli di lana della *Cooperativa da lâ mulheres rurais da montanha* di Campo Redondo, altri gomitoli portati dalle partecipanti, foglie, sassi, incensi, pigne e le scritte del giorno precedente.

Anche il secondo giorno hanno partecipato molte persone, con una composizione però leggermente diversa: erano presenti molte più brasiliane, una ricercatrice da Capo Verde, e un numero ridotto di studentesse. Siamo ripartite quindi da un nuovo giro di presentazioni con l'indicazione di scegliere un oggetto tra quelli presenti al centro del cerchio e dire a cosa ci faceva pensare e/o perché l'avevamo scelto. In seguito, abbiamo lavorato alla ricomposizione del materiale presente sia per terra che sui telai: filare con le mani i *rolinhos*, realizzare dei gomitoli lunghi dai pezzi di stoffa strappata, per creare future trame per i telai, trovare delle soluzioni per includere gli altri elementi, come le foglie, all'interno di un filo, mentre Livia Moura e Emerson Merhy, professore brasiliano che fa parte di Rede Unida, ci raccontavano la storia del filo, dalla sua nascita in epoca preistoria, alla tessitura, fino ad arrivare all'invenzione del primo computer sul modello del telaio Jacquard.

Non c'è stato tempo per iniziare il vero e proprio lavoro di tessitura, cioè impostare un ordito sui grandi telai e tessere una trama, abbiamo preferito dedicare il tempo restante alle scritte autobiografiche, questa volta con l'indicazione di (de)scrivere l'immagine della donna del nostro futuro, una nostra parente nel futuro. È seguito il momento della restituzione e infine il saluto: un cerchio di suoni che ci ha legati alla promessa di ricostruire un futuro migliore.

5.2 – Ordito

Cercherò ora di raccontare le narrazioni autobiografiche che sono state scritte in questi due giorni di workshop. Seguendo la metafora della tessitura, come è stata descritta e spiegata nel capitolo precedente¹⁰⁰, infatti, in entrambi gli incontri è stato realizzato un cerchio narrativo con una prima scrittura corale, l'ordito appunto, su due temi diversi: le donne del nostro passato e le donne del nostro futuro.

Alcune partecipanti non sono riuscite a scrivere sul primo tema affrontato, perché “avevano tutto in testa, ma non riuscivano a metterlo sulla carta” e altre hanno preferito non leggere ad alta voce il loro scritto, ma lo hanno lasciato nel cerchio in terra insieme agli altri. Queste renitenze possono essere dovute a molti fattori personali che non è qui mio interesse investigare, ma azzardo delle ipotesi che mi possono essere utili per inquadrare meglio le resistenze del patriarcato che agiscono

¹⁰⁰ Confronta capitolo 4 paragrafo 4, Da dove ripartire: la tessitura come metafora dello spazio curativo (o autocurativo).

in tutte noi e non solo le resistenze al patriarcato anche perché le sento anche dentro alla mia partecipazione. A volte subentra il (pre)giudizio sulla qualità del proprio scritto, specialmente dopo aver ascoltato le narrazioni delle altre, per la paura di essere andate fuori tema o perché non lo riteniamo formalmente bello, nonostante si sia spiegato prima della scrittura che la forma è libera e che “quello che esce dalla penna è sempre giusto”. Altre volte il carico emotivo che le narrazioni portano con loro sembra difficilmente affrontabile: durante questi due incontri molte persone si dono commosse leggendo ad alta voce o ascoltando le memorie delle altre. La mia esperienza, che risuona con quella di altre partecipanti, è che questo carico emotivo, anche doloroso, trova posto nell’ascolto attivo del gruppo, per cui il suo peso viene sostenuto nel momento dal momento della condivisione in poi dal gruppo intero: quello che era memoria del singolo diventa memoria collettiva, io che ti ascolto porterò con me la tua memoria, sarà una memoria condivisa, almeno una parte di essa, e si esce dal cerchio di narrazioni certo più consapevoli della profondità e delle invarianti del dolore del femminile, ma anche sollevate, più leggere, perché il carico è stato condiviso.

5.2.1 – Le donne del nostro passato

Le scritture del primo giorno erano fortemente informate dalle azioni rituali, specialmente dal distruggere un abito carico di memorie legato a sofferenze e lamenti delle donne del nostro passato. Le figure femminili più ricorrenti sono state quelle delle nonne e delle madri, ma ci sono state anche zie amiche di famiglia e sorelle. Le costanti di queste narrazioni riguardano il controllo sul corpo delle donne, i destini a loro imposti e le possibilità negate che creano il dolore e la fatica di sacrifici, migrazioni e resistenza¹⁰¹. Donne che sono diventate forti come pilastri dopo aver affrontato nella vita privazioni e violenza. Donne che hanno cercato il meglio per i loro figli e hanno per loro abbandonato il paese. Donne vittima di violenza familiare o medica. Donne che desideravano una vita diversa da quella delle altre donne, ma che si sono ritrovate nella versione peggiore del loro “destino”. Donne che hanno amato e ascoltato e supportato figlie e nipoti, sperando per loro un futuro migliore del loro passato. Donne molto diverse tra loro, ma di cui le partecipanti hanno voluto condividere la voce, spesso messa a tacere. Alcune hanno scritto, infatti, che le donne delle loro memorie si sarebbero sentite accolte, ascoltate e a loro agio all’interno del cerchio narrativo e nel nostro con-fare, sentipensare. È stato un modo di portare nei discorsi sul femminile, in un confronto femminista, anche voci che altrimenti non avrebbero trovato il loro

¹⁰¹ Una partecipante ha usato il termine “resilienza”, che si ha una larga diffusione ed è molto usato. A questa parola però io preferisco “resistenza”, perché la resilienza, a mio avviso, indica un adattamento a una situazione avversa e non una lotta per il cambiamento di quella situazione.

spazio e ascolto, perché le donne di quelle stesse voci non immaginano che ci siano luoghi e disponibilità inaspettate. Questa è un'altra considerazione che ho condiviso con una studentessa stupita della semplicità con cui si era creato un clima di ascolto e condivisione e intimità tra persone appena incontrate per la prima volta e quanta forza si può dare e prendere dal gruppo. Ecco che il potere delle narrazioni diventa cura delle persone e delle relazioni.

Riporto alcuni passaggi dalle narrazioni da me trascritte, per dare il senso della loro potenza come testimonianza.

Ho la fortuna di aver avuto una nonna presente, che mi ha incoraggiata, protetta, dato la possibilità di vivere una vita migliore studiando perché: quando sarai grande ti ritroverai contenta e "se non ci penso io a te chi ci pensa" sono le frasi che più mi sono rimaste impresse e perché a ventidue anni posso vedere in un'immagine d'insieme errori e debolezze, ma anche la forza

Quanto amore dicono le stoviglie i santi la foto del papa le mattonelle a fiori nere e bianche, tutta la casa grida "sposati". Grida "Sposati". Grida "Sposati". Grida una ragazza senza marito è sfortunata è sola è poco è metà. Tutte le piazze tutta la gente oggi grida ancora.

Tre figli, un marito malato di depressione una vita al suo servizio. Le stoviglie però ancora gridano "cercatevi un marito". Le donne che vorrei fossero qui oggi sono anche le mie nonne. Donne prepotenti che non avevano la voglia di essere sottomesse a chi stava attorno a loro.

Mia nonna ha sempre voluto studiare, è sempre stato il suo sogno. A tredici anni è stata mandata a lavorare perché con la guerra il cibo e i soldi scarseggiavano e non c'era tempo "da perdere" nello studio, mi raccontavi. Ad oggi è il suo più grande rimpianto non aver potuto far sentire la propria voce per Padroni cattivi o addirittura violenze subite da "chi doveva prendersi cura di lei".

È sempre venuto naturale considerare mia nonna quella che decideva, la capa. La vedo mentre indica al nonno dove inserire i chiodi per montare un mobile. È precisa, rigorosa, sa esattamente dove vanno le cose. Il suo sguardo ha la chiarezza e la freddezza dei suoi occhi verdi. Non si lamenta mai ma sa fare critiche taglienti. Il calore sta in tutto ciò che creano le sue mani: i maglioni di lana, i pranzi della domenica.

La mia vita è stata una lotta contro il nulla e la follia. Ho vissuto con due uomini violenti, mio padre e il padre dei miei figli. Ma nessuno lo sapeva! Ho lottato contro il nulla e me stessa. Per convincermi che stavo bene, che vivevo bene. Che son solo uomini un po' stressati, è normale.

Cesira era stata sposata e voleva essere madre, ma poi il forcipe ha ucciso il suo bambino. Cesira era incinta e suo marito l'ha presa a calci e il bambino l'ha perso. Quando andavo via e mia figlia piangeva lei diceva "Vai, va! Non ti preoccupare, ci penso io!" E quando tornavo a prenderla mia figlia era felice, come lo ero io con lei da piccola, e piena di cerotti, uno per ogni bua, uno per ogni pianto. Tutto guarito. Cesira ci riempiva di regali, prima me e poi mia figlia "perché io avevo solo una bambola e ora posso regalare a Matilde tutto quello che desideriamo!"

Primo figlio a quindici anni... e mi chiedo ... era ancora una bambina? E sì, non era voluto, ma è un dono di Dio quindi l'ha tenuto. La forza e il coraggio di andare via dal suo tanto amato paese, per venire in un paese dove tanto amata non lo era. Racconto e scrivo di lei perché rappresenta per me un PILASTRO.

Mia nonna che essendo vissuta in Russia e Ucraina, in passato, ora invece è qui in Italia, sarei curiosa di sentire cos'avrebbe portato della sua esperienza di donna immigrata (due volte) e che ha vissuto il patriarcato sovietico conservatore e quello attuale liberale. Donna che ha abortito due volte, in casa, da sola, all'oscuro di tutto.

Mi sembra qui di dover fare una considerazione, che nasce dalla frequentazione decennale con le narrazioni autobiografiche corali al femminile e sul femminile, che toccano temi che vanno dal controllo sul corpo delle donne fino alla violenza di genere: in ogni occasione tutte le partecipanti (e qui ricordo il femminile esteso che sto usando in questo capitolo) hanno avuto esperienza di controllo e violenza, se non direttamente sulla propria persona, sicuramente nel giro strette delle parenti o delle amiche. Tutte sappiamo che la violenza di stampo patriarcale, che quindi insiste molto fortemente sul femminile, ma non risparmia il maschile stesso, è diffusa, è per lo più taciuta e silenziata, e data per scontata, è un dato che riguarda la nostra società. Ascoltare le storie, vedere delle persone, in presenza, che con la loro voce di raccontano come quella violenza ha agito e ancora agisce sulle loro biografie (non dico delle loro vite, perché un contro è la vita come si dà nella realtà dei fatti e un altro è come quella vita ce la raccontiamo, giorno per giorno, quali parole scegliamo di usare per definirci), ci dà non solo il senso del nostro momento storico, inquadra le nostre sofferenze nei processi sociali nei quali viviamo, ma offre un senso di possibilità di cambiamento, dato dalla condivisione. Per dirlo con parole povere, non stiamo lì a dirci i nostri patimenti per poi tornare a casa a lavare i piatti, e tutto come prima, ma insieme si semina un terreno per far nascere altre forme di relazioni. E uno dei motori più forti per questa trasformazione, per il mutamento, è la rabbia che nasce dall'accumulo del dolore. Credo che l'azione più urgente, anche se ha una prospettiva temporale lunga, generazionale, sia quella di

educare. Per questo motivo è importante la nascita dell'Archivio delle Autobiografie Collettive all'interno dell'Istituzione Universitaria.

5.2.2 – *Le donne del nostro futuro*

Le scritture della seconda giornata avevano come tema le donne del futuro. Quindi, dopo il gioco rituale che ci aveva visti creare nuove forme dal caos, l'indicazione per la scrittura chiedeva di prefigurare l'immagine della nostra discendente di un futuro lontano e descriverla. Le narrazioni, "memorie" dal futuro, erano orientate verso un immaginario utopico, rispondevano ai desideri vivi delle partecipanti del presente, le quali vivono il presente e ne vedono le storture, ma anche le potenzialità e ciascuna lancia una speranza da questo presente/passato per una possibilità di vita al femminile (e non) migliore. Durante la condivisione delle letture, è stato molto palpabile questo sentimento condiviso di speranza, leggerezza, e fiducia nelle sorprese che il futuro ci può regalare. Alcune delle partecipanti si sono rivolte a futuri prossimi, nipoti, pronipoti, altre hanno lanciato l'immaginazione più in là, dove le metamorfosi dell'umano e del vivere erano molto più marcate e consolidate, dove l'umano stesso prendeva forme derivate da simbiosi e mutamenti fisici, fisiologici. Queste ultime mi hanno fatto subito pensare ai "bambini simbiotici" di Donna Haraway, i bambini del compost, in cui i geni umani riceveranno geni animali, come le farfalle monarca, che permetteranno loro un nuovo vivere sulla Terra, un nuovo sentire, un nuovo modo di pensare¹⁰². Ho pensato anche a romanzo "Galápagos" di Kurt Vonnegut, che mi ha accompagnata come memoria durante tutto il Master¹⁰³. Molte delle "memorie future" portano con loro tracce del presente, dal quale si sono affrancate, liberate, che hanno superato. Nel rileggere i testi trovo spesso la parola libertà, insieme a leggerezza, creatività, musica e danza, cura, comunità, consapevolezza e amore. Le donne del futuro saranno forti e deboli, sapranno vedere e ascoltare, sapranno vivere la vita, senza corrispondere a dei modelli imposti, avranno figli desiderati e di cui sapranno prendersi cura insieme, vivranno insieme agli animali e alle piante, saranno loro stesse il frutto di animali e piante, non avranno frontiere, parleranno molte lingue, avvicineranno le distanze.

In alcune scritture, soprattutto quelle che si rivolgono da un futuro prossimo, ci sono ancora resistenze di forme del patriarcato, come il matrimonio, la carriera, strutture sociali come

¹⁰² Rimando al capitolo 5, "I bambini del compost", in Haraway, 2019.

¹⁰³ Nel romanzo di fantascienza la specie umana si è "evoluita", dopo una guerra disastrosa che ha coinvolto tutto il mondo, rimpicciolendo il proprio cervello, la cui grandezza e iperproduttività viene vista come la causa del disastro, e prendendo una forma fisica e uno stile di vita molto simile a quello delle foche, per cui l'uomo del futuro sarà felice e appagato stando sdraiato al Sole e immergendosi in acqua per pescare. L'intento dell'autore è chiaramente ironico, come tutta la sua produzione, ma la riflessione da cui parte ci interroga molto ed è molto attuale.

l'anarchia. Il maschile è molto poco presente ed è un maschile rinnovato, più consapevole, più partecipe, più in ascolto e che condivide diritti e doveri. Alcune partecipanti vedono un futuro dove non ci sono più i generi, perché non ci sarà bisogno di questa distinzione, alcune tecnologie saranno superate, perché non se ne avrà necessità, la scrittura, ad esempio, ma anche vestiti costrittivi e legati al genere. Le donne del futuro spesso sono forti, resilienti, resistenti, ma queste caratteristiche sono accompagnate dalla possibilità di essere anche deboli, di sapere che le fragilità sono accettate e che la comunità riesce a trasformarle in potenza.

Che tu possa vivere una vita scardinata dal passato, con lo sguardo curioso che hai ora mantenuto verso il futuro. Una famiglia, una carriera, quella che vuoi tu, non gli altri. Artista, intellettuale, tecnologa, scienziata, chissà chi sarai, qualsiasi strada so che la basa è solida, roccia in mezzo alla tempesta.

Io vorrei che si sentisse intelligente e capace fin da bambina. Che studiasse la matematica sentendosene capace. Io vorrei che si sentisse leggera nelle cose della vita, senza preoccupazioni, senza i preconcetti, senza i tabù, senza che qualcuno le debba dire come si DEVE fare. Vorrei che non si trovi mai a dover alzare la voce pur di essere ascoltata. Me la immagino realizzata astronauta, un mostro e fiume in piena di conoscenza.

Che bello vederti libera, sapere che l'amore violento non ti ha toccata, che hai amato solo ciò che era corrisposto. mi rincuora sapere che hai da sempre capito di non dover dimostrare agli altri per contare davvero. Sei libera, libera dai giudizi, dalla paura di dover fare per ricevere. È bello sapere che puoi essere FORTE senza paura di essere DEBOLE.

Io desidero che in un futuro prossimo che verrà dopo di me non debba chiedere scusa per chiedere di vivere secondo le sue regole che lei stessa stabilirà per se stessa. Desidero nella sua vita i diritti siano regolati e protetti, che non debba aderire a paradigmi eteronormativi, maschili, per definire il suo "ben vivere". Desidero che possa amare in una forma diversa e trasgressiva, senza regole e legami familiari e del matrimonio.

Ci avete perdonate ascoltate aiutate tradite. Avete preso il meglio. Disobbedire e curare. Ti vedo così nipote della nipote non di sangue pelle scura lingua nuova casa polverosa molti animali figlie insieme. Ti vedo che dormi in pieno pomeriggio rannicchiata in uno spazio caldo e calmo con pochi vestiti vivi vicino al mare nei continenti riuniti.

Vedo una persona che non si identifica né come donna né come uomo, perché il binarismo di genere non è più sentito nel mondo in cui vive. Vedo una vita in comunità, dove i legami più

importanti sono quelli di amicizia. Vedo una persona che condivide con altre la creazione di strategie per trasformare il munto, a volte usando/mescolando tecnologie ancestrali con altre recenti/nuove scoperte.

Ogni tanto ti fermi per guardare lontano oltre la nebbia. Stringi gli occhi per vedere meglio e io penso che sia il tuo modo di mandarmi un bacio. Al mio sorriso di risposta appaiono al tuo fianco altre donne, bambini, piccoli animali. Hanno fra le mani libri, colori, terra, lettere e cibo buono. Passano dall'una all'altro incessantemente come un filo che sostiene il vivere.

Avanza a ritmo di danza, il suo muoversi è dentro la musica e canta anche in silenzio. Il canto la tiene connessa col mondo che è dentro e il mondo che è fuori. Parla con tutto e tutto ascolta, anche se è muto. Avanza portando una cesta con frutti, tessuti, acqua, pietre. Forse non scriverà perché non servirà scrivere. Ma suonerà insieme.

Arriva, è fiorita, inaspettatamente un rigoglio di fiori e colori sul piccolo corpo nudo. Piccola Eva deve ancora crescere ma ha già avuto diversi cicli di vita. È stata bozzolo, ha volato da farfalla, si è decomposta coi vermi è stata pianta e seme, il suo corpo si è ricoperto di pelo e ha viaggiato in tante acque dolci e salate.

Questi sono alcuni dei passaggi più significativi delle narrazioni raccolte, che possono dare l'idea non solo dei nostri immaginari, ma anche del clima di fiducia e calore che si è creato durante l'incontro, che ha permesso a tutte le partecipanti di liberare desideri e in qualche modo fare mondo: se la parola ha questa forza "magica" di fare, creare, la realtà, allora abbiamo gettato semi nel futuro. Il clima emotivo è stato molto diverso dalla giornata precedente, che io chiamerei catartica¹⁰⁴, e insieme alla commozione ci ha portato sorrisi e senso di riconoscimento. Porto qui in fondo un ultimo passaggio di una scrittura, dell'unico partecipante uomo al laboratorio, che ha scelto di parlare con una donna speciale, la nostra Terra. Questa scrittura mi riporta a pensare la cura del femminile (e del maschile) insieme alla cura dell'ambiente in cui viviamo, la salute e la cura di tutto il nostro ecosistema, di tutto il nostro Mondo.

Ciao Terra, sono secoli che non ti vedo e sento, vengo per sapere come stai senza i figli che sono andati via da te. Mi sento più vestita di verde e con più sangue-acqua nelle mie vecchie vene aperte. Mi piacciono quelli che sono rimasti. Respiro meglio e mi sento leggera.

¹⁰⁴ Uso qui l'aggettivo "catartico", nel senso che da Aristotele in poi accompagna l'arte (rituale) teatrale, e forse artistico in geniale, che attraverso la condivisione di un patimento, un forte sentimento doloroso e spaventoso e indicibile, lava il sentimento che si placa.

5.3 – Trama

Le giornate di workshop tenutesi a febbraio, che sono state il campo di ricerca per questo mio tirocinio, hanno chiuso i lavori lasciando ai futuri incontri il compito di comporre la trama per gli orditi narrativi già condivisi. Il metodo di Sguardi Incrociati, che prevede un secondo giro di scritture autobiografiche secondo i dispositivi di lente e specchio, come è stato descritto e spiegato nel capitolo precedente¹⁰⁵, non ha trovato in questi primi due incontri il tempo sufficiente per svolgersi. Le narrazioni dell'ordito che sono state raccolte faranno parte quindi dell'Archivio delle Autobiografie Collettive e troveranno risposte negli incontri futuri.

Vorrei ricordare comunque, facendo appello alla mia memoria, una narrazione orale, che è stata fatta durante la prima giornata da un partecipante uomo. La persona ha detto di aver visto tutto il discorso in testa, ma di non essere riuscito a scrivere sul foglio, per cui ci ha raccontato a voce. Del suo racconto ricordo che parlava della sua compagna di vita, da poco mancata, che proveniva, come lui stesso, da una famiglia di stampo fortemente patriarcale e violenta e di come l'incontro con questa donna lo avesse fatto nascere di nuovo, portandolo a desiderare di mettere in crisi il patriarcato e la violenza che erano in lui stesso. Ecco, forse metodologicamente è una forzatura, ma questo racconto potrebbe essere un ottimo specchio per le narrazioni del primo giorno e offrire lo spunto per una lente molto interessante e significativa: il patriarcato è fuori, ma anche dentro di noi, e da noi stessi si può, e forse si deve, riconoscere e abbandonare. Questo movimento, questo processo, che può richiedere anche una vita intera, si fa nell'incontro, attraverso e grazie all'incontro con altre persone, che spesso sono sullo stesso cammino, che possono farci da specchio. Il cambiamento, mettersi in crisi, fa paura e la paura paralizza, ma credo che insieme, nel con-fare, si possa procedere verso, insieme tendere al cambiamento, metamorfosi, trasformazione desiderate.

Inoltre, posso pensare le scritture della seconda giornata, come la cura delle storture lamentate durante la prima giornata. Abbiamo declinato il dolore, la sofferenza e la fatica, ma dentro quel disegno abbiamo anche prefigurato il desiderio mancato di quelle condizioni. A matrimoni non desiderati abbiamo risposto con comunità di donne che si prendono cura le une delle altre. Alla violenza maschile abbiamo chiesto di sentire la propria fragilità e credere in un'educazione più paritaria e gioiosa. Al controllo del corpo abbiamo contrapposto corpi metamorfici, pelosi, colorati, nudi. Alle gravidanze indesiderate diciamo che è possibile creare legami di parentela anche senza avere sangue in comune. Ai confini politici che ci vogliono separati e discriminati

¹⁰⁵ Rimando al paragrafo 4.3, "Il metodo delle narrazioni di Sguardi Incrociati."

sostituiamo ibridazioni e territori che si uniscono. Alle donne che sono state zittite abbiamo dato la possibilità di parlare con tutte e tutto.

5.4 – Coro/Coreuta

Si arriva quindi alla domanda di come restituire tutto questo vissuto, le narrazioni, i desideri e le paure ad un cerchio più grande di partecipanti, che si sentano coinvolte nel processo di trasformazione e che scelgano di aggiungere le loro memorie all'Archivio.

Ripercorro una prima immagine di un possibile rilancio alle narrazioni si era creata già in Brasile, dal confronto con Livia Moura e le mie due compagne di viaggio, che ritrovo nel mio diario di campo, nel quale chiamavo "invitaggio" questa perform-azione. Immaginavo un vestito, una gonna tessuta insieme ad altre persone, fatto da tante mani, con tante tasche e protuberanze, escrescenze, fili, a cui sono agganciati, infilati, legati oggetti, pietre, parole. In quel momento mi veniva in mente il testo di Heiner Muller "Hamletmaschine", in particolare il monologo di Ofelia¹⁰⁶; mi veniva in mente il suicidio di Virginia Woolf¹⁰⁷; ma anche la scena di "Giorni felici" di Samuel Beckett¹⁰⁸. Immaginavo di muovermi nello spazio dell'Università portando questo abito addosso, con grande fatica, perché lo immaginavo grave, pesante. Immaginavo di essere seguita/circondata dalle studentesse dei cerchi narrativi, fare una "processione" per portare un tributo alla *deusa* e chiedere aiuto alle partecipanti. Immaginavo di cantare, senza parole, cantare la fatica.

Da questa prima immagine mi sono chiesta che ruolo potrebbero e soprattutto vorrebbero sostenere le studentesse: leggere, cantare, portare solo la loro presenza, le loro parole? Ricordo quindi il teatro relazionale al quale mi rifaccio, che non può essere prestabilito, prepensato, precostruito prima dell'incontro con le partecipanti. Questo però non mi impedisce di imbastire una o più proposte da discutere con il gruppo.

¹⁰⁶ Riporto qui per intero il monologo: "Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha trattenuto. La donna con la corda al collo La donna con le vene tagliate La donna con l'overdose, sulle labbra neve. La donna con la testa nel forno a gas. Ieri ho smesso di uccidermi. Sono sola con i miei seni, con le mie cosce e con il mio grembo. Faccio a pezzi gli strumenti della mia prigionia la sedia il tavolo il letto. Distruggo il campo di battaglia che era la mia dimora. Strappo le porte perché possa entrare il vento e il grido del mondo. Mando in frantumi la finestra. Con le mani insanguinate strappo le fotografie degli uomini che ho amato e che mi hanno usato a letto a tavola sulla sedia per terra. Do fuoco alla mia prigionia. Getto nel fuoco i miei vestiti. Mi strappo l'orologio dal petto che era il mio cuore. Esci sulla strada vestita del mio sangue." [https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MULLER%20Heiner_Hamletmaschine_null_U\(14\)-D\(6\)_Musical_5a.pdf](https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MULLER%20Heiner_Hamletmaschine_null_U(14)-D(6)_Musical_5a.pdf)

¹⁰⁷ La scrittrice si tolse la vita il 28 marzo del 1941 lasciandosi annegare nel fiume Ouse dopo aver riempito le tasche del proprio vestito con dei sassi.

¹⁰⁸ Nella didascalia che descrive la scena del primo del testo teatrale, la protagonista, Winnie, è "interrata" fino alla vita e ha di fianco a sé una borsa piena di oggetti, mentre nel secondo atto è interrata fino al collo. Nel primo atto quindi l'attrice è immobilizzata fino alla vita, come se avesse una enorme gonna immobile.

Raccolgo ora agli elementi che ho trovato durante tutto il percorso d'indagine e riflessione per cercare una forma per rilanciare narrazioni. Questi sono la lana e la tessitura, le figure mitiche di Aracne e Filomena, le Sirene, il canto, i vestiti, elementi naturali come le foglie e gli aromi, scritture. Anche all'interno le scritture trovo altri elementi, specialmente oggetti, che rimandano alla cura: cerotti, cibo, stoviglie, animali, libri, musica, canto e danza.

Senza allontanarmi troppo dalla visione iniziale avuta in Brasile, ripenso alla gonna tessuta, che potrebbe prendere una forma circolare, la forma della tela del ragno, dando così uno spazio fisico per la manifestazione di Aracne. Ricordo qui che sto ipotizzando un gioco rituale, un'azione teatrale, in cui un'attrice può dare voce e/o affiancare le voci del coro. Questa gonna/ragnatela, ancora tutta da creare, ancorata ai telai che sono presenti nell'Archivio, andrebbe indossata strisciando sotto di essa per cercare il foro centrale in cui far emergere la testa, le spalle, il busto. Immagine che richiama una rinascita, una nuova vita per le parole e per sé. Potrebbe essere indossata/abitata da più persone, che raccontano o leggono le loro memorie, mentre le altre al bordo ascoltano. Potrebbe altresì essere affrancata dai telai e portata in altri spazi dell'Università e della città, con i suoi pesi legati ai bordi e le sue tasche piene di oggetti e scritture da leggere, cantare, condividere. Potrebbe essere portata da più persone che si danno il turno per stare nel mezzo ed essere protagoniste. Invitare il pubblico partecipante a occupare il ruolo di narratrice/protagonista. Chiedere a chi partecipa di portare piccoli o grandi oggetti, vecchi abiti usati, per arricchire in continuazione l'abito, farne una scenografia/oggetto/opera in continuo divenire dove chi vuole può trovare lo spazio per dirsi.

Passo quindi al ruolo che spetta all'attrice, che chiamo "coreuta" per analogia con la struttura della tragedia greca, in cui è la figura che si fa portavoce del coro e colei che direttamente si mette in relazione ed interloquisce con i personaggi protagonisti. In questo senso, il pubblico partecipante, che verrà invitato ad aggiungere la sua memoria personale con un giro più largo di scritture autobiografiche, acquisisce il ruolo di protagonista. La voce del coro e del coreuta chiede un rispecchiamento nell'autobiografia delle nuove presenze. All'attrice poi resta il compito di rompere, spezzare, strappare gli stessi ruoli predefiniti, in un continuo gioco tra piani diversi, spiazzante ed emotivamente coinvolgente, perché la fruizione passiva agli eventi venga messa in crisi. Con la sua voce e il suo corpo, dunque, apre un varco di possibilità anche per le altre partecipanti, si fa esempio perché è dall'esempio che si impara a fare e poi ad essere, corpo e voce. L'attrice canta e danza, o meglio, muove il corpo, suo e, per esteso, anche quello della gonna/coro a ritmo. E quando è lei nel mezzo, può fare da cassa di risonanza per altre persone, altre voci e altri corpi, interloquire con loro. L'attrice non deve indicare la forma, ma mostrare l'energia¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Confronta annotazione dal diario di campo, 3. 2.8 – Il rito di chiusura

Può raccontare storie, leggere poesie, urlare il dolore e ridere di gioia. Credo sia importante anche dare un segno di continuità con il gruppo storico di Sguardi Incrociati e penso che inserire la poesia di Emily Dickinson, “Le foglie, come le donne”, già presente nella *mise en espace* “Try me”, letta in coro possa dare il senso di quel dirsi al femminile, che ho ritrovato anche nella figura delle Sirene proposta da Cavarero¹¹⁰, che con queste pratiche vogliamo aprire a nuovi ascolti e nuove partecipazioni. Ho inserito anche una terzina dell’Inferno di Dante Alighieri, che ho messo anche in apertura di questo capitolo, in cui Beatrice rassicura Virgilio sul compito che gli è stato chiesto di svolgere, cioè accompagnare Dante nel viaggio attraverso Inferno e Purgatorio. L’ho voluta inserire, perché nel rileggerla mi è sembrata rispondere limpidamente al sentimento di paura che io stessa ho sentito e che è stato esplicitato durante la *roda de conversa* e che ho ritrovato spesso, come sensazione o anche apertamente dichiarato, durante gli incontri del Master nel trattare la possibilità di cambiamento, di sperimentare o attivare nuovi processi e nuove pratiche, che tenderebbero a rispondere meglio alle necessità del reale.

5.5 – Ipotesi e parole per una drammaturgia scenica

L’attrice sta nel mezzo della gonna, la gonna non deve essere tesa, deve permettere all’attrice di muoversi, deve quindi anche essere abbastanza larga da permettere dei passi in tutte le direzioni senza smuovere la gonna dalla struttura dei telai o dagli ancoraggi, sassi o altre persone, se portata fuori dall’Archivio. L’attrice gioca con la gonna, guarda entrare o avvicinarsi i partecipanti, distribuisce piccoli oggetti, oggetti perduti nel tempo. Quando tutti sono presenti, inizia a mormorare, sussurrare parole prese dai testi, ninne nanne, nenie. Sotto la gonna possono esserci altre partecipanti del gruppo e anche loro mormorare, sussurrare, cantare.

Coreuta:

Io sono Nessuno

Venite, avvicinatevi

sedete, ascoltate

racconto una storia antica

la storia di mille donne

la storia di mille vite

la racconto per loro

la racconto per voi

¹¹⁰ Confronta il paragrafo 4.4 – Da dove ripartire: la tessitura come metafora dello spazio curativo (o autocurativo).

la racconto per le mille
vite che verranno.
La storia di Aracne
trasformata in ragno
la storia di Filomena
trasformata in uccellino
la storia di Pasquina
trasformata in moglie
la storia di Abba e di Cesira
madri senza figlie
la storia di Adele
forte e debole
la storia di Nina
che vuole ridere
donne che hanno vissuto la violenza
donne che hanno lottato per i figli
donne che hanno perduto la ragione
donne che hanno combattuto l'indifferenza
donne forti, donne fragili
donne belle, donne silenziate.
Onoriamo qui le loro memorie
sacrifichiamo a loro un lamento
gettiamo una speranza per il futuro
che le donne che verranno
vivano pienamente la loro vita.

L'attrice racconta la storia di Aracne e Filomena. Quella che segue è una traccia, l'attrice può improvvisare, giocare con il pubblico, interagire con le partecipanti con il corpo e la voce. Le altre partecipanti possono dare enfasi ad alcuni passaggi, ridere, commentare con suoni o gesti, in un gioco libero.

Coreuta: Si narra che la Bella Aracne non avesse rivali nell'arte della tessitura, tutto ciò che usciva dal suo telaio era meraviglia. Con le mani tesseva e ricamava storie e miti e chiunque le vedesse restava affascinato dalle sue opere. E Aracne lo sapeva, sapeva di essere la più brava. Quando la dea Atena venne a sapere della sua arroganza, lei stessa fine tessitrice volle sfidarla in una gara di

bravura. Aracne vinse per la bellezza della sua tela, ma Atena, la fiera figlia di Zeus, nata dalla sua testa e non da madre, distrusse la tela. Lo fece perché era più bella della sua? O lo fece perché le storie che narrava raccontavano gli stupri perpetrati da suo padre, Zeus, da suo fratello, Apollo, dallo zio, Poseidone? Atena la trasformò in ragno, quando per l'affronto subito Aracne si tolse la vita: "Vivi, vivi, ma appesa come sei, sfrontata, e perché tu non abbia miglior futuro, la stessa pena sarà comminata alla tua stirpe e a tutti i tuoi discendenti"

Anche a Filomena toccò in sorte di essere trasformata. Quando Tereo, suo cognato, la prese con la forza, le mozzò poi la lingua per impedirle di denunciare l'infamia subito. Filomena però ricamò il peplo nuziale, mandando così un messaggio alla sorella, Procne, con la quale troverà una vendetta terribile: insieme daranno in pasto a Tereo il loro figlio Iti. Prima che Tereo, scoperto il pasto infame, possa vendicarsi, vengono tutti e tre trasformati in uccelli: una rondine, un usignolo e un'upupa.

Quali le parole per dire?

Le partecipanti del gruppo prendono dalle tasche della gonna le letture dalle narrazioni di ordito e trama dei giri di scrittura e leggono ad alta voce. La scelta delle letture sarà dettata dalle occasioni, dal tema trattato e dalle scritture stesse.

Quando le letture sono terminate, si legge in coro la poesia di Emily Dickinson.

Coro:

Le foglie, come le donne, si scambiano
sagaci confidenze –
talvolta brevi cenni ma talvolta
portentose illazioni.
E l'una all'altra impone
l'intima segretezza –
il contratto inviolabile
della risonanza.

Coreuta:

Questo ci diceva un piccolo usignolo e aveva ragione. Ma ora è giusto il tempo di tornare a risuonare con tutto il Mondo, di diventare cornacchie, aquile, sirene e dire le cose come stanno. Temer si dee di sole quelle cose c'hanno potenza di fare altrui male; de l'altre no, ché non son paurose.

Coro:

Noi non siamo Nessuno

Voi chi siete?

CONCLUSIONI

Quando ho iniziato a scrivere il diario di campo per la parte di tirocinio in Brasile, subito dopo l'incontro online con Livia Moura e le altre partecipanti, mi sono annotata "Lavoro sulla paura e sull'affrontare la paura per essere, farmi esempio, per aprire altre strade." Di seguito poi ho scritto una lista di paure: paure di non essere, paure di non riuscire, paure per come fare, paura di sbagliare. La paura mi ha accompagnato durante tutto il viaggio e, a differenza del solito, non l'ho voluta nascondere, ma renderla visibile, perché la sentivo così forte che forse aveva necessità di essere vista e detta, e perché, pensavo, se ho paura io le altre avranno più coraggio. La paura l'ho ritrovata nominata durante un incontro avvenuto a febbraio 2026 all'interno del laboratorio Italo-Brasiliano: una *roda de conversa* per parlare insieme sul tema della cura dal titolo "Il corpo nel mondo e il mondo nel corpo" condotto proprio da Moura. La paura paralizza e a stare fermi non si sa più come muoversi, a stare comodi non si sa più quali risorse si possono mettere in campo, a stare protetti non s'impara più. Inizio la mia fine dalla paura per dire qual è stato il mio percorso, perché solo quando si affronta la paura si scopre il proprio coraggio. Senza voler fare troppa retorica, ogni nuovo inizio è terrificante, ogni nuova avventura spiazza e mette in discussione, ma senza questi atti di coraggio, forse, si perderebbe il senso di essere al mondo. Ne parlo quindi anche perché nel mio sentirmi un po' dentro e un po' fuori dai discorsi intorno alla cura medica e del sociale, mi sembra di aver capito che uno degli ostacoli più grossi è proprio la paura dell'errore e del cambiamento.

"Farmi esempio per aprire altre strade." Si è anche parlato di come l'azione, l'esperienza, il fare (artistico) che cura è quello che mette le persone in relazione e le potenzia. È cura se il mio fare da forza al tuo fare. Questo ho capito del percorso che ho fatto. L'ho visto agito da Vincenza Pellegrino, che sa prendersi il carico di essere da esempio e guida. L'ho riconosciuto nel mio fare all'interno dei laboratori di narrazione autobiografica, dove il mio agire informa l'agire potenziale di altre donne, apre lo spazio della possibilità: anche di sbagliare e riconoscerlo, anche di ignorare e portare domande, anche di non capire, brancolare nel buio, e andare comunque avanti ad ascoltare, assemblando in qualche modo i pezzetti di conoscenza che vengono dal mondo e facendosi continuamente domande. È faticoso e la tentazione di mollare è forte, ma come attrice ho imparato ad affidarmi e quindi mi fido e so che quella fatica è il preludio di una scoperta.

Il giorno della partenza ho scritto “Penso che me la caverò, tutto sommato.” Anche questa frase fa parte della mia esperienza e del mio progetto di tirocinio. “Tutto sommato”, perché non si sa mai quale sarà il risultato. La creazione in un processo artistico che si basa sulle relazioni, che vede il suo valore nel con-fare, non può produrre un disegno predefinito, è necessariamente la somma di tutto quello che accade con le persone e tra le persone e tra queste e l’ambiente. Per questo ho voluto chiamare l’ultimo paragrafo “Ipotesi e parole per una drammaturgia scenica”, perché non può essere, non ancora, un testo fatto e finito, ma può essere una traccia, uno spunto dal quale partire, con il quale giocare.

Il mio lavoro di tesi è quindi partito dal concetto generale di Salute Collettiva, indagando le scritture autobiografiche come pratiche di cura della persona e del suo vivere sociale. Grazie all’incontro con l’artista Livia Moura, ho potuto inquadrare il lavoro teatrale che propongo durante i cerchi narrativi autobiografici, come pratica di teatro relazionale, che ha come focus il processo e non tanto il prodotto scenico. Durante stage che ho seguito in Brasile con Moura, ho tenuto un diario di campo, di cui ho riportato una traccia, che mi ha aiutato a tenere memoria del fare ma anche del pensiero che quel fare sosteneva e generava. Quindi sono tornata alle scritture autobiografiche corali portando con me la metafora della tessitura, dell’intreccio, come cura delle narrazioni. Il metodo che struttura i laboratori del gruppo Sguardi Incrociati, che verrà portato avanti dalle studentesse in Università con l’Archivio delle Autobiografie Collettive, si arricchisce quindi di questa metafora generativa e curativa. La questione che ponevo come indagine per questa tesi, è stata quella di investigare il mio ruolo di attrice all’interno dei cerchi e l’azione teatrale finalizzata ad allargare il cerchio delle narrazioni, per dare forma a quello che chiamo “invitaggio” di altre persone ad unirsi al gruppo e all’Archivio. Per fare questo ho cercato dei punti di riferimento culturali che forniscano una genealogia del senso, volendo innestare queste produzioni narrative all’interno di un processo storico e culturale che ci ha portato fino al momento che stiamo vivendo. Faccio quindi riferimento al mito di Aracne e Filomena, ma anche a quello delle Sirene, mezze donne e mezze uccello (così erano ai tempi di Odisseo), che cantano insieme, le une alle altre. L’idea, quindi, è di trovare una traduzione (tradimento) di quel canto corale, perché divenga udibile e sopportabile anche dagli esseri umani.

Infine, ho partecipato alle giornate di workshop per l’inaugurazione dell’Archivio e ai giochi rituali proposti da Livia Moura, che sono confluiti in due cerchi di narrazioni autobiografiche corali, uno sulle donne del nostro passato e l’altro sulle donne del nostro futuro. Racconto quindi l’esperienza e propongo un’analisi delle narrazioni. Arrivo quindi a fare un’ipotesi di drammaturgia scenica partendo da una prima idea nata durante lo stage in Brasile messa in dialogo con i riti e le scritture delle giornate di workshop.

Come è chiaro anche per l'impostazione metodologica e il mio posizionamento artistico basate sul con-fare, fare insieme a tutte le partecipanti, la proposta drammaturgica non può che essere una traccia, che rifiuta in parte l'autorialità della singola artista e che non può essere fissata e riproducibile, non può essere, e non deve, sempre uguale a sé stessa.

Quello che mi interessa sottolineare qui, in conclusione, è che

La domanda infine è questa: cura, autobiografie e arte teatrale possono stare insieme? L'arte teatrale è una forma di cura? Lo è l'autobiografia? Mi sembra che a queste due domande si possa tranquillamente rispondere "sì". Le pratiche teatrali sono da tempo ormai accreditate come forme di terapia per il singolo o per la società, penso alle pratiche del teatro dell'oppresso, ad esempio, di Augusto Boal. Le pratiche autobiografiche corali che ho preso come oggetto della mia indagine, però, non sono pensate come terapie, non sono progetti di cura del singolo o del piccolo gruppo, ma sono processi di condivisione, presa di parola, ascolto che tendono a curare lo sguardo con il quale vediamo il mondo e la cultura nella quale viviamo, che rendono capaci di vedere le storture che legano e si intrecciano alle singole biografie e le rendono dicibili.

L'autobiografia può stare nel fare attoriale? Questa è una domanda che artisticamente mi interroga a livello artistico. Il mio maestro, Kuniaki Ida, diceva sempre, per combattere lo "psicologismo" che minacciava di rovinare le nostre prove, che al pubblico non importa nulla dei patimenti personali dell'attore, che la nostra vita non è interessante. E so che ha ragione, ma so anche che ci sono altre urgenze, voci zittite da così tanto tempo, che devono essere dette e dette con cura, con forza e consapevolezza, per non farle esplodere o, peggio ancora, implodere. Se la valenza epistemologica delle pratiche narrative autobiografiche nelle ricerche in campo sociologico è ormai consolidata¹¹¹, io penso che la propria autobiografia possa avere una valenza estetica, soprattutto quando è tessuta insieme ad altre autobiografie. In questo senso, in Brasile ho conosciuto l'opera di Conceição Evaristo, "Vicoli della Memoria", in cui le storie singole delle persone "comuni" che abitano una favela diventano una storia unica, potente, di denuncia e di un possibile riscatto. Un coro in cui risaltano le voci delle persone che curano le relazioni, che sanno creare comunità anche in luoghi e tempi avversi. Un coro che diventa esperienza letteraria proprio attraverso lo sguardo e la voce della ragazzina, testimone attenta di tutte quei racconti, che tesse insieme alla sua sessa vita.

Dare voce a queste storie è necessario, dividerle è necessario. Lo posso vedere chiaramente ogni volta che partecipo e guido un laboratorio di scrittura in cui agisco anche come attrice. Le

¹¹¹ Rimando per questo argomento a testi già citati, "Sguardi Incrociati", "Dolore in bellezza", ma anche al testo "Metodi creativi per la ricerca sociale" di Giorgi, Pizzolati, Vacchelli, in particolare al capitolo IV per quanto riguarda le specifiche pratiche autonarrative, ma anche al capitolo VI per le pratiche legate alle arti performative, come il teatro.

persone dopo si sentono meglio, come mi hanno detto le studentesse dopo i due giorni di workshop. Quindi mi auguro che l'Archivio delle Autobiografie Collettive, appena nato, la cui cura è nelle mani delle studentesse stesse, prosegua il suo cammino e si arricchisca di sempre nuove narrazioni capaci di farsi ascoltare come il coro/canto di Sirene, che abbandonano il loro isolato scoglio mortifero e vanno incontro al Mondo.

APPENDICE 1

Testo/manifesto della *Cooperativa da lã mulheres rurais da montanha* di Campo Redondo

Quando pronunciamo “Campo Redondo e la lana”, qualcosa si accende dentro di noi; è come se una brezza leggera soffiasse dal passato, portando l’odore dei pinoli cotti dalle mani delle nostre madri, il suono dei cardacci che scorrono, il ritmo cadenzato delle navette sul telaio. Vengono in mente le mani instancabili che filavano non solo fili, ma anche destini — mani di donne che, anche in silenzio, raccontavano storie di resistenza, di cura e di amore.

Ricordiamo l'infanzia ai piedi del telaio, dove giocavamo tra gomitoli e ritagli, credendo che il mondo fosse fatto di lana e tenerezza; aiutavamo, anche se poco, a sfilacciare la lana, e in quel gesto semplice si tesseva già la continuità di un sapere ancestrale; era una vita lenta, fatta di poche cose e molti silenzi, dove il tempo obbediva al vai e vieni delle mani che creavano sogni; la comunità pulsava lentamente, ma con forza, ogni gesto aveva un senso, ogni compito era condiviso.

L'odore dei pinoli, schiacciati con cura e consegnati ancora caldi, ci accompagna fino a oggi; mentre mangiavamo, le nostre madri lavoravano e, anche senza dirlo, ci insegnavano la generosità, il valore della fatica e l'amore che si esprime nei piccoli gesti.

Oggi ci riuniamo per ricordare, ma anche per ricominciare, perché esistono saperi che resistono, anche quando sono addormentati; c'è ancora chi sa tosare, filare, tessere; con le forbici, apriamo un cammino, la lana, morbida come un tappeto di nuvole, viene dalla pecora e, per mano nostra, viene lavata, cardata, filata; si trasforma in filo, in tessuto, in storia, ogni punto è un anello tra ciò che eravamo e ciò che vogliamo essere.

Le nonne ci hanno insegnato il punto erba, il punto croce; oggi questi saperi dormono, ma non sono morte, sono custodite in tappeti di fettucce, in coperte di lana, in strumenti antichi che riposano come reliquie; sono fili invisibili che ci collegano al passato — ed è ora di scoprire quali sono ancora vivi e quali possiamo risvegliare.

È stato con questo desiderio che è nato il gruppo Donne Rurali della Montagna: un sogno collettivo per non lasciare morire la nostra cultura, di uscire dall'anonimato, di diventare visibili,

di mostrare che siamo capaci, che siamo abbastanza forti per rialzare questo sogno con le nostre stesse mani.

Ciò che ci ha motivate è stata la volontà di stare insieme, di unire saperi, di imparare sempre, di trasformare la tradizione in sostentamento, la memoria in futuro; sogniamo di continuare, di fare della lana non solo un simbolo di resistenza, ma anche una fonte di reddito, di autonomia, di orgoglio.

Ma non è facile; la sfida più grande è competere con l'industria, con la velocità del mondo moderno. Abbiamo bisogno del sostegno della comunità, delle autorità pubbliche, di altre donne, abbiamo bisogno che ci vedano, che ci ascoltino, che camminino con noi.

Immaginiamo Campo Redondo tra dieci anni come un luogo dove le donne lavorano la lana, vivono di essa, insegnano alle loro figlie e nipoti; un luogo dove la cultura pulsa viva, dove il passato e il futuro si intrecciano come fili in un telaio.

E se potessimo conversare con le donne che tessevano cento anni fa, diremmo: “Voi siete state guerriere, siamo qui per voi, e siamo pronte a portare avanti il sogno che vi ha mosso”; a loro il nostro rispetto; alle ragazze che verranno, lasciamo un messaggio: “Abbate coraggio, siate forti, siate guerriere, e, se avrete bisogno, noi saremo qui.”

Questo ritrovarsi con la lana è anche un ritrovarsi con l'anima di Campo Redondo; è un richiamo alla memoria, all'affetto, alla speranza; è un invito affinché ciascuna di noi si riconosca come parte di una storia che è ancora in via di tessitura — con mani ferme, cuori aperti e sguardi rivolti al futuro.

APPENDICE 2

Foto scattate durante lo stage a Campo Redondo

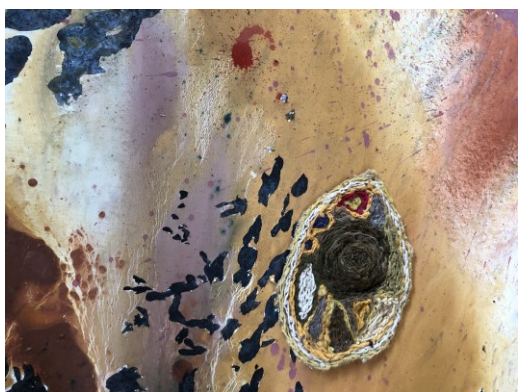


Foto 1: particolare di una tela di Livia Moura



Foto 2: il rituale di apertura



Foto 3: matassa di lana del rituale



Foto 4: matassa di lana tinta con il boldo



Foto 5: lana tinta appesa ad asciugare



Foto 6: la stufa a legna



Foto 7: lana appena tinta messa ad asciugare



Foto 8: arcolaio



Foto 9: strumenti per la temperatura e il ph



Foto 10: salita verso il *Pico das Agulhas Negras*



Foto 11: *rolinhos* cardati



Foto 12: fili colorati filati a mano



Foto 13: telai



Foto 14: gomitoli di lana filata al telaio



Foto 15: ordito di lana



Foto 16: il mio lavoro al telaio

APPENDICE 3

Foto scattate durante il workshop di inaugurazione dell'Archivio delle Autobiografie Collettive



Foto 1: la corda da disfare

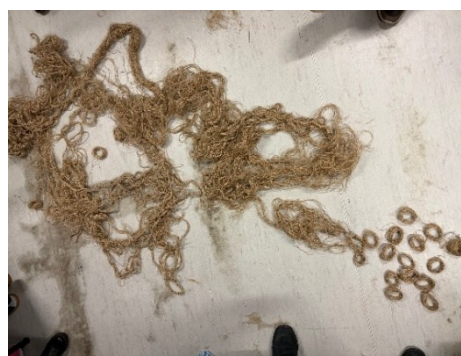


Foto 2: i fili liberati dalla corda



Foto 3: la biblioteca allestita con i telai



Foto 4: telaio con i fili e i vestiti strappati



Foto 5: incensi e foglie del rito purificante



Foto 6: gli elementi della seconda giornata



Foto 7: costruzione di gomitoli e fili



Foto 8: lavoro di filatura a mano



Foto 9: gli elementi e gli scritti autobiografici delle due giornate



Foto 10: locandina Sguardi Incrociati



Foto 11: locandina workshop Moura

Bibliografia

Libri

- Bishop, Claire, 2024, "Inferni artificiali", luca sossella editore.
- Bourriaud, Nicolas, 2010, "Estetica relazionale", postmedia books.
- Cavarero, Adriana, 2025, "Il canto delle Sirene", Castelvecchi.
- Cixous, Hélène, 1975, nuova edizione 2025, "Il riso della Medusa", Feltrinelli.
- Charon, Rita, 2019, "Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti", Raffaello Cortina Editore.
- Costanzo, Simona, a cura di, 2024, "Le guaritrici", autoprodotta.
- De Martino, Ernesto, 1961, "La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud", Il Saggiatore.
- Demetrio, Duccio 1996, "Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé", Raffaello Cortina Editore.
- Eliot, Thomas S., 1917, "Prufrock and Other Observations".
- Evaristo, Conceição, 2023, "Vicoli della memoria", Tamu Edizioni.
- Franchi, Gian Andrea, 2025, "Per un comunismo della cura", DeriveApprodi.
- Freire, Paulo, 2018, "Pedagogia degli oppressi", edizioni Gruppo Abele.
- Giorgi, Alberta, Pizzolati, Micol, Vacchelli, Elena, 2021, "Metodi creativi per la ricerca sociale", Il Mulino.
- Grotowski, Jerzy, 1970, "Per un teatro povero", Bulzoni Editore.
- Han, Byung-Chul, 2017, "L'espulsione dell'Altro", nottetempo.
- Han, Byung-Chul, 2021, "La società senza dolore", Einaudi.
- Haraway, Donna, 2019, "Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto", Produzioni Nero.
- Hillman, James, 2003, "Il sogno e il mondo infero", Adelphi.
- Inglese, Maria, 2025, "Apprendere dai margini", in "Dolore in Bellezza. Narrazioni del possibile, nonostante tutto.", a cura di Vincenza Pellegrino e Maria Inglese, Mimesis.

- Moura, Livia, 2021, "O banco do afeto e a bolsa de valores éticos: un código aberto para novas economias", in "Arte relacional no Brasil", Fabiana Monsalú e Tania Alice, Multifoco.
- Panté, Maria Rosa, 2025, "Dal telaio all'Intelligenza Artificiale – Shelley, Lovelace, Dickinson", Il TraSguardo.
- Pedullà, Carmen, 2021, "Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze", Titivillus.
- Pellegrino, Vincenza, 2012, "Follie ragionate. Il male e la cura nelle parole dei pazienti psichiatrici", Utet.
- Pellegrino, Vincenza, a cura di, 2015, "Sguardi Incrociati. Contesti postcoloniali e soggettività femminili in transizione", Mesogea.
- Pellegrino, Vincenza, Rodeschini, Giulia, a cura di, 2024, "Il Welfare pubblico partecipativo. Pratiche di riflessione collettiva sulle trasformazioni dello Stato sociale", FrancoAngeli.
- Pellegrino, Vincenza, Inglese, Maria, 2025, "Dolore in Bellezza. Narrazioni del possibile, nonostante tutto.", Mimesis.
- Pellegrino, Vincenza, 2025, "Trasporre il dolore in bellezza. Violenza strutturale, con-ricerca, dicibilità", in "Dolore in Bellezza. Narrazioni del possibile, nonostante tutto.", a cura di Vincenza Pellegrino e Maria Inglese, Mimesis.
- Poggio, Barbara, 2004, "Mi racconti una storia?", Carocci editore.
- Rancière, 2022, "Lo spettatore emancipato", DeriveApprodi.
- Sclavi, Marianella, 2022, "Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte", Pearson.
- Sydow Quilici, Cassiano, 2021, "Arte relacional em tempos difíceis: crítica e proposições em construção", in Monsalú, Fabiana, Alice, Tania, 2021, "Arte relacional no Brasil", Multifoco.
- Turner, Victor, 1986, "Dal rito al teatro", il Mulino.
- Verdolini, Valeria, 2025, "Abolire l'impossibile. Le forme della violenza, le pratiche della libertà", add editore.
- Woolf, Virginia, 2002, "Pensieri di Pace", coppola.

Articoli

- Milani, Lorena, 2014, "La galassia Mente Collettiva" in "Formare altre(i)menti", a cura di Giuseppe Annacontini e Rosa Gallelli, Progedit.

Siti

- <https://pontodeculturavav.com.br>.
- [https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MULLER%20Heiner__Hamletmachine__null__U\(14\)-D\(6\)__Musical__5a.pdf](https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MULLER%20Heiner__Hamletmachine__null__U(14)-D(6)__Musical__5a.pdf)