Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini

SUL TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO
DUE LETTERE

[*Il 14 agosto del 2025 un incendio, innescato da un fulmine, ha distrutto il magazzino che custodiva scenografie e materiali di scena del Teatro Povero di Monticchiello. Mentre si attivava la raccolta fondi, con il pieno supporto della comunità che da sessant'anni dà vita e senso a questo teatro, la redazione di «Teatro e Storia» ha pensato di contribuire a suo modo, chiedendo ad Andrea Mancini, storico del teatro che ha seguito da vicino negli anni le attività del teatro popolare toscano, e per suo tramite a Gianpiero Giglioni, insegnante esperto di pratiche di comunità che del Teatro Povero di Monticchiello è co-regista e drammaturgo, di ricostruire con due lettere, una più interna e una di riflessione sul contesto, parte della memoria del gruppo. Ci tenevamo a preservare il passato: abbiamo ricevuto testi che parlano di un teatro più che mai vivo e rivolto al futuro, e dell'importanza di costruire una storia teatrale che riconosca il valore delle esperienze marginali, rendendo visibile il filo rosso che unisce percorsi apparentemente diversi, come il teatro popolare e la più estrema ricerca.*

Anche nel dare notizia della piccola catastrofe caduta sul gruppo, il Teatro Povero di Monticchiello notava la fortuna di avere ancora in mano gli elementi dell'ultimo "autodramma" (la narrazione costruita ogni anno dagli attori di Monticchiello, la cui regia è affidata attualmente a Giglioni e Manfredi Rutelli), La casa silente*, salvato insieme ad alcune sedie perché era in piazza, pronto per andare in scena. Segno di profonda e antica saggezza teatrale, vedere il presente come punto esatto da cui ricominciare.* (Raffaella Di Tizio)]

Gianpiero Giglioni

NASCERE DALLA FINE: IL TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO DRAMMATURGIA DI UN PAESE

Un'esperienza oltre il teatro

Tra i molti frutti tardivi della società contadina italiana, il Teatro Povero di Monticchiello rappresenta un'esperienza singolare. Nato nel 1967 in una stagione ricca di fermenti culturali e ideali, ha attraversato i decenni mantenendo una vitalità rara, con una costante tendenza a debordare oltre i limiti di ciò che comunemente chiamiamo "teatro".

Accanto alla creazione annuale dell'"autodramma", forma teatrale originale maturata a Monticchiello e poi riconosciuta come esperienza anticipatrice di ciò che oggi viene chiamato "teatro di comunità", il Teatro Povero gestisce infatti servizi essenziali e attività culturali, turistiche ed economiche: compagnia teatrale, museo, ristoranti, foresteria, servizi educativi, rassegne, eventi, attività di accoglienza e assistenza. Non un semplice corollario organizzativo, ma un ecosistema radicato in un ambiente allo stesso tempo fisico, culturale, economico e sociale.

Questa vitalità ha generato nel tempo un paradosso: il Teatro Povero è stato osservato da molte discipline (antropologia, sociologia, teatrologia, economia…) ma raramente restituito in modo unitario. Le fonti sono numerose ma frammentarie; mancano sintesi complessive, anche per la difficoltà di ricondurre a un unico sguardo un fenomeno così lungo, corale e mutevole. L'intento di queste poche righe non è dunque una presentazione con velleità di completezza, ma una breve introduzione che colleghi le origini dell'esperienza alla trasformazione del mondo agricolo, al suo funzionamento comunitario e alla sua evoluzione contemporanea.

Monticchiello, Val d'Orcia: evoluzione di un paesaggio

Monticchiello è un piccolo borgo nel comune di Pienza, provincia di Siena, Toscana. Trecento abitanti, vuole la vulgata, raccolti su una collina che domina una valle divenuta icona visiva globale: la Val d'Orcia, Patrimonio Unesco dal 2004. Ma questo scenario, oggi percepito come

armonioso e "naturale", è in realtà il risultato di profonde trasformazioni novecentesche: bonifiche, sistemazioni idrauliche, interventi resi possibili dalla meccanizzazione agricola. È mutato il paesaggio, ma anche lo sguardo: ciò che un tempo appariva ostile, selvaggio, inospitale, oggi è considerato bello, accogliente, docile.

Anche il riconoscimento Unesco, fondato sull'idea di un paesaggio modellato secondo ideali rinascimentali, tende a semplificare una storia più complessa, occultando il ruolo decisivo delle generazioni contadine. Ed è proprio in questa distanza tra immagine attuale e storia vissuta che si colloca la nascita del Teatro Povero: non in un contesto di successo, ma dentro una condizione di marginalità, abbandono e stigma sociale.

La crisi della mezzadria

Fino al secondo dopoguerra, la vita del borgo e delle campagne circostanti era organizzata attorno alla mezzadria, sistema economico e sociale secolare fondato su un rapporto contrattuale e sociale asimmetrico tra proprietari terrieri e famiglie contadine, imperniato sulla divisione dei prodotti del podere. Non si trattava solo di un contratto agricolo, ma di un modello complessivo di organizzazione della vita: famiglia patriarcale, lavoro collettivo, forte integrazione tra podere e territorio. Il borgo stesso viveva in funzione della campagna: ospitava il potere amministrativo, religioso ed economico, ovvero il comune, la chiesa principale, la fattoria padronale, i magazzini, le botteghe degli artigiani.

La mezzadria era anche un sistema culturale complesso, capace di produrre forme di socialità, saperi e rappresentazioni proprie, anche teatrali. Attenzione però alle facili idealizzazioni: fu anche un sistema segnato da rigidità profonde, in particolare nella struttura familiare e nei rapporti di potere economico. Proprio su queste linee di tensione (stigma sociale, emarginazione culturale, limitazione delle libertà individuali) emergeranno le fratture che condurranno alla fine del ciclo storico mezzadrile.

Nel secondo Novecento, l'esodo dalle campagne investe anche Monticchiello. In modo radicale. Giovani e donne mettono in discussione le gerarchie tradizionali; il mondo contadino, segnato da un'emarginazione secolare, perde attrattiva e senso della propria dignità. I dati raccolti da Andrea Cresti e Vasco Neri (due dei fondatori del Teatro Povero) nella

loro *Radiografia sociale di una piccola comunità*[1] sono eloquenti: nel 1953 Monticchiello e le sue campagne contavano 874 abitanti; vent'anni dopo erano 401. Di sessantadue grandi famiglie mezzadrili ne restavano appena quattro. L'esodo non fu dunque soltanto economico, ma culturale: si affermò l'idea che per migliorare le proprie condizioni fosse necessario abbandonare la comunità di origine.

Una nascita popolare

È in questo contesto che prende forma il Teatro Povero. L'idea di tentare la via del teatro nasce intorno al 1965, come risposta concreta alla difficoltà di mantenere vivo un centro che rischiava lo svuotamento, la morte per asfissia demografica. Che era "area interna" prima che il concetto, oggi tanto in voga, fosse definito. Così, dopo una prima prova al chiuso nel 1966, con una commedia di repertorio, *Il diavolo in sagrestia*, finalmente nel luglio 1967 gli abitanti portano in piazza *L'eroina di Monticchiello*, rievocazione storica di un episodio del 1553. Il testo è scritto da don Marcello Del Balio; la regia è affidata ad Arnaldo Della Giovampaola, figura decisiva nell'invenzione dello spazio scenico del borgo; nella compagnia sono già presenti molti degli attori e dei tecnici che daranno continuità all'esperienza. Mancando a Monticchiello un teatro "fisico", poiché il borgo non aveva sviluppato quella borghesia che altrove ha disseminato i campanili di pur semplici teatri all'italiana tra Settecento e Ottocento, a Monticchiello ci si rifà al teatro popolare contadino e alle apparizioni di malridotte compagnie di giro ed eccentrici guitti; nonché, certo, soprattutto a una secolare tradizione tutta toscana e contadina di autorappresentazione in piazza. Eccola la parola chiave: la piazza… Uno spazio scenico "povero", ma proprio per questo stimolo e sfondo da riempire.

La nascita è davvero "popolare" non nel senso di un generico folklore, ma perché coinvolge direttamente la comunità: abitanti, artigiani, contadini, operai, militanti di tradizioni politiche diverse, il parroco don Vasco Neri, intellettuali legati al territorio. Nel 1968 va in scena

[1] Andrea Cresti, *Radiografia sociale di una piccola comunità*, in *Il teatro povero di Monticchiello*, a cura di Mario Guidotti, Padova, Images 70, 1974, pp. 265-267.

Il mercante pazzo, scritto dallo stesso don Vasco; nel 1969, con *Quel 6 aprile del '44*, dedicato alla battaglia partigiana che ha reso Monticchiello un piccolo caso nella storia della Resistenza italiana, si arriva all'incontro con Mario Guidotti, che segna una svolta. Guidotti, giornalista e scrittore originario di Montepulciano, assume il ruolo di mediatore drammaturgico: non impone un testo dall'esterno, ma lavora con gli abitanti, raccogliendo testimonianze, discussioni, correzioni. È in quel passaggio che si precisa il metodo: assemblee, confronto, riscritture, progressivo avvicinamento tra vita vissuta e rappresentazione. Persona e personaggio spesso si sovrappongono. Nel frattempo il più semplice dei mezzadri conosce il linguaggio teatrale più avanzato e sperimentale, messo al servizio però della sua espressività.

Nel 1970, con lo spettacolo *Noi di Monticchiello*, compaiono pubblicamente sia il nome "Teatro Povero" sia la definizione di "autodramma". Non si mette più in scena soltanto un episodio del passato, ma la condizione presente della comunità: i suoi problemi, le sue paure, la sua volontà di continuare a esistere. Il Teatro Povero in pochi anni ha avuto una maturazione sorprendente.

Il teatro come risposta

Non un teatro tradizionale, dunque, ma un processo collettivo, come nuova e inedita era la crisi che ci si trovava di fronte. Durante l'inverno gli abitanti si riuniscono, discutono i temi, rielaborano esperienze vissute; da queste assemblee nasce lo spettacolo estivo, costruito su episodi reali e su una pluralità di punti di vista.

In scena, spesso, le persone interpretano sé stesse o i propri familiari, in un continuo intreccio tra memoria e presente. L'autodramma diventa così uno strumento di riflessione condivisa e di progettazione: un modo per ricostruire identità e immaginare il futuro, sullo sfondo del "dramma sociale" dello spopolamento, dell'abbandono, del possibile esaurirsi della comunità.

E proprio perché il teatro a Monticchiello nasce come bisogno etico, da questa esperienza si sviluppa progressivamente anche una dimensione organizzativa ed economica. Nel 1980 nasce la Compagnia Popolare del Teatro Povero di Monticchiello Società Cooperativa. L'autodramma resta la sentinella di tutto: il respiro collettivo che ogni inverno si

raccoglie nelle assemblee preparatorie aperte alla comunità, si concentra nell'elaborazione primaverile, infine si protende verso l'esterno nelle rappresentazioni di piazza in estate.

Dal teatro alla cooperativa

La nascita della cooperativa segna un passaggio decisivo: il teatro non è più soltanto produzione spettacolare, ma strumento di organizzazione comunitaria. Il Teatro Povero acquisisce e recupera progressivamente alcuni spazi simbolici del vecchio sistema mezzadrile, a partire dal "Granaio", con la maiuscola perché "per eccellenza": è quello della fattoria del padrone, dove per secoli venivano raccolti e divisi i cereali che i contadini dovevano al potere economico, simbolo di sottomissione e precarietà, oggi di rinascita della comunità che lo ha acquistato con un prestito sociale cui tutti hanno creduto; perché tutti credono in questa nuova anima collettiva che è il "teatro". Quei locali, appartenuti al cuore economico del vecchio mondo padronale, diventano sede della compagnia, luogo di servizi, incontro, lavoro e memoria. E non è fuori luogo soffermarsi su questo, perché la dimensione spaziale e quella culturale a Monticchiello sono profondamente collegate. Il Granaio è oggi una struttura polifunzionale, ospita la segreteria del Teatro, servizi di pubblica utilità, attività culturali, punto informativo, biblioteca, emporio, spazi di incontro, ristorante, cucina. Al piano inferiore, la Sala "Aldo Nisi", dal nome del primo presidente della cooperativa, accoglie assemblee, incontri, mostre, convegni e parte dell'archivio storico del Teatro Povero. Accanto a questi spazi si sviluppano il Museo *Tepotratos*, dedicato al teatro popolare tradizionale toscano, il teatrino della Compagnia, la Taverna di Bronzone, la foresteria e altri luoghi di servizio.

La dimensione economica non è secondaria. La Taverna, aperta durante il periodo estivo e in occasioni particolari, contribuisce a sostenere le altre attività; le iniziative culturali e turistiche generano lavoro, occasioni di collaborazione e una ricaduta concreta sul paese. Nel corso degli anni la cooperativa ha saputo attivare contributi pubblici, sponsorizzazioni, prestiti sociali, mutui, lavoro volontario e capacità imprenditoriale diffusa. In un borgo di poche centinaia di abitanti, questa rete ha prodotto non solo servizi, ma permanenza, relazioni, possibilità di lavoro, riconoscibilità esterna. Il Teatro Povero è così diventato uno dei

rari casi italiani in cui una pratica artistica comunitaria si è trasformata in infrastruttura sociale ed economica del territorio.

Come funziona oggi

Il funzionamento del Teatro Povero tiene insieme due piani: quello artistico e quello cooperativo. Sul piano istituzionale, la cooperativa è composta da soci e amministrata da organi eletti secondo le regole proprie della forma cooperativa: assemblea dei soci, consiglio di amministrazione, presidente. Tutto volontariato, certo. Eppure, tutto vissuto con impegno etico, rigore, talvolta sacrificio. Sul piano teatrale, invece, il processo creativo continua a fondarsi su un dispositivo più largo e informale, ma essenziale: l'assemblea della comunità come base, affiancata al progressivo sviluppo di professionalità interne e alla capacità di attirare professionisti in grado di sintonizzarsi sulle particolarissime frequenze di questa esperienza sociale e teatrale.

Ogni anno il lavoro sull'autodramma prende avvio con incontri aperti, nei quali gli abitanti discutono ciò che appare urgente raccontare: problemi del paese e del Paese, trasformazioni sociali, memorie da riattivare, conflitti da elaborare. La compagnia si è progressivamente allargata oltre i limiti della comunità del borgo; quindi, forse, è oggi più corretto parlare di "abitanti" del teatro, oltreché di Monticchiello, come motore propulsivo dell'elaborazione. Da questo materiale, con il vaglio di un gruppo più ridotto, nasce un percorso di selezione e scrittura. Nel tempo si è consolidato un rapporto tra gruppo allargato e gruppo più ristretto: il primo porta temi, racconti, punti di vista; il secondo, con quella che potremmo definire "direzione artistica", lavora alla composizione drammaturgica e alla struttura scenica, poi alla realizzazione concreta dello spettacolo. Il testo non è mai, dunque, semplicemente il prodotto di una pura autorialità individuale, ma il risultato di una mediazione: tra assemblea e scrittura, tra memoria orale e costruzione teatrale, tra urgenze del presente e forma scenica. Così la drammaturgia ha avuto al centro varie figure nel corso del tempo: di don Vasco Neri si è già detto; poi, dal 1969 fino almeno al 1980, Mario Guidotti, che contribuì in modo determinante alla definizione dell'autodramma e del rapporto tra autore, comunità e rappresentazione; quindi Andrea Cresti, che ha accompagnato per decenni l'evoluzione del Teatro Povero come

drammaturgo e regista; infine, negli ultimi anni, sono io, Gianpiero Giglioni, a coordinare la scrittura degli spettacoli. I singoli autori, del resto, hanno sempre lavorato con gruppi più o meno ristretti di collaboratori, variabili nelle varie fasi.

Anche la regia ha attraversato diverse stagioni. Arnaldo Della Giovampaola fu decisivo nei primi anni per la costruzione dello spazio scenico e per l'avvio del teatro in piazza; Andrea Cresti, oltreché drammaturgo, dal 1981 almeno sviluppò una sua personale interpretazione dello spazio scenico della piazza prima, del palco poi, portando nella formula realistica dei primordi accenti spesso visionari e un'estetica di grande impatto scenico. Poi, dal 2019, la regia degli autodrammi è affidata a Manfredi Rutelli e a me, nel tentativo di accompagnare un ulteriore passaggio generazionale senza interrompere il carattere partecipato dell'esperienza. Ogni passaggio generazionale, del resto, è stato il prodotto prima di un lungo affiancamento, poi di una transizione, accompagnata spesso, come è normale, da quella carica conflittuale che è sempre stata, a Monticchiello, elemento stesso della drammaturgia collettiva.

La scala elicoidale: accompagnare il cambiamento

La lettura complessiva dei cinquantanove autodrammi fin qua realizzati, alle soglie del sessantesimo, mostra un andamento che si può paragonare a una sorta di scala elicoidale: avanza, sale, si sviluppa nel tempo, ruotando però attorno a una serie di assi che tornano costanti. Già negli autodrammi degli anni Settanta, appena messa a punto la formula (è la fase del cosiddetto "primo autodramma") si individuano nuclei tematici ben precisi.

Al principio vi è la riflessione sulla trasformazione del mondo contadino e sulla crisi della mezzadria, non soltanto come sistema economico ma come struttura complessiva dell'esistenza. Accanto a questa memoria, tuttavia, non si sviluppa mai una semplice idealizzazione nostalgica: gli autodrammi restituiscono anche le rigidità, le disuguaglianze e le forme di oppressione implicite in quel sistema.

A partire da questo primo nucleo si sviluppa il tema dello spopolamento e dell'abbandono delle campagne, vissuto come trauma collettivo ma anche come passaggio epocale. Gli autodrammi si configurano così come spazio di elaborazione di un "dramma sociale", in cui la comunità

tenta di comprendere le ragioni della propria dissoluzione e, al tempo stesso, di immaginare nuove possibilità di esistenza condivisa.

Un ulteriore asse tematico è quello dell'identità comunitaria, intesa non come dato statico ma come processo continuo di costruzione e ricostruzione. La pratica stessa dell'autodramma, basata su assemblee collettive e drammaturgia partecipata, diventa lo strumento attraverso cui la comunità si interroga su di sé, mettendo in scena una pluralità di punti di vista spesso anche conflittuali.

Strettamente connesso è il rapporto tra memoria e contemporaneità. Gli autodrammi costruiscono frequentemente situazioni in cui il passato viene riattivato attraverso il presente: figli che interpretano i padri, anziani che rivivono la propria giovinezza, in un continuo gioco di specchi tra generazioni. Questa dinamica non ha funzione meramente rievocativa, ma consente di mettere in tensione il passato con le trasformazioni in atto, dove la piccola scala del borgo e la grande scala del planisfero si confondono e si riflettono, frattali di uno stesso processo storico e culturale.

Un altro tema ricorrente riguarda il rapporto tra marginalità e rappresentazione. Il Teatro Povero nasce in un contesto segnato da stigma sociale e perifericità culturale, e si configura fin dall'inizio come tentativo di rivendicare dignità e visibilità per una comunità altrimenti destinata all'invisibilità. Da qui deriva anche la costante attenzione a temi di più ampia portata, politici, sociali, culturali, sempre filtrati attraverso uno sguardo situato, radicato nell'esperienza concreta del borgo, ma che caparbiamente rivendica una pari dignità rispetto al *mainstream*, quale che sia.

Infine, attraversa tutta la produzione del Teatro Povero il tema del teatro stesso come strumento necessario, non riducibile a intrattenimento o pratica estetica. I temi trattati non sono separabili dal processo che li genera: discussione assembleare, costruzione condivisa del testo, interpretazione da parte degli stessi membri della comunità. Il teatro diventa così non solo rappresentazione, ma pratica sociale, dispositivo di conoscenza e forma di resistenza culturale.

Sulla soglia dei sessant'anni e oltre

Il Teatro Povero si appresta oggi, nella primavera del 2026, a portare in piazza la sua sessantesima produzione. A Monticchiello non si dice "andare in scena", ma, appunto, "andare in piazza".

E al di là di tutte le trasformazioni di nomi, protagonisti, volti e vicende personali, il nucleo originario resta immutato. La comunità continua a riunirsi per discutere e dare forma a un senso condiviso della propria vita: una ritualità antica che, da sei decenni, tiene insieme memoria e cambiamento, radicamento e invenzione. Pronta a nuovi avvicendamenti, passaggi di testimone e cambi generazionali.

Andrea Mancini
IL TEATRO INCONSUETO DI MONTICCHIELLO

L'unicità del Teatro Povero di Monticchiello, quello che è stato chiamato il suo "inconsueto" sta – anche – nel suo strano miscuglio di persone e temi semplici e di elementi di cultura alta. Da questo incontro hanno guadagnato tutti, costituendo un esempio di valore, in contrasto con l'abbassamento generale del discorso culturale, che a Monticchiello, invece, ha toccato livelli elevatissimi. Il suo esempio ci insegna molte cose, in particolare che la tradizione non è conservazione, ma evoluzione continua. Si riparte da un punto ma non bisogna per forza conservarlo, tenendo ferme le motivazioni si può anche cambiare, evolvere. Pietro Clemente, che di questo teatro si è occupato spesso nella sua rubrica *Il centro in periferia*, sul periodico «Dialoghi mediterranei»[2] ha parlato di una resistenza alla marginalità che si sviluppa attraverso innumerevoli stagioni culturali, dunque attraverso tanti cambiamenti, perché, ha ricordato citando Don Milani, «sortirne da soli è l'avarizia, sortirne insieme è la politica»[3]. E a Monticchiello si è fatta politica nel modo antico della *polis* ateniese, dove i problemi del singolo erano problemi della comunità portati in piazza, come ogni anno e ogni giorno si fa in questo piccolo borgo valdorciano, dove negli spettacoli sono coinvolti anche alcuni richiedenti asilo. Il Teatro Povero di Monticchiello, evidentemente, fa

[2] Cfr. Mariano Fresta, *Il Teatro Povero, le Aree interne e "La casa silente"*, «Dialoghi mediterranei», n. 76, novembre 2025, <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-teatro-povero-le-aree-interne-e-la-casa-silente/> (questo e il successivo URL sono stati consultati l'ultima volta il 24 giugno 2026).

[3] Pietro Clemente, *Piccoli paesi decrescono. Una rete per una battaglia di generazione*, «Dialoghi mediterranei», n. 27, settembre 2017, <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/piccoli-paesi-decrescono-una-rete-per-una-battaglia-di-generazione/>.

molto altro, e non solo teatro. Anche questo teatro del resto è particolare, perché – come ha notato Alberto Asor Rosa in un convegno tenuto a Monticchiello tra il 7 e 9 ottobre 2016 – in questo caso è il teatro che genera la comunità. Ormai non ci sarebbe più la comunità senza il teatro. Nella stessa occasione anche Paolo Puppa lo ha ribadito, citando Peter Brook, "Se il teatro muore, chi se ne accorge?", ma «a Monticchiello se morisse il teatro sarebbe una catastrofe. Il teatro ha evitato la diaspora»[4].

Il passato di Monticchiello affonda le sue radici nella civiltà contadina, ma al tempo stesso è nato più di sessant'anni fa in modo anche intellettuale, attraverso Mario Guidotti, giornalista originario di quelle zone, ma da anni trasferitosi a Roma, che ne rese nota e ne aumentò la vita, facendo all'inizio almeno una parziale forzatura quando disse che a Monticchiello si realizzava una sorta di "autodramma".

La nascita vera e propria era avvenuta con alcuni spettacoli molto tradizionali, ma con un teatro fortemente caratterizzato, di questo luogo e non di altri, soprattutto per quel che riguardava i modi di interpretare il loro ruolo di attori da parte dei pochi che oggi hanno più di sessant'anni di teatro sulle spalle, quelli che continuano un viaggio iniziato quando erano giovani e avevano fresche le tradizioni, anche teatrali, di queste terre. Alle spalle di questi straordinari attori del Teatro Povero di Monticchiello si possono ancora avvertire posture del corpo, tecniche di uso della voce e del canto tipiche delle forme arcaiche del teatro contadino.

L'attività teatrale era nata nel 1967 e poi nel '68 dietro la sollecitazione di due sacerdoti, don Marcello Del Balio prima, don Vasco Neri l'anno successivo, che scrissero anche i testi a partire da una tradizione di teatro spontaneo, diremmo contadino, che si legava appunto a una forma spuria di spettacolo popolare, e che includeva anche un recupero della tradizione melodrammatica di fine Ottocento. Solo nel 1969, con l'arrivo di Mario Guidotti «si formalizzò un metodo di scrittura drammaturgica che diverrà caratteristico del Teatro Povero, basato su un difficile equilibrio – quanto mai

[4] Le frasi citate, compresa quella che si leggerà a breve di Andrea Cresti, sono state dette al convegno *La scena e la piazza. Cinquant'anni di Teatro Povero a Monticchiello* (7-9 ottobre 2016), al quale hanno partecipato Richard Andrews, Alberto Asor Rosa, Pietro Clemente, Marco Consolini, Mariano Fresta, Levantina e Simonetta Guidotti, Andrea Mancini, Cesare Molinari, Fabio Mugnaini, Giuseppe Patota, Marzia Pieri, Paolo Puppa, Federico Scarpelli e, con le loro testimonianze, Barbara Cardia, Matteo Enia, Tommaso Lussu, Marco Revelli, Antonella Tarpino e Vito Teti.

proficuo – tra estensori veri dei testi e membri della compagnia»[5]. «All'inizio – come disse Andrea Cresti, autore, regista, scenografo, ma soprattutto animatore del Teatro Povero di Monticchiello (prima della sua scomparsa, con la sostituzione nel segno della continuità, da parte di Gianpiero Giglioni e Manfredi Rutelli) – i testi li scriveva Guidotti, a Roma, dunque abbastanza fuori dal borgo, che lo avvertiva come esterno. Poi le cose sono cambiate, il lavoro è diventato effettivamente collettivo, più dal basso»[6].

Insomma, dai primi anni Ottanta, la comunità di Monticchiello ha messo da parte il padre (un padre nobile, che gli aveva garantito una notorietà addirittura internazionale) e ha cominciato a muoversi da sola. Sono stati gli anni "del meriggio", con spettacoli straordinari, aiutati da belle quanto semplici scenografie, gli anni in cui i modi più arcaici del teatro, invece di sparire, hanno trovato nuove strade, per esempio in alcune forme di teatro di base che allora cominciarono a nascere, attraversando gruppi che univano le utopie di studenti, operai, impiegati, contadini, intellettuali, in mix che a volte provocavano spettacoli straordinari, ricchissimi di una drammaturgia che avrebbe potuto rinnovare il teatro italiano, ma che non mi pare ci sia riuscita. Con episodi di radicamento sul territorio, che mettevano insieme avanguardia ed espressione popolare[7].

Vito Pandolfi e Mario Guidotti

Quali sono i precedenti del Teatro Povero di Monticchiello, le forme che ne determinano l'unicità nel panorama teatrale non solo toscano, ma

[5] Gianpiero Giglioni, *Per un teatro necessario: in piazza e in scena a Monticchiello. Il Teatro Povero*, tesi di laurea in Lettere Moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Siena, a.a. 2006/2007. In questo materiale, ancora inedito, ben si chiarisce come la formula del Teatro Povero di Monticchiello sia nata proprio nel 1969/70, mediata appunto dall'esperienza di Guidotti, che avrebbe continuato la collaborazione con il territorio partecipando tra l'altro alla fondazione del Cantiere internazionale d'arte di Montepulciano, voluto nel 1976 da Hans Werner Henze. Guidotti è stato capo ufficio stampa alla Camera dei deputati, stretto collaboratore di grandi presidenti, da Sandro Pertini a Nilde Iotti, e scrittore.

[6] Cfr. nota 4.

[7] Sul contesto dei teatri di base cfr. il Dossier *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia*, a cura di Mirella Schino e Luca Vonella, «Teatro e Storia», n. 40, 2019, pp. 389-443 [N.d.R.].

anche in quello nazionale e internazionale? Per il passato vorrei tornare a parlare di un grande intellettuale, che ha avuto un ruolo attivo nel teatro italiano, soprattutto nel secondo dopoguerra, fino ai primi anni Settanta, un uomo che fu determinante anche per la nascita del Teatro Povero, o almeno per la creazione del suo contesto. Sto parlando di Vito Pandolfi e naturalmente del suo interesse per un teatro che, per semplicità, definirei "popolare", ma che in realtà è solo un "altro" teatro, che non è mai stato adeguatamente studiato.

Pandolfi operò attivamente (e politicamente) in questo settore, spesso assolutamente negato, della nostra cultura, realizzando alcuni spettacoli fondamentali per la storia del teatro, solo che la "Storia" continua a considerarli marginali. Spettacoli nei quali furono coinvolti scrittori importanti, in rifacimenti di testi della tradizione anche letteraria, tra gli altri Gianni Rodari, Carlo Emilio Gadda, Carlo Bernari, Vasco Pratolini. Pandolfi, oltre a lavorare in teatro a più livelli (ad esempio partecipando da protagonista alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano, anche se fu poi cancellato dagli elenchi ufficiali, e dirigendo grandi attori come Vittorio Gassman, Vittorio Caprioli, Antonio Pierfederici, ma anche Anna Magnani, Carlo Ninchi, Ruggero Ruggeri fino a Bella Starace Sainati, Wanda Capodaglio e altri ancora[8]), realizzò una serie di spettacoli di "teatro popolare", che ebbero un ruolo importante, soprattutto nel dopoguerra, in varie parti d'Italia, a Urbino, a Certaldo, a San Gimignano e appunto a Montepulciano. Si occupò del Teatro di massa, su una rivista come «Teatro d'oggi», di cui fu co-direttore insieme a Marcello Sartarelli e a Bruno Schacherl; scrisse numerosi articoli su questi temi (la maggior parte pubblicati su «Il Punto della Settimana», tra il 1957 e il 1963), fondamentali per capire qualcosa in più di quell'epoca, anche in

[8] Per una ricostruzione delle attività di Vito Pandolfi si rimanda alla scheda su di lui nel Dossier *Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi"*, a cura di Raffaella Di Tizio, «Teatro e Storia», n. 45, 2024, pp. 193-348 (*Vito Pandolfi. Scheda sull'attività 1940-1960*, ivi, pp. 245-254). A ricostruire la sua partecipazione alla fondazione del Piccolo Teatro fu Marco Martinelli, nella sua tesi di laurea con Claudio Meldolesi: i loro studi e le pubblicazioni e le mostre curate nel 1990 da Andrea Mancini hanno aperto la strada alla riconsiderazione storiografica della sua figura, raccogliendo un'ampia messe di documenti e testimonianze. La memoria dell'importanza di Vito Pandolfi, quest'anno ricordato anche in un incontro organizzato dal Teatro di Roma (per cui si rimanda al *Notiziario* di questo numero) è un processo però ancora segnato da dimenticanze e omissioni [N.d.R.].

riferimento al teatro di cui stiamo parlando. Molti di questi articoli furono alla base di un libro importante, ma noto solo agli specialisti, che si chiama *Copioni da quattro soldi*, pubblicato da Landi nel 1958. In questi stessi anni Pandolfi lavorava a una riscoperta della Commedia dell'Arte, a cui il suo maestro Silvio d'Amico aveva dato poca importanza nella sua *Storia del Teatro*; ma il teatro di d'Amico aveva la t maiuscola e trionfale, quello di Pandolfi aveva un inizio molto piccolo, e allora pareva agli sgoccioli, era un teatro "da quattro soldi". Pandolfi, oltre che come studioso, era impegnato in alcuni spettacoli importanti, come *Isabella comica gelosa*, a San Gimignano; non con Arlecchino e Pantalone, ma con alcuni Zanni arcaici, cioè il prima della Commedia dell'Arte, con le maschere di cuoio ricreate da Amleto Sartori. I suoi ultimi spettacoli da regista sono appunto due bruscelli di Montepulciano, dove fu invitato da Mario Guidotti, che lo coinvolse nella realizzazione di *Porsenna, lucumone etrusco* del 1960 e nello *Zelindo il garibaldino* del 1961[9]. Del suo rapporto con Pandolfi, Guidotti parla in due interventi raccolti nel libro *Vito Pandolfi, i percorsi del teatro popolare* (a mia cura, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990). Qui racconta anche di Monticchiello, ma soprattutto descrive la sua frequentazione con il grande intellettuale, in particolare negli anni successivi a quelli citati, fino alla morte di Pandolfi, nel 1974. Guidotti dice che si erano conosciuti negli anni Cinquanta a teatro; poi frequentati in occasione degli spettacoli di Montepulciano; e ancora, quando Pandolfi divenne direttore del Teatro Stabile di Roma, dal 1964 al 1969, con Guidotti che fu invitato a far parte della commissione per la nuova drammaturgia, in un ruolo importante, sia per le scelte dello Stabile, sia nelle molte polemiche che ne accompagnarono la gestione.

Credo che l'incontro con Pandolfi abbia stimolato in Guidotti l'idea di un teatro nuovo e insieme arcaico, da costruire a Monticchiello.

[9] Su questi spettacoli si possono almeno citare i titoli di alcuni articoli usciti nell'occasione, cioè un pezzo di Erminia Artese, su «Il Punto» del 20 agosto 1960, intitolato *Teatro inconsueto a Montepulciano e San Gimignano* e uno firmato semplicemente B. su «l'Unità» dello stesso giorno, dal titolo *Esperienza positiva del teatro popolare*. Poi, stavolta per lo *Zelindo*, un articolo dello stesso Guidotti, significativo fin dal titolo: *È di scena il nuovo bruscello: Zelindo il garibaldino* (sul «Corriere della Sera» del 6 agosto 1961); su «La Nazione» del 7 e del 21, Enrico Mazzuoli (*Duecento contadini e artigiani in "Zelindo il garibaldino"*) ed Enrico Paoletti (*Torna il folklore con "Zelindo il garibaldino" di Montepulciano*) e su «La Voce Repubblicana» del 25 Ferdinando Viola con *Cantata di popolani. La bella storia del garibaldino*.

In fondo la sua esperienza con il Bruscello era stata molto simile. Non si trattava del Bruscello tradizionale, ma di una sua evoluzione. Della scrittura di nuovi testi, che partissero da storie più o meno antiche, come quella che aveva ispirato lo stesso Guidotti, appunto per *Zelindo*. Solo che il "nuovo bruscello", come aveva scritto proprio Guidotti, non aveva trovato abbastanza estimatori a Montepulciano: da qui lo spostamento a Monticchiello, dove il terreno era evidentemente molto più fertile.

Guidotti si unì a un nucleo di persone che nei due anni precedenti aveva realizzato spettacoli tradizionali, dove comunque il paese dava voce a proprie storie ed esigenze espressive; si inserì in questo gruppo creativo, portandovi anche la sua esperienza e le sue conoscenze giornalistiche e teatrali.

Fu una miscela esplosiva: Monticchiello era molto diverso da quello di oggi, si trovava alla fine di strade sterrate che arrivavano da Montepulciano e da Pienza, i contadini erano ancora presenti; quattrocento abitanti, sebbene molti dei quali già pendolari. Oggi credo siano soltanto un quinto. Una popolazione che dal Settecento non conosceva l'analfabetismo, "contadini acculturati", come avrebbero scritto in molti parlando del Teatro Povero, soprattutto quando diventò a tutti gli effetti "autodramma". Nel frattempo, Pandolfi, che aveva smesso di fare regie teatrali e verso il 1964-65 anche di collaborare con la stampa periodica, aveva assunto la prima cattedra di Storia del teatro all'Università di Genova (che tenne fino all'anno della sua morte) e si era lasciato coinvolgere in quella che sarebbe stata una delle ultime avventure della sua vita, cioè la direzione del Teatro Stabile di Roma. Ne uscì distrutto, dunque non seguì direttamente le vicende di Monticchiello e dintorni, cosa che invece fecero in molti, costruendo una tradizione finora mai interrotta.

Gian Antonio Cibotto, su «Il Giornale d'Italia» del 22 luglio 1969, disse che Mario Guidotti aveva saputo «scrivere un lavoro estremamente interessante», «forte dell'esperienza che gli deriva[va] dagli studi compiuti sul teatro popolare toscano» e «della stesura del bruscello di Montepulciano del quale fin dagli inizi [era] stato uno dei più fervidi animatori»[10].

Il Teatro Povero, almeno in prima battuta, non sembra assomigliare a nient'altro, anche se – l'abbiamo già notato – si inserisce in modo

[10] La recensione è riportata in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, cit., p. 96.

evidente nel solco di un teatro antico, il teatro di stalla, il maggio drammatico, il bruscello, certo attualizzati, resi più vicini alla sensibilità di oggi, come appunto Pandolfi cercava di fare, e come anche altri avevano tentato, da Rodari a Sartarelli, in un'epoca in cui queste utopie erano ancora possibili.

Il Convegno sul Teatro Popolare del 1974

Per meglio comprendere il contesto del Teatro Povero di Monticchiello, va ricordato almeno un altro momento fondamentale nella storia culturale di queste zone, il convegno su "Teatro popolare e cultura moderna" che fu organizzato a Montepulciano dal 21 al 24 novembre 1974 dal Teatro Regionale Toscano. Eravamo appena alla sua fondazione, Silvano Filippelli era ancora assessore regionale alla cultura, la sua idea di teatro stabile diffuso aveva preso corpo e attuazione. Filippelli si era formato a Livorno, in un impegno nato dall'associazionismo di sinistra, e soprattutto da un movimento, anche questo forse non ancora abbastanza studiato, ma di grande importanza: il cosiddetto "Teatro di massa". Gli spettacoli realizzati in quest'ambito – spettacoli diretti, oltre che da Filippelli, da Paolo e Vittorio Taviani e da Valentino Orsini (un regista cinematografico bravo e impegnato, morto abbastanza di recente e già dimenticato) – con titoli come *Il quartiere* o *Marco si sposa*, sono all'origine di un pensiero teatrale strettamente collegato con l'idea di decentramento, ma anche con quella di "teatro popolare", che diede alla Toscana un ruolo importante nella elaborazione del progetto di un teatro nuovo.

Ma perché fu scelta Montepulciano? Chi organizzò il convegno? Chi scelse il teatro che vi si fece? e che provocò autentici dissidi, forse anche qualcosa di più, se negli atti del Convegno Tullio Seppilli, maestro indiscusso di antropologia, riferì che qualcuno aveva scritto sul manifesto, affisso fuori dall'edificio dove questo si svolgeva, un grande: "Vergognatevi!", riferendosi proprio agli spettacoli presentati (si veda *Teatro popolare e cultura moderna*, Firenze, Vallecchi, 1978), che secondo noi erano invece di notevole interesse e rispondenti a una logica precisa, che è quella che abbiamo appena indicato.

Quali erano questi spettacoli? C'era una ricerca assoluta, rappresentata ad esempio da Memè Perlini (che non compare neppure nel programma ricostruito nel libro citato), che scandalizzò con i suoi corpi

seminudi; c'era una ricerca meno spinta, che era quella di Carlo Cecchi, con *La morte dint' 'o lietto'e don Felice* di Antonio Petito; c'erano esempi di radicamento, come quelli di Emilio Jona e Sergio Liberovici, che avevano dato vita al loro *L'ingiustizia assoluta*, un lavoro che poté essere soltanto raccontato[11], mentre *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* di Leo De Berardinis e Perla Peragallo, un altro esempio di radicamento nella periferia di Marigliano, fu rappresentato in mezzo ad asperrime contestazioni; c'erano poi altri lavori, più nella "tradizione popolare", con tradizione messo tra virgolette, come del resto popolare: fu ad esempio presentato un *Sega la Vecchia* della Compagnia Fontemaggiore di Perugia, che a partire dal tradizionale rituale agreste, recuperato da Seppilli, presentava anche temi più contemporanei, come il divorzio, giacché «è legittimo – diceva Seppilli – intervenire su materiali tradizionali: si tratta di svolgere un lavoro di direzione culturale che parta dalla cultura popolare per trasformarla. Occorre evitare degenerazioni turistico-spettacolari». A chi si riferiva con queste ultime parole? Certo non al Teatro Povero di Monticchiello, presente al convegno soltanto con un intervento di Andrea Cresti e Osvaldo Bonari, che non è stato neppure riportato negli atti, forse per il suo carattere di semplice documento.

Tutto era pronto per realizzare una vera e propria rivoluzione teatrale, che poi per una serie di motivi non avvenne. Forse, se Filippelli non fosse prematuramente scomparso e avesse continuato la sua azione politica, che cercava la valorizzazione e il finanziamento di forme spurie di teatro professionale (come era ad esempio il teatro di base, o comunque di quella sperimentazione teatrale a cui si era assistito a Montepulciano), probabilmente le cose sarebbero andate in maniera diversa.

Il perché di una durata

A permettere al Teatro Povero di Monticchiello di durare nel tempo hanno contribuito una serie di motivi contingenti. Intanto, quello che era l'incarico professionale di Mario Guidotti, che di Monticchiello fu per molti anni animatore. Guidotti, infatti, aveva una notevole influenza e

[11] Non fu possibile rappresentarlo e i due autori si limitarono a una narrazione scenica.

anche una certa credibilità nei confronti della stampa (dai tre articoli sulle pagine locali dei primi due anni, si passa alla ventina di servizi anche su giornali e televisioni straniere negli anni successivi), che sarebbe sempre stata attenta alle vicende di Monticchiello, fino a farlo diventare una specie di appuntamento imprescindibile di ogni estate teatrale. Ci sono critici importanti che hanno organizzato le loro ferie in virtù dello spettacolo di Monticchiello, al quale non mancano da venti, trenta, quarant'anni.

Monticchiello, del resto, non è rimasto "unico", si inserisce in una serie di altri progetti e altri teatri nati in quegli anni, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Intanto il lavoro di Giuliano Scabia, un artista d'avanguardia – anzi il primo che ha scritto un testo per questo nuovo teatro, nel 1965, quasi contemporaneamente alla nascita del Teatro Povero. Scabia ha però attraversato il teatro popolare, quando ha deciso di uscire dai teatri istituzionali e di contestarne la stessa struttura. Allora è iniziato il suo rapporto con forme di teatro antico, "sopravvivenze" di culture addirittura pagane. Il suo lavoro è importante per raccontare la possibilità di un rapporto tra teatro di ricerca e teatro popolare, che oggi torna di notevole attualità, grazie alle nuove forme di "teatro da quattro soldi", per citare ancora Pandolfi, che occupano le città, dando vita ad azioni con un rapporto fortissimo con quello che era e che potrebbe essere ancora il teatro popolare, la cui caratteristica principale è data da una drammaturgia che sfiori l'essenziale, che sia semplice, poco incline alla psicologia dei personaggi, più vicina alle maschere e agli stereotipi. A Monticchiello questo rapporto è evidente, anche il suo nome del resto: "Teatro Povero" deriva dal lavoro teorico di Jerzy Grotowski (il suo libro *Per un teatro povero* uscì la prima volta da Bulzoni nel 1970, a cura di Eugenio Barba). Racconta lo stesso Guidotti:

> Avevo letto il testo di Grotowski *Per un teatro povero* e questo nome mi sembrò adatto ad esprimere un teatro senza orpelli, senza ricchezze scenografiche, proprio come era il nostro a quei tempi, senza cioè tutto quello che è l'apparato teatrale. Povero non solo economicamente, ma anche nel linguaggio, che era quello della gente, quello di loro stessi[12].

Questo è il disegno che sta dietro al Teatro Povero di Monticchiello, qualcosa che non c'entra assolutamente niente con il

[12] Intervista di Mario Guidotti a Paola Pannuzzi, databile tra il 27 agosto e il 28 settembre 1990, in Archivio del Teatro Povero di Monticchiello.

"turistico-spettacolare" stigmatizzato da Seppilli e neanche con il turismo culturale. Chi viene a Monticchiello può capirlo, e anche chi partecipa allo spettacolo, che potremmo chiamare "popolare", altro, alternativo, di strada, da quattro soldi, e che nella semplicità del suo assunto va a colpire il cuore, l'anima dello spettatore.

Un teatro verso l'essenza

C'è un film di Robert Zemeckis, intitolato *The Walk*, dedicato ad uno straordinario performer, il francese Philippe Petit, che il 6 agosto 1974 attraversò camminando su un filo, senza alcuna protezione, il tratto che separava le due Twin Towers di New York, un "cammino verso l'essenza", pericoloso e intenso. Per me questa immagine ricorda il cammino degli attori di Monticchiello, ma anche di tanti altri anonimi performer che si esibiscono in azioni di teatro che con le accademie e i teatri all'italiana, che hanno ospitato per secoli forme sceniche tradizionali, c'entrano ben poco. Esiste un teatro altro, che parte dall'inizio dei tempi e del quale mai nessuno ha scritto veramente la storia. Adesso ci troviamo di fronte a sessant'anni di Monticchiello, e non sappiamo cosa dire, cosa scrivere. Così come non sappiamo cosa davvero scrivere parlando della vita di un altro gruppo importante come il Bread & Puppet, da anni a Glover, nel Vermont, dove ha dato vita a una esperienza teatrale d'eccezione, fatta anche di vita in comune, di spettacoli che hanno attirato centinaia di migliaia di persone, con una pubblicità inesistente, fatta di contatti personali, con una capacità attrattiva realizzata soltanto sulla possibilità di assistere a una cerimonia teatrale. Un teatro di pane e pupazzi: quando Peter Schumann, straordinaria persona nata a Breslau, nel cuore della grande Prussia, oggi Polonia, ed emigrato negli Usa alla fine degli anni Cinquanta alla ricerca di un teatro necessario, crea il suo teatro, il circo, le sue cerimonie teatrali, usando una tradizione di cui anche in America non si capiscono più i precedenti, ma che viene direttamente dai *pageants*, le grandi cerimonie che alla fine dell'Ottocento celebravano le vicende della storia, prima fra tutti la Guerra di indipendenza.

Mi sembra che in questi spettacoli ci sia una singolare parentela con il Teatro Povero Monticchiello, anche per la semplicità dei personaggi, tipica del teatro popolare, figure quasi da fumetto, prive di psicologia, senza spessore drammatico, pronte per essere comprese da pubblici più

vasti, tutte in funzione della storia narrata. Quando le persone si avvicinano ogni anno agli spettacoli di Monticchiello, vengono per molti motivi, ma soprattutto perché sanno di partecipare a un evento, a una cerimonia laica, dove il messaggio teatrale torna ad assumere forme arcaiche.

C'è insomma un percorso da tracciare, una storia ancora da scrivere, che ha alcuni punti fermi e anche qualche libro di riferimento, come quello citato di Pandolfi; soprattutto ha alcune vicende sulle quali puntare, come il convegno sul teatro popolare tenuto a Montepulciano nel 1974. Del resto, allargando il discorso al teatro di ricerca, sappiamo quanto questi spettacoli si siano sempre tenuti lontano dal teatro istituzionale, anche se possono essere state accettate lusinghe e compromessi. A guardar bene, il cammino di questo "altro teatro" può tranquillamente andare dalle sopravvivenze del teatro popolare alla ricerca più assoluta, senza soluzione di continuità.