

Titolo || Messa in scena dei conflitti

Autore || Fernando Marchiori

Pubblicato || Fernando Marchiori, (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano 2005

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Messa in scena dei conflitti

di *Fernando Marchiori*

«Fate bene a fare queste cose per beneficenza. Certo, sì, le fate così, come potete, con quello che avete». Le parole di una donna dopo la prima uscita del Gorilla, circondato dai bambini, a Marano di Mira dicono la povertà dei mezzi e la semplicità della resa spettacolare, ma dicono anche l'equivoco di chi crede che "queste cose" non riguardino gli adulti, e dunque sono parole che rivelano un difetto di comunicazione: "Evidentemente non siamo riusciti a farci capire", commenta infatti Scabia. Che ci fa qui il teatro? Il Gorilla percorre in corteo i paesi, chiama a raccolta, propone la propria storia, chiede, ascolta, racconta ciò che altri gli hanno raccontato. Che teatro sarebbe? Negli anni precedenti era fallito il tentativo del cosiddetto nuovo teatro di costruire, all'interno degli spazi tradizionali, modalità produttive per linguaggi espressivi sostanzialmente diversi e alternativi a quelli del sistema teatrale dominante, ovvero quello venutosi a creare in Italia fin dal dopoguerra con gli Stabili. Come ha scritto Marco De Marinis, quel fallimento portò lontano dal teatro quale istituzione e luogo deputato alla rappresentazione. A parte una certa avanguardia (Carmelo Bene da un lato, il Teatro Immagine dall'altro), la ricerca nelle arti sceniche conobbe una diaspora liberatoria e anarchica. Mentre studiosi e addetti ai lavori ne attendevano la riapparizione sui palcoscenici, «il fiume carsico del nuovo teatro rispuntò invece da tutt'altra parte e molto lontano [...]: nelle strade, nelle piazze, nei paesi, nelle scuole, nelle borgate, persino nei manicomi, a contatto dei non pubblici e delle loro culture». Se ciò accadde, tuttavia, bisogna tener sempre presente che le stesse dinamiche sociali in atto chiedevano, per così dire, una forma e una rappresentazione, e che questa messa in scena dei conflitti negli anni Settanta ha conosciuto, come ha ben visto Gianfranco Bettin, una particolare diffusione e consistenza nel "territorio del Petrolchimico":

L'intenzione culturale di molta parte del lavoro sociale e politico svolto in queste zone almeno a partire dalla metà degli anni Settanta ha avuto questa motivazione. Il teatro, la messa in scena dei conflitti, sia metaforizzati sia direttamente rappresentati, ha perciò costituito una risorsa importante della costruzione di una dimensione politica. "Teatro" sono state le strade, i patronati, i bar, i giardini, i centri sociali, sia quando sono stati ribalta di conflitti e interventi politici e sociali sia quando hanno costituito il vero e proprio scenario di azioni teatrali (negli anni Settanta soprattutto l'animazione) o, comunque, di proposte culturali. Queste ultime varianti della ricerca vera e propria – scavo, opera di documentazione sociale e storica – fino alla più ovvia serie di opportunità da fruire (spettacoli, cineforum, reading, seminari), hanno svolto un ruolo essenziale, in senso letterale, costituendo l'anima stessa di tutto il lavoro.

Si tratta di dinamiche poi entrate anche nella politica istituzionale, quando alcuni di quei soggetti hanno assunto un ruolo politico, oppure riconfluite nel teatro tout court, determinando in entrambi i casi trasformazioni, scambi, intersezioni. Anche da questo punto di vista, Mira diventerà un laboratorio.

Quando l'Amministrazione comunale lo invita a fare tappa a Mira con la compagnia di studenti-attori del suo corso di Drammaturgia, Giuliano Scabia è docente al Dams bolognese da appena due anni. Lasciato il "teatro e lo spazio degli scontri" (le azioni a Milano e nelle periferie torinesi nel 1970), sta vivendo una stagione "eroica": la fondazione delle città con il Drago in Abruzzo, Marco Cavallo a Trieste, ha girato alcune regioni d'Italia con il gruppo del Gorilla, che di lì a poco partirà per il festival di Nancy. Mira insomma conclude lo straordinario ciclo delle grandi "azioni a partecipazione" che Scabia aveva inaugurato con l'esperienza di Sissa — e che conoscerà altre insorgenze, come quella spontanea delle mongolfiere nel '77 bolognese, ma non così ampie ed estreme — e ne evidenzia, forse come mai prima potenzialità e limiti. Spiega De Marinis: «In queste azioni a partecipazione il teatro si dilata progressivamente nello spazio e nel tempo: la scena diventa sempre più grande (strada, piazza, paese, montagna, una regione intera) e, parallelamente, il processo creativo diventa sempre più ampio, sino io a fagocitare il prodotto spettacolare vero e proprio e a porsi, esso stesso, in quanto tale, come spettacolo, anzi come l'unico spettacolo ancora possibile» 11 Rispetto a tale quadro interpretativo, quanto accadde nella terraferma veneziana, nel capitolo del Gorilla e soprattutto nel '75, sarà un punto di non ritorno, un aldilà del teatro raggiunto attraverso una pratica essenziale — e spesso infima e corrotta — delle tecniche teatrali mai disgiunta da una interrogazione meta teatrale, attraverso la disarticolazione del teatro nei suoi elementi comunicativi minimi e funzionali, la sua dilatazione ai limiti della riconoscibilità, e la sua reinvenzione in un gesto vissuto ogni volta in quanto originario.

[...] Per Scabia fare teatro e fare scuola s'incontrano nella ricerca autogestita. Scabia vede il teatro anche in quanto «mezzo per comunicare i dati emersi da una ricerca ambientale alla comunità in cui il gruppo scolastico è inserito» (così a Torino con gli adulti, così a Milano e a Sissa con i ragazzi), ma più che all'aspetto psicoterapeutico delle "libere drammatizzazioni" e degli "happenings infantili" è interessato a mettere in discussione la nozione corrente di teatro e a riscoprire una necessità della pratica teatrale. Quando lavora in una scuola, sa che "un'esperienza di teatro coi ragazzi è prima di tutto un'esperienza di teatro coi ragazzi: non rappresenta una via di salvezza per il teatro". Tuttavia non rinuncia a cogliere la teatralità aurorale che appare — se appare — anche tra i più piccoli e può indicare un senso al teatro tutto. Non sono uno specialista di teatro dei ragazzi, ma uno che scrive e fa teatro: lavorare coi ragazzi o con gli adulti in fondo è la medesima cosa. Si tratta di giocare su certi archetipi e su certe mitologie o su altre, a seconda dei casi. La forma del teatro coi ragazzi è certamente diversa dalla forma del teatro degli adulti. Ma anche il teatro degli adulti va riformato, anche in relazione alle indicazioni che emergono dal fare teatro insieme coi ragazzi (che poi, sia chiaro, non vuol dire mai preparare spettacoli). Bisogna vedere, nel destino attuale del teatro, quali sono i punti in cui è possibile e opportuno "sfondare", per reinventare un teatro necessario.

Titolo || Messa in scena dei conflitti

Autore || Fernando Marchiori

Pubblicato || Fernando Marchiori, (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano 2005

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

In ogni caso, a Mira Scabia si rivolge all'intera popolazione e la presenza costante di bambini intorno al Gorilla e poi al Teatro Vagante, anche quando le azioni non erano specificamente rivolte a loro, è fisiologica in tempi in cui stanno crescendo i figli del boom demografico e ancora è possibile per i bambini girare e giocare tranquillamente per le strade. Nel 1974, allo spettacolo vero e proprio, che rappresenta la storia del Gorilla Quadrumano raccolta nelle campagne di Reggio Emilia, si accompagna a Mira un abbozzo di ricerca d'ambiente. Più che di due fasi separate, si tratta dei due movimenti di un unico approccio a un territorio che si vorrebbe risvegliare attraverso il teatro. Si propone una specie di baratto (per quanto il termine suoni in questo contesto un po' ridicolo, come noterà lo stesso regista l'anno dopo): Scabia e gli studenti presentano le avventure dell'uomo selvatico e ascoltano dalla popolazione, dagli esponenti politici, dai ragazzi, dalla gente dei quartieri le caratteristiche e i problemi della loro vita quotidiana, le espressioni spontanee della loro creatività. La struttura del "teatro di stalla" viene indicata in prospettiva come un possibile modello per l'elaborazione e la comunicazione di tali contenuti. I sopralluoghi e le azioni del giugno 1974 portano dunque a una prima raccolta di materiali, a una serie di contatti, a una verifica ulteriore delle ipotesi di nuova teatralità che Scabia va da tempo sperimentando e che tuttavia, dopo Mira, non saranno più riconducibili alla figura del Gorilla né, dopo il '75, a una versione comunarda del Teatro Vagante. Reciprocamente, anche Mira e la sua politica culturale non saranno più le stesse dopo aver vissuto questo strano modo di fare teatro. Forse solo oggi si può apprezzare il fatto che il Teatro Vagante venne allora a inserirsi come elemento connettivo in un contesto di grandi novità. Non ci sembra esagerato affermare che il duplice intervento di Giuliano Scabia a Mira ha avuto un significato fondativo. Il Teatro Vagante inaugura di fatto il corso movimentista e laboratoriale della neonata biblioteca comunale, fornisce modelli per le attività sperimentali della scuola a tempo pieno e insuffla la vocazione teatrale nella Riviera. Il Gorilla che appare nei giardini di Villa dei Leoni, esattamente dove una quindicina d'anni dopo sorgerà, nella barchessa cinquecentesca, il teatro comunale, e il carretto del Teatro Vagante tirato a braccia da Scabia e dai giovani partecipanti sono due immagini di forte impatto simbolico che prefigurano e idealmente originano quanto di teatralmente vivo sorgerà a Mira negli anni seguenti.

Nel territorio del Peltrolchimico

Eppure, fin dai primi interventi — a Marano, a Dogaletto, ovvero in frazioni scomode e in modo diverso problematiche — è evidente lo stacco, la differenza rispetto alle precedenti e alle future apparizioni del Gorilla, nei boschi tosco-emiliani dov'era nato e cresciuto, o a Nancy dove otterrà di lì a poco — e sarà il suo atto finale — la consacrazione internazionale. In Francia la dimensione del Festival e sull'Appennino quella montanara e contadina dei piccoli borghi trattengono il Gorilla in aree protette, in riserve entro le quali i rapporti si stabiliscono con relativa facilità, con ritmi e modalità d'incontro che assecondano le semplici proposte spettacolari del gruppo e dispongono allo scambio e alla condivisione. A Mira invece tutto sembra subito scontrato e contraddittorio. L'ambiente — i suoi ritmi, rumori, contrasti — appare insidioso. Non che la gente sia ostile, semplicemente non crede più alle favole. Qualcosa si è rotto nel suo rapporto col mondo, e il Teatro Vagante sente subito il pericolo e la necessità di passare proprio di lì, per quella frattura. Uscendo dal bosco, insomma, il Gorilla era entrato in un'area di sconcerto culturale e di conflittualità sociale. Anche se con passi e sguardi ormai lontani, come vedremo, da quelli della fine degli anni Sessanta a l'orino e Milano, il teatro di Giuliano Scabia era tornato nello spazio degli scontri. Se era forzata la riduzione del territorio di Mira a dormitorio di Porto Marghera, a "territorio del Petrolchimico" (come veniva presentato e come, di fatto, verrà sempre chiamato da chi la ricorderà anche in sede storiografica e critica²⁰) è certo che nel comune rivierasco giungeva a maturazione in quegli anni una crisi di identità, una frattura tra vecchio e nuovo, tra contadino e industriale, moderno e premoderno, che negli anni seguenti non sarà forse più altrettanto viva di contraddizioni e compresente, e proseguirà solo nei termini di una perdita avvenuta, di uno strappo irrimediabile, di un cambiamento irreversibile. Da questo punto di vista, le difficoltà del gruppo del Gorilla testimoniano le difficoltà stesse di un territorio irrequieto e di una classe dirigente incapace di governare pienamente il corso veloce della metamorfosi. D'altra parte, infatti, il Teatro Vagante troverà a Mira una situazione di grande fermento culturale, destinato a incidere profondamente nel tessuto comunitario. L'impegno dell'amministrazione comunale nella cultura e nell'istruzione pubblica arriva in quegli anni a investire il 23% del bilancio; la prima biblioteca comunale è di imminente apertura nella frazione più popolosa, Oriago, ed è uno spazio aperto, pensato come un centro dove si discute e si elabora cultura, che non a caso diventerà l'anno dopo, appena inaugurata, la base operativa dell'intervento del Teatro Vagante. Sempre per quel 1975, che si presenta per Mira come un vero e proprio anno di svolta, è previsto inoltre l'avvio dell'esperimento pilota del tempo pieno nelle scuole elementari, tra i primi a livello nazionale e destinato a raccogliere nei vari plessi del comune una quantità di esperienze e di attori di una «educazione al cambiamento» che coglierà nel teatro — in quella che genericamente e ambigualmente veniva chiamata animazione teatrale — un volano formidabile per il rinnovamento delle pratiche pedagogiche. La scuola del fare d'ispirazione freinetiana vi ritrova la spinta necessaria ad allargare gli spiragli aperti dai Decreti Delegati sulla sperimentazione e sull'interdisciplinarietà.

D'altra parte, Scabia si scontra subito con difficoltà logistiche e soprattutto di comunicazione che denunciano tutta la distanza dai precedenti interventi:

Si fa un giro per le frazioni: è difficile trovare i posti in cui eventualmente fare lo spettacolo: poche piazze, molte strade di gran traffico. Il Gorilla ha notoriamente poca voce (non siamo attori) e gli autocarri urlano più forte.

Già nel 1974, è dunque chiaro che si tratterà di operare nello spazio stretto e sdruciolevole tra un non più e un non ancora: tra i filò che solo i vecchi ormai ricordano, o la chiarastella che si faceva fino a dieci anni prima, I i i na nuova espressione di cultura popolare che non trova ancora le sue mine e le sue voci. Del resto Scabia è ben consapevole (e il test mirese non fa che

Titolo || Messa in scena dei conflitti

Autore || Fernando Marchiori

Pubblicato || Fernando Marchiori, (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano 2005

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

confermare la bontà dell'assunto) che si tratta comunque di mettere una comunità "in condizione di riscoprire le motivazioni profonde alla espressione della propria cultura (o del proprio vuoto, quando una cultura unificante sia stata ormai distrutta) Perciò il Teatro Vagante cercherà i mi ori di quel mondo, raccogliendo storie di lavoro e di lotta, coinvolgendo gli ex partigiani o, l'anno dopo, il cantautore Gualtiero Bertelli, il poeta operaio Ferruccio Brugnaro Ma sono forse gli ambienti scolastici a dimostrarsi più sensibili in quel 1974. [...]

La realtà in flagrante Come se qui venissero a congiungersi — a dialogare, a confliggere — le esperienze del Gorilla con quelle operaie nei quartieri torinesi, Scabia vive a Mira un'esperienza che lo attrae forse proprio in quanto stridente e irrisolta. Qui la forma "teatro di stalla" è messa alla prova estrema di tenuta archetipica e di funzionamento quale pretesto di aggregazione e modello produttivo di storia dal basso, di narrazione altra. Qui diviene urgente il confronto con il presente, lo slancio per "cogliere la realtà in flagrante". E infatti nella pièce che la compagnia propone in giro nel territorio finiscono per entrare scorci di vita quotidiana, polemiche, problemi, nomi e cognomi dei potenti: Nello spettacolo oggi entrano, tra re, cavalieri e servi, i campioni del mondo di calcio, l'aumento del costo della vita, Fanfani e Ferrari Aggradi (il ministro democristiano che è di Mestre). Le improvvisazioni sono molte, perché il pubblico partecipa e interviene anche con battute in rima.

E tra le canzoni intonate alla festa dell'Unità (Il canto dei Sanfedisti, Bella ciao, Si li ffeppure purtassero la spada, ecc.) spunta qua e là lo slogan: "Aumenta la pasta / aumenta la benzina / attento Rumor / il Gorilla s'avvicina". Non è dunque il recupero filologico di un fenomeno popolare che interessa a Scabia, né tantomeno un suo revival folkloristico, ma una affermazione — scoperta, coscienza — della presenza viva di forme alternative, più o meno autonome, di elaborazione e trasmissione della storia (della tante storie che compongono la vera storia), e dunque l'emersione di tracce e strutture che ne testimonino la vitalità entro gli operatori cognitivi della persistenza e della durata. Non a caso i paragrafi miresi del libro sul Gorilla hanno spesso titoli improntati al paradosso sociologico e giocano sulla commistione vecchio-nuovo, contadino-industriale (cioè su un messaggio di continuità nella trasformazione, che scongiuri la frattura): "Il filò nel dormitorio di Porto Marghera", "Il Gorilla Quadrumano trova Chiarastella in mezzo ai gas del Petrolchimico", "Cantastorie nel quartiere operaio"; mentre un resoconto di Scabia dell'intervento complessivo nel mirese uscirà su «Rinascita» intitolato *Il teatro vagante e il fogsene*.

Sul limitare di un'epoca Si potrebbe insomma guardare all'esperienza del Teatro Vagante a Mira in questa prima fase e soprattutto nel più ampio intervento dell'anno seguente — come a un estremo tentativo di far emergere una "cultura popolare", non ufficiale e dunque non del tutto disinnescata nelle sue potenzialità antagoniste, secondo forme che mantengano legami con le tradizionali strutture della cultura subalterna anche in presenza di contenuti nuovi e di imitati orizzonti economici e sociali. Al di là degli esiti, ciò che colpisce oggi è il disporsi di tale tentativo al limitare di un periodo storico: di lì a poco, il definitivo trionfo dei modelli televisivi e consumistici determinerà il ripudio di ogni residuo non omologato al sistema culturale e non funzioi tale ai processi produttivi e di controllo. Ma in quel momento storico, in un posto come Mira, vi è ancora compresenza e dialettica. Se a Torino era in questione l'emergenza culturale di una classe operaia e a Sissa il ripensamento di una condizione rurale ("Penso: come reinventare oggi una cultura contadina, in questi luoghi ideali lontani dalle grandi metropoli, recettivi ma anche chiusi isolati bombardati dai mass media?"), nel veneziano la situazione è più complessa e perciò più interessante per un intervento come quello in corso. Così si raccolgono storie tra i vecchi contadini ma anche tra i ragazzi al bar, testimonianze di fabbrica ma anche di religiosità popolare. Poche, in verità, queste ultime, e ci è sempre sembrato uno dei limiti del "laboratorio" di Scabia: il non aver trovato un raccordo con l'ancora consistente substrato popolare — sincretico, vagamente paganeggiante — della religiosità non ufficiale. Ma è comprensibile la scelta di campo, in una fase storica in cui la Chiesa e le classi dirigenti esercitavano un dominio culturale ed era prioritario, dal punto di vista di Scabia, dare voce a chi non l'aveva mai avuta, consentire a chi aveva subito la storia di scriverla dal suo punto di vista, di scrivere la sua storia. Se nel '74 l'operazione è rapida e indolore, l'intervento dell'anno seguente, anche per la sua estensione, non può passare inosservato e naturalmente presta il fianco alle critiche di quanti sostengono non sia lecito "che un ente pubblico come la Biennale sostenga e finanzia iniziative troppo dichiaratamente di parte". Un primo esempio importante nel '74 di elaborazione di materiali popolari è la Canzone del Petrolchimico, nata da una storia raccontata da un operaio della Montedison di Porto Marghera incontrato alla festa dell'Unità di Mira. Nel vecchio campo sportivo, tra l'osteria e la lotteria della festa del partito, sotto un altro odore chimico — quello della Mira Lanza lì di fronte — che eccita la fantasia del Gorilla, Scabia ascolta un frammento di "vera storia" in forma di feroce fiaba di fabbrica a metà tra Volponi e Charlot:

Un operaio ci racconta una storia che ci colpisce molto: alla Montedison esiste una squadra ecologica che cura i fiori. Ce ne sono tanti al Petrolchimico, perché tutti vedano che non è vero che la fabbrica inquina. Ma ad ogni soffio d'acido i fiori muoiono. Arriva la squadra dei giardinieri che li sostituisce con altri più belli.³³ Ne nascerà una canzone, prima musicata a Bologna e poi cantata nelle frazioni miresi come risposta del Gorilla alle sollecitazioni degli abitanti e primo approccio fantastico al territorio. Sembrerebbe dunque innescato il meccanismo di raccolta, reinvenzioni, rimessa in circolo e condivisione di frammenti di storia vera e avviata la creazione di un legame, anche sul piano dell'immaginario, tra il gruppo di animatori e il luogo d'intervento.

Come bisogna essere per poter fare teatro In realtà, le prime reazioni della gente sono piuttosto modeste. Qualcosa sembra sfuggire a Scabia e ai suoi allievi, che registrano subito l'inadeguatezza della loro collaudata pratica comunicativa in questo tessuto urbano e sociale logoro e smagliato. Eppure l'onestà intellettuale di Scabia nel registrare dubbi e limiti dell'intervento si

Titolo || Messa in scena dei conflitti

Autore || Fernando Marchiori

Pubblicato || Fernando Marchiori, (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano 2005

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

misura — e diviene per noi oggi tanto più significativa — proprio laddove riesce a mostrare che qualcosa si è rotto nell'identità della popolazione locale e che i canovacci risultano insufficienti. C'è in generale un tono dimesso e rinunciatario, poco incline alla suggestione del fantastico. Le risposte (e le domande) degli interlocutori di Scabia negli incontri informali, nelle assemblee o all'osteria lasciano trasparire (e a volte dicono a chiare lettere) la disillusione rispetto alla cultura contadina (di cui rivelano spesso il rifiuto in quanto retaggio di subalternità vergognosa) e le difficoltà di affermazione di una cultura popolare alternativa, quella della fabbrica, che ha una sua storia e un suo peso, ma che non trova riconoscimento ed elaborazione, forme di trasmissione riconosciute e diffuse. Esempio in questo senso la testimonianza di un insegnante elementare nel corso di un'assemblea con il Teatro Vagante in quei giorni:

Maestro di Marano: Però il problema è questo. Qui a Marano contadini che ricordano il filò ne sono rimasti pochi. Anche perché Marano ormai non è che sia lontano dalla città, è vicino a un centro industriale, è un po' diventato il dormitorio di Marghera. Ed è anche difficile, perché se un insegnante fa questi lavori, si mette su questa strada, non è che la gente di estrazione contadina lo incoraggi, anche perché vuole dimenticare questo passato. Dimenticare vuol dire comportarsi diversamente, comportarsi come Carosello, vuol dire avere una promozione sociale, "entrare", essere diversi. Se vai per le case dei contadini sono spariti tutti i mobili di una volta, tutte le cose che erano il loro simbolo. Se ne vogliono liberare. Guardate: io sono figlio di contadini, e alle volte torno a fare dei lavori. Quando mi vedono i paesani a fare certi lavori sui campi, come irrorare le viti, col cappellaccio, non è che apprezzino questo gesto, ma sorridono e dicono: come, maestro, è diventato contadino?

Scabia ha un bel daffare a parlare del problema della cosiddetta cultura subalterna, della fabbrica che "diventa una specie di grande lavaggio del cervello per tutto ciò che giace nella memoria" (in un processo generale di dimenticanza che si estende con lo sviluppo capitalistico agli abitanti di Marano come ai Nambikwara del Brasile o ai Pigmei) ma che porta anche a consapevolezza, chiarezza di rapporti politici, coscienza di classe insomma. Ricorda la crescita delle lotte operaie e il ruolo fondamentale della scuola per capire ed entrare in contatto con quel mondo. Il maestro resta scettico:

Sono pessimista, l'operaio di questa zona è entrato in fabbrica da pochi anni e pare che viva uno sdoppiamento di personalità. Quando è in fabbrica fa la lotta, magari con gli extra parlamentari, quando poi è in paese non lo noti più. [...] Nel paese l'operaio vuole essere un'altra persona, quella che è sempre stata per tradizione. E quando ti porta il bambino a scuola non vuole rivelarsi, per perbenismo, per quieto vivere. Perché il paese è Piccolo e tutti lo conoscono. [...] Vorrei mitizzare quello che dici tu: sono i compagni per primi che vanno a lamentarsi se al figlio non fai imparare a memoria tutte le province d'Italia. E ti fanno un discorso efficientistico: voglio che mio figlio sia più bravo del figlio del medico. Se tu proponi altri contenuti non ne vogliono sapere.

E incalza un altro maestro:

Il fatto è che quello che noi consideriamo cultura da recuperare (quella dei filò, quella della lotta nella fabbrica) per lui non è cultura. La cultura per lui è quella dell'enciclopedia.

Scabia insiste nella critica all'efficientismo e al modo (li vivere imposto dal grande capitalismo, che hanno prodotto

la ricchezza di alcuni stati, il terzo mondo, e la distruzione, fino ad oggi, di alcune culture subalterne. Una delle carte che noi possiamo giocare consiste nel dire che è importante la cultura che si faceva alla corte del Re Sole, o che si fa oggi a New York o a Roma, ma che è altrettanto importante la cultura che si fa a Marano, o Busana, a Vaglie, davanti e dentro al Petrochimico. Tutti i tipi di cultura: la tua. La sua, la mia, quella di ogni luogo.

E nelle battute che concludono il confronto tocca il cuore della questione:

Maestro di Marano. Ma quando abbiamo recuperato culture diverse, cosa ne facciamo di queste culture? Se è soltanto un recupero rischia ancora una volta di essere un'operazione intellettualistica.

Giuliano: Non si tratta di un recupero, ma di una ricerca. Un modo, prima di tutto, di atteggiarci noi, di fare noi la nostra cultura, seno delegarla alle enciclopedie o ai produttori di cultura, a chi ha già saputo e viene ad insegnarci il suo sapere. Tutta la cultura, in tutte le forme che abbiamo descritto, si deve prima di tutto riviverla.

Dove emergono due dei punti cardinali che orienteranno il lavoro di Scabia, e non solo nella tappa mirese ma in tutto il lungo percorso del Teatro Vagante fino a oggi. Da una parte l'accento ancora una volta spostato sul fare, sul fare insieme, e sul primato del percorso: ricerca non recupero; rivivere una cultura, non assimilarla passivamente come un prodotto. Dall'altra l'idea della ricerca d'ambiente, e nello specifico dell'esperienza "teatrale" che sta vivendo, come di un atteggiamento, di un modo di proporsi, di una postura culturale. Parafrasando una celebre considerazione di don Milani a proposito della scuola, si potrebbe dire che per Scabia la domanda non è "come bisogna fare per fare teatro", ma prima di tutto «come bisogna essere per poter fare teatro» – questo teatro, che s'interroga sul proprio statuto per poter interrogare la realtà, e viceversa.