

ANNI SETTANTA, TEATRO DI GRUPPO, ITALIA

DOSSIER

A cura di Mirella Schino e Luca Vonella

A Beppe

Mirella Schino, Luca Vonella, *Introduzione*

Ferdinando Taviani, *Quando recitava il mare. Lettera sul Terzo Teatro* (1993)

Mirella Schino, *Memoria e ricordo. Il teatro dei gruppi 1969-1976. Parte prima*

Luca Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*

Mirella Schino, *Memoria e ricordo. Il teatro dei gruppi 1969-1976. Parte seconda*

Franco Ruffini, *Contraria sunt complementa. Mail e messaggi a mano sul Terzo Teatro*

Mirella Schino, *In ricordo di Beppe Chierichetti*

Jane Turner, Patrick Campbell, *A Poetics of Third Theatre: A Synopsis*

Mirella Schino - Luca Vonella
INTRODUZIONE AL DOSSIER

Le prime parole di questo Dossier sono dedicate a chiarimenti sulla terminologia e i problemi che le sono connessi: Terzo Teatro, teatro di gruppo, teatri di base.

All'inizio degli anni Settanta comincia a moltiplicarsi non solo in Italia, ma in tutta Europa, anzi, in gran parte del mondo, una realtà diffusa di teatri "spontanei", nati fuori da qualsiasi accademia o tradizione. Sono una evidente coda del Sessantotto, ma si sviluppano nel clima particolare degli anni Settanta. La loro natura è palesemente diversa dal teatro preesistente, tanto di tradizione quanto di avanguardia (tradizione e avanguardia costituivano ancora una realtà abbastanza strutturata, ed erano, pur nelle loro differenze, legate, antagoniste e complementari). Del preesistente, talvolta, i nuovi sapevano o volevano sapere ben poco. Erano nutriti da una volontà di opposizione che li distingueva dalla amatorialità. Erano formazioni libere, non condizionate dal mercato, né da abitudini interne al mondo teatrale, erano decise a non adeguarsi. Una delle caratteristiche, soprattutto italiane, è l'identità di "gruppo". Tutti, dai più vicini all'Odin a formazioni un po' a sé come il Carrozone (più tardi Magazzini Criminali, poi Magazzini), tutti erano "gruppi". Venivano a costituire una realtà paradossalmente unitaria e al tempo stesso divisa al proprio interno da profonde differenze stilistiche, esistenziali, senz'altro politiche. In Italia, il nome collettivo con cui veniva indicata questa realtà fondamentale unitaria è stato teatro di gruppo o teatri – o gruppi – di base. I nomi erano fluttuanti e interscambiabili. La definizione "teatri di base", di cui non sappiamo le origini, sembra ricalcata su quella dei sindacati di base: gruppi teatrali estranei a qualsiasi istituzione o burocrazia o conformazione precedente, plasmati invece solo sui bisogni della propria "base", dei propri componenti. Sono alternativi. Sono in genere –

non sempre – legati al loro territorio, all’ambiente e al mondo in cui vivono. Sono spesso fortemente politicizzati, come quasi tutto nel decennio, ma solo in piccola parte in senso stretto. Nella maggior parte dei casi sono e vogliono essere una risposta alternativa alla vita e alle modalità di produzione e di creazione correnti. Alternativa, non “originale”, non semplicemente diversa. Ed è da questo punto di vista che rappresentano una massiccia ondata unitaria.

Riferendosi a questa realtà alternativa, diffusa in gran parte del mondo, nel 1976 Eugenio Barba parla di “Terzo Teatro”¹. Terzo Teatro è quindi una ulteriore definizione interscambiabile e fluttuante: il teatro dei gruppi è un mondo più variegato e complesso di quel che si indica in genere con Terzo Teatro, eppure coincide con esso, almeno nella sua definizione originale.

Nella seconda metà del decennio le cose si complicano, perché la definizione “Terzo Teatro” piace e attecchisce, non particolarmente tra i gruppi, più all’esterno: molti giornalisti la usano. Però intendono per Terzo Teatro gruppi e persone legate all’Odin, perfino una poetica e uno stile². Quindi sia quella manciata di gruppi, quattro o cinque, che hanno rapporti veramente molto stretti tra loro e con l’Odin, che (soprattutto) qualsiasi formazione abbia avuto a che fare in qualsiasi modo con l’Odin o con i gruppi a esso più vicini: perché ne ha seguito i seminari; oppure perché è stata a uno dei suoi momenti di incontro, come al festival di Santarcangelo o l’Atelier di Bergamo; più tardi sulla base dell’uso di tecniche come il training; di strumenti molto diffusi come trampoli o fisarmoniche; o perfino

¹ Eugenio Barba, *Terzo Teatro*, «International Theatre Information», 1976, ora in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [1985], Bari, edizioni di pagina, 2014, pp. 153-155.

² Contro questo modo di considerare la formula “Terzo Teatro” – come se indicasse una tendenza o uno stile – si è più volte scagliato Ferdinando Taviani, uno dei protagonisti del fenomeno. Cfr. ad esempio un saggio recente, *En mon país. Lettera a Luciano Mariti*, in *Culture del Teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra*. Atti delle Giornate di Studi (Roma 3-4 ottobre 2013), a cura di Rino Caputo e Luciano Mariti, Roma, Edicampus, 2014, pp. XV-XXIII: «Quante volte abbiamo sentito gli addetti ai lavori parlare di “Terzo teatro” come se fosse uno stile, una corrente, una poetica o addirittura un simil-partito (quello del maestro Eugenio Barba)?» (p. XVIII).

di peculiarità estetiche nella grafica dei manifesti o nell'abbigliamento (per esempio i costumi da training). Il Terzo Teatro, in questa prospettiva, si allarga a dismisura, diventa un fenomeno vastissimo, viene a comprendere un'ampia serie di gruppi giovanissimi e artisticamente alle prime armi, ma, al tempo stesso, diventa un fenomeno esteticamente connotato, cosa che nella accezione di Barba non era. Nel frattempo, con lo scorrere e il finire degli anni Settanta, sparisce la definizione "teatro di base".

È a questo punto che la definizione Terzo Teatro passa ad indicare sia un movimento di massa che una prevedibilità estetica, e comincia pertanto ad avere una sfumatura negativa, in quanto marchio di omogeneità a un modello, di monotonia artistica e di inesperienza. Viene d'altra parte anche usata, in genere in senso negativo, per operare distinzioni improprie tra Terzo Teatro, gruppi, gruppi di base, soprattutto a posteriori. Un buon esempio è una affermazione di César Brie, di diversi decenni successiva ai fatti, che stabilisce su basi di politica culturale una differenza tra Terzo Teatro e gruppi di base all'interno dell'incontro di Casciana Terme: «La nostra proposta fu acclamata dagli attori dei gruppi di base. Quella dell'ARCI fu applaudita dai registi del terzo teatro. Avrebbe vinto quest'ultima e nacquero i Centri di ricerca»³. Quando Brie parla di «registi del terzo teatro» vuole probabilmente indicare gruppi più strutturati, meno giovani, più legati all'ARCI (il Piccolo Teatro di Pontedera, gruppo organizzatore, e forse qualcun altro, come il Teatro tascabile di Bergamo), mentre la definizione "gruppi di base" gli serve a indicare la parte più politicizzata, più vicina alla estrema sinistra. La distinzione, dal suo punto di vista, è legittima, perché la terminologia era fluttuante, quindi spesso usata in modo personale. Ma non bisogna per questo supporre una divisione che separi Terzo Teatro e gruppi di base. Julia Varley, ora attrice dell'Odin, allora del milanese Centro sociale Santa Marta, abbastanza vicino al Centro sociale Isola dove operava Brie, ricorda piuttosto che c'erano, allora, «gruppi di base che si riconoscevano nella definizione Terzo Teatro e gruppi

³ *César Brie e il Teatro de los Andes*, a cura di Ferdinando Marchiori, Milano, Ubulibri, 2003, p. 27.

che non si riconoscevano». Separare vuol dire creare etichette, evidenziare buoni e cattivi, sottolineare sfumature negative. Un'operazione di cui bisogna aver ben chiare le forzature e le conseguenze.

Per i gruppi italiani molto vicini all'Odin è stato invece probabilmente importante il fatto di far parte del fenomeno generale del teatro di base: ha modificato per contagio e continuità il loro sapore, ha confermato una natura più rivoluzionaria che politica, lo ha apparentato alle realtà parallele latino-americane⁴.

Per comprendere le fonti di questo periodo bisogna infine tener conto di come la realtà fluida e indivisibile dei gruppi fosse al tempo stesso caratterizzata anche da una fortissima tendenza a una diffusa e talvolta verbosa discussione, e a una moltiplicazione di distinzioni e di precisazioni di sfumature che talvolta a posteriori appaiono incomprensibili e persino irritanti ma che allora erano vigorosamente ribadite. Possiamo ritrovare un'identica tendenza alla discussione e alla precisazione di sfumature anche fuori dal teatro, come è noto nelle formazioni politiche di estrema sinistra. È un dato fondamentale per valutare le fonti: ci permette di capire il motivo per cui da un punto di vista interno un panorama unitario può apparire diviso in frammenti inconciliabili e contrapposti. Questa tendenza alla risosità e alla contrapposizione è l'altro volto della notevole intensità emotiva, di cui si parlerà nel dossier, che è un carattere decisivo del periodo.

E ora, dopo questa precisazione, il vero discorso può iniziare.

Tre domande

Una introduzione dovrebbe rispondere a tre domande: perché ci siamo occupati, o siamo tornati a occuparci, di questo argomento? Come lo abbiamo fatto? Cosa abbiamo raggiunto?

Da anni ci eravamo ripromessi di lavorare insieme sugli anni Settanta, per motivi differenti. Per Luca Vonella, il Terzo Teatro è

⁴ Un documento molto interessante da questo punto di vista è l'articolo di Renzo Vescovi, *Il gruppo e la base*, «Scena», aprile 1977, pp. 11-13.

sempre stato un punto di riferimento mentale, durante l'università come durante il suo apprendistato di uomo di teatro, un luogo di appartenenza culturale.

Mirella Schino già si era occupata del fenomeno in passato⁵. La spinta a rioccurare viene dall'impressione che intorno al così detto Terzo Teatro, o teatro di gruppo, si sia solidificata una memoria scialba, perfino ostile, ma, soprattutto, molto confusa. Abbiamo avuto la percezione netta che fosse necessario occuparci, e presto, degli anni Settanta. In questi ultimi anni c'è stata una ampia ripresa di interesse⁶, e il teatro di questo periodo è stato guardato da molte e diverse prospettive. Tuttavia, a noi è sembrato che gli studi si soffermassero, anche comprensibilmente, soprattutto su personalità

⁵ Cfr. soprattutto Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996.

⁶ Senza pretendere in alcun modo di essere esaustivi, ricordiamo almeno: per il Terzo Teatro la Sezione *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi (pp. 169-226), «Culture Teatrali», n. 27, Annale 2018. Sono gli atti del convegno curato da Marco De Marinis e Roberta Ferraresi che si era tenuto a Bologna il 18 marzo 2017, comprendono interessanti interventi di Piergiorgio Giacchè, Raimondo Guarino, Cristina Valenti, Mimma Valentino, Roberta Ferraresi. Gli interventi degli artisti presenti al convegno sono disponibili separatamente, solo sul sito della rivista (<<https://cultureteatrali.dar.unibo.it/focus-4-terzo-teatro-ieri-oggi-domani-per-una-documentazione-del-convegno-del-18-marzo-2017/>>). Cfr. inoltre Piergiorgio Giacchè, *La primavera dei teatri*, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 336-352, forse il suo contributo più interessante sull'argomento, e Dario Tomasello, *La drammaturgia dei gruppi*, in *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci, 2016, pp. 111-125, anche se la sua nozione di gruppi riguarda esclusivamente la cosiddetta post-avanguardia. Per prospettive generali sugli anni Settanta, in cui i gruppi appaiono in modo marginale, cfr. Salvatori Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013; Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy*, Roma, Bulzoni, 2015, e il sito che ne è scaturito (<<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com>>); il numero di «Biblioteca Teatrale» gennaio-settembre 2012, *Memoria dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70* (atti del convegno). Per una prospettiva trasversale, cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013. Importante, in modo indiretto, è il volume di Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019. Infine, ricordiamo l'ERC ancora in corso di Annalisa Sacchi, INCOMMON, sugli anni Sessanta e Settanta.

teatrali di spicco. Il teatro dei gruppi, invece, è stato un movimento dal basso. In quanto tale, è più difficile da studiare, e quando è stato fatto, molto spesso lo sforzo è stato quello di belle e utili sintesi, volte a capire l'essenza del problema. Si sono però così persi i dettagli – o così ci è sembrato. Si sono persi volti ed emozioni, volontà e un rapporto con la storia che è ancora più importante di quanto non lo sia abitualmente. In alcuni studi come “gruppi” (la drammaturgia dei gruppi, il teatro dei gruppi) è stata indicata solo quella manciata di teatri un po' più famosi – quasi tutti, peraltro, nati alla fine degli anni Settanta o all'inizio degli anni Ottanta⁷. Si è persa la fluidità tra concetto di teatro di gruppo, terzo teatro, teatro di base.

Forse si è perso anche qualcosa di più importante. Il teatro degli anni Settanta, il teatro “altro”, è stato un momento di svolta essenziale. Adesso la sua memoria è avvolta in ragnatele, come se l'intensità stessa di quegli anni, l'indipendenza di questo teatro da tradizione e da avanguardia, il coinvolgimento emotivo, la forza delle passioni suscitassero, anche in molti di coloro che avevano vissuto quel periodo, un senso di imbarazzo, una volontà di prendere le distanze, talvolta un desiderio di giustificazione.

Cosa è peggio, una memoria ostile o una memoria riluttante e confusa? Ci è sembrato giunto il tempo di un approccio e di una ricerca storiche.

Questo è stato il perché.

Quanto al come, è ancora più semplice. Siamo ripartiti dall'inizio, da zero, siamo partiti da fatti e documenti. Siamo ripartiti dal 1969 (data fondamentale come punto di partenza per parlare del teatro dei gruppi), abbiamo ricostruito dati e date, nomi e testimonianze. Per far questo, ci siamo concentrati sulla sola Italia – come territorio da esplorare, gli anni Settanta italiani sono più che sufficienti – perché ci interessava il rapporto con la storia di quegli anni, che è stato forte, e insieme fragilissimo, e ha riguardato soprattutto i gruppi più giovani e transitori, quelli che nascevano e morivano nel giro di pochi mesi. Ha riguardato però anche gli spettatori, i

⁷ Così è, per esempio, il caso del saggio di Tomasello, *La drammaturgia dei gruppi*, cit.

partecipanti a festival e a incontri. Ha riguardato molti attori di seconda generazione. Perciò tende a sparire, perché per molti gruppi più solidi o di più lunga durata non è così appariscente, è al più un fatto privato. Ma il pubblico, dove lo mettiamo? E il pubblico, per il teatro dei gruppi, è stato essenziale, teatranti e spettatori non sempre coincidevano, ma erano una marea unica.

Da anni, dai tempi della tesi di laurea di Luca Vonella, discutiamo di Terzo Teatro, e le discussioni si sono infittite per questo Dossier. Per questo, perché essenziali sono state le discussioni comuni, e anche per ovviare alla eccessiva lunghezza del primo, abbiamo deciso di intrecciare i nostri saggi. Per occuparci degli anni Settanta, nei nostri due interventi, abbiamo usato una metodologia in cui si mescolano erudizione, aneddoti, passioni, prospettive antropologiche, storiche, ed estetiche, convinti che sia un modo utile in generale per studiare il teatro, e in particolare questo teatro.

Come tutti i Dossier di «Teatro e Storia», il nostro non pretende di essere esaustivo, è una tappa di un lavoro in corso. Anche la scelta delle persone che vi sono intervenute è, in un certo senso, casuale. Di noi due curatori, Mirella Schino si è assunta il compito di fare un quadro generale della storia del gruppi, arrivando solo fino al '76, quindi lasciando fuori tutti quelli che sono considerati gli eventi canonici maggiori e, in un certo senso, il Terzo Teatro, visto che è una definizione del '76. Il filo che è stato seguito in questa ricostruzione è stato soprattutto quello delle passioni, che per questi anni è essenziale, affascinante, esplosivo, e di cui sono conservati, negli archivi dell'Odin Teatret, molti materiali nuovi da indagare. Luca Vonella si è occupato dello stesso periodo – arrivando però fino alla fine del decennio – dal punto di vista dei gruppi di base. Ne ha ricostruito la fisionomia, la collocazione sociale e geografica, la sopravvivenza, le discussioni, i bisogni, riutilizzando la testimonianza delle riviste, in particolare di «Scena». Ha reperito materiali inediti importanti, per la grande generosità di alcuni gruppi, in particolare il Centro Sociale Santa Marta che ha messo a sua disposizione le registrazioni di alcuni incontri tra teatri di base preparatori al grande incontro del '77 di Casciana Terme. Entrambi abbiamo avuto colloqui e incontri con attori e registi che hanno fatto parte del fenomeno.

Ci siamo però resi conto che i nostri due interventi non bastavano, ci volevano anche considerazioni generali che facessero da contraltare alle nostre ricostruzioni. Franco Ruffini ci ha portato il suo sguardo: è stato uno degli studiosi protagonisti di questo periodo, la sua testimonianza è essenziale. In più, ci ha offerto un intervento plurimo, che indica la quantità di modi di guardare, opposti, ma complementari, che si possono avere.

L'altro punto di vista che mancava era quello internazionale. Non era la linea che stavamo percorrendo, ma ci voleva almeno una indicazione di altri modi di guardare, che non fossero italiani. Jane Turner e Patrick Campbell stanno per pubblicare un ampio studio sul Terzo Teatro nel mondo presso la Routledge: Eugenio Barba ci ha proposto un loro intervento in cui ricostruiscono per noi in poche pagine la loro prospettiva e il loro libro.

Ferdinando Taviani è stato uno dei principali protagonisti di questa stagione. Pubblichiamo una sua lettera aperta sul Terzo Teatro, del 1993, una riflessione a posteriori, ma molto più vicina ai fatti. Completa il Dossier l'immagine della copertina di questo numero: una fotografia di Maurizio Buscarino, uno dei grandi fotografi di questo periodo, testimone essenziale.

Cosa abbiamo scoperto di nuovo, con questo Dossier? Abbiamo tracciato sicuramente un quadro di passioni – più esistenziali quelle nelle lettere a Barba, più politiche quelle descritte da Luca Vonella. Forse può essere l'inizio di un nuovo modo di guardare alla storia del teatro, un punto di vista aggiunto. Abbiamo usato una prospettiva dal basso⁸. Può essere una proposta generale: anche per il teatro, che pure è un'arte, possono esserci momenti in cui il punto di vista dal basso è essenziale, e anche interessante. Momenti in cui la sua perdita può portare a una deformazione grave della memoria, come, a nostro parere, è il rischio che succeda appunto per gli anni Settanta. Abbiamo proposto uno sguardo sugli anni Settanta che non riguardi solo il Terzo Teatro o i gruppi di base o i teatranti che ne fuoriescono. Quello che abbiamo cercato di fare è prendere in con-

⁸ Cfr. su questo problema cfr. Mirella Schino, *Il problema del Terzo Teatro*, di prossima pubblicazione presso «Culture Teatrali».

siderazione l'unità ribollente di questo strano decennio. Ribollente anche per liti o divisioni interne, e tuttavia, lo ripetiamo, unitaria.

È curioso: tendiamo a tagliare gli anni Settanta a fette, sia per il teatro che per la storia. È difficile che in uno studio sul periodo si tenga conto tanto del terrorismo che di «Re Nudo», tanto del femminismo quanto della droga, tanto della paura quanto del fervore culturale. La coesistenza di tutto questo è nota, è ovvia. Ma in genere sono questioni che vengono esaminate una per volta. Eppure c'era qualcosa, in quegli anni, di fortemente unitario, dentro e fuori dal teatro – quel che adesso fa impazzire gli storici per la necessità di infinite precisazioni. Quel che faceva impazzire i protagonisti, e li spingeva a precisare le differenze. Ma per quanto grandi, evidenti, nette e incontrovertibili siano le differenze, gli anni Settanta sono caratterizzati anche da profonde correnti, più sotterranee, grandi ondate di cambiamento che uniscono in sé fenomeni, situazioni, bisogni e scelte divergenti. Un buon esempio – in cui non voglio addentrarmi – è la incandescente questione delle Brigate Rosse. Solo un giornalista di destra come Indro Montanelli può parlare di una affinità tra Brigate Rosse e Partito Comunista Italiano⁹. Però certamente esisteva una profonda, vastissima corrente che tendeva a un cambiamento verso un mondo politicamente più equo, che vedeva questa possibilità quasi a portata di mano, nonostante la difficile situazione politica italiana. Qui le somiglianze si fermavano, e cominciavano le violente differenze su sistemi, e anche finalità. Ugualmente, dal punto di vista del teatro, esisteva come abbiamo detto una profondissima corrente unitaria che comprendeva le più grandi diversità – dal Carrozzone ai gruppi che più tardi sarebbero stati bollati come Terzo Teatro. Una continuità fatta di occasioni e punti di riferimento comuni, e comune alterità. Ci sono state anche misteriose sintonie tra desideri teatrali e problemi storici. Forse non sono abbastanza oggettive da essere prese in seria considerazione.

⁹ Indro Montanelli, Mario Cervi, *L'Italia degli anni di piombo. 1965-1978* [1991], Milano, Rizzoli, 2018. I due autori dichiarano, a p. 211, senza circostanziare, e stabilendo quasi una complicità, che «Il legame tra PCI e BR era stato a lungo stretto, anche se sotterraneo». È il contrario di quel che stiamo qui affermando, e ci tenevamo a sottolinearlo.

Eppure, se non ne teniamo conto, come si fa a capire? Esiste una assonanza tra femminismo e teatro dei gruppi, come esiste tra il problema della droga, esplosivo e terribile a metà decennio, e quella pulsione spirituale identificata in genere nel lavoro di Grotowski.

Abbiamo cercato di suggerire il sapore di certe confluenze. Abbiamo spolverato una memoria ingrigita, ritrovandone i colori. E questo ci ha portato a veder capovolgere il paesaggio. Là dove sembrava esserci una generica palude di teatranti senza nome, senza spettacoli degni di essere ricordati, dediti spesso all'imitazione pedissequa dei grandi, c'era, in realtà, terra ferma. Lo dice Taviani nella sua *Lettera*:

Il Terzo Teatro degli anni Settanta era la dimostrazione pratica che i capibanda del decennio precedente, quelli della Secessione teatrale, dal Living (lo metto anche lui nei Sessanta perché è in quel periodo che entrò in pieno nella coscienza di chi pensava teatro) fino all'ultimo grande secessionista, Brook, non erano casi isolati: non appartenevano – per così dire – solo a se stessi. C'era una terra ferma dove potevi trasferirti, non solo delle isole.

Terra ferma non vuol dire spettacoli meravigliosi – il problema dell'imitazione c'è stato, e non poteva essere diversamente, visto l'aspetto di massa del fenomeno, ma forse è stato un po' troppo sottolineato. Terra ferma vuol dire che, oltre agli spettacoli (alcuni dei quali molto belli, molti senz'altro degni, moltissimi orribili, come sempre) c'era anche altro. C'era un mondo complesso, non una massa di affastellati desideri senza fuoriuscita artistica. E non c'erano solo Eugenio Barba e l'Odin. È un periodo degno di essere ricordato, su questo nessuno può avere dubbi. Ma, molto di più, è un campo a cui deve essere dato spazio, e che deve essere studiato con la precisione che di solito si dedica ai grandi artisti. Anche questa *Heimat* deve essere studiata così. Con pedanteria. Erudizione. Cura.

Direi che il nostro compito è appena cominciato.

Dedichiamo il nostro lavoro alla memoria di un amico carissimo a entrambi, attore di gruppo per tutta la sua vita, Beppe Chierichetti del Teatro tascabile di Bergamo, morto di tumore il 7 aprile 2020, mentre l'Italia era bloccata dal coronavirus.

Ferdinando Taviani
QUANDO RECITAVA IL MARE
LETTERA SUL TERZO TEATRO

21 luglio 1993

Cara Mirella,

mi hai chiesto che cosa mi attrasse – ci attrasse – negli anni Settanta verso il Terzo Teatro e ho saputo risponderti solo parole imbarazzate e generiche. Imbarazzate dall'amplificazione retorica verso la quale quasi automaticamente s'avviavano: etica, rivoluzione, giustizia... Vado a rileggermi le ultime righe scritte per *Il libro dell'Odin* (la prima pagina):

Ecco un altro libro sul teatro, ma anche un libro in cui il discorso sul teatro vorrebbe essere libero di uscire fuori di se stesso, spingendo la propria voce fino a raggiungere, al di là del cerchio degli aficionados, coloro che del teatro dilatano il territorio, coloro che dicono ancora "teatro" ma ne hanno già abbandonato i tempi e i luoghi, coloro, infine, che in campi ancor più lontani sperimentano – con la concretezza del proprio lavoro e l'impegno della propria lotta quotidiana – la possibilità di cambiare le cose che ci circondano.

E continuo:

a volte lo spazio è esiguo, fra la casa e il muro del giardino, ma ciò non toglie che l'essenziale è lì: se sia possibile edificare e difendere un luogo in cui vivere sembri giusto, se e come sia possibile trasformare in azioni precise le parole e le teorie con cui quotidianamente inganniamo la nostra sete di giustizia.

Proprio in questi giorni quelle parole «edificare e difendere un luogo dove vivere sembri giusto» possono parere particolarmente

amare o derisorie. Alcuni di quei luoghi qui in Italia sono minacciati da crisi economiche dovute soprattutto alla corruzione dello Stato, che finge di finanziare i teatri e li obbliga invece a finanziare le banche col 50% circa delle loro sovvenzioni, pagate con ritardi enormi, che costringono a chiedere anticipazioni cariche di interessi passivi. Malgrado ciò, se mi chiedessi fino a che punto mi riconosca ancora in quel trentatreenne che nel luglio di 18 anni fa scriveva quelle parole, ti risponderai che mi ci riconosco e persino con un po' di fierezza o vanagloria.

Ma non posso fare a meno di immaginare la giusta critica: sono necessarie tante amplificazioni verbali? Scelgo dunque come punto di partenza la versione "ci" invece di quella "mi" della domanda: "che cosa ci attraeva del Terzo Teatro?"

Il plurale immagino che si riferisca a Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi e Franco Ruffini, oltre che a me. Nicola Savarese è già diverso: d'una generazione di studi intermedia fra la nostra e la tua e, soprattutto, sia studioso puro che artista. Lui non è mai stato (o quasi mai) *accanto* ai gruppi di teatro: c'è stato dentro. È stato attore, regista, leader d'un gruppo (l'Arcoiris, dal '76 all'80), poi ha inventato le sue conferenze-spettacolo, ha organizzato festival. Tante volte ci ha guardato con una cert'aria di insofferenza e degnazione: lui s'è spesso trovato in relazione di concorrenza o comunque su uno stesso piano commerciale, e ha sempre ragionato dei gruppi del Terzo Teatro senza la lente deformante della nostalgia, di quell'attrazione, appunto, di cui alla tua domanda.

Come Fabrizio Cruciani ragionasse non l'ho mai capito. Dal fondo di quella testa quando lui parlava del teatro che lo affasciava, sia nel passato che nel presente, affiorava sempre la parola "etica". Nel passato era quel teatro riassunto nel sottotitolo del suo libro *Registi, pedagoghi e comunità teatrali*; nel presente: il Terzo Teatro. Ma se vuoi sapere che cosa significasse precisamente con "etica" non te lo saprei dire. È una parola che negli ultimi anni a me cominciava a seccare moltissimo. Alla fin fine mi sembrava che riempisse la bocca e creasse una specie d'ottimismo un po' ipocrita e devoto. A tutte le mie obiezioni e sfuriate lui era d'accordo: era "ovviamente" d'accordo. Ma allora che cosa intendeva con "etica",

quando ne parlava come della base della rivoluzione teatrale operata dai “padri fondatori” e come della principale fonte del fascino dei teatri che frequentava? Credo che quella parola condensasse ai suoi occhi il messaggio che tramite il teatro gli arrivava dal mondo del possibile.

Claudio Meldolesi penso di capirlo di più, non perché sia più semplice, ma perché la sua complessità mi pare modellabile su una complessità storica, quindi meglio visibile ad occhio nudo. Claudio il Terzo Teatro l’ha scoperto un po’ dopo e credo l’abbia scoperto nel contrasto con la crisi delle formazioni politiche e partitiche intransigenti, come efficacia della via indiretta, culturale. Il gruppo minuscolo, insomma, saldato da un cemento amicale e artistico o da un comune senso di mancanza, invece del partito.

Franco Ruffini lo direi attratto soprattutto dall’esercizio dell’intelligenza. Quando ha incontrato Eugenio Barba e poi Jerzy Grotowski ha subito riconosciuto intelligenze straordinarie. Inoltre, nei gruppi del Terzo Teatro ci sono condizioni molto buone per gli ingordi d’intelligenza: c’è luce e squallore allo scoperto. Ecco perché Franco col tempo s’è sentito fortemente attratto dall’ambiente del Terzo Teatro. O almeno credo.

Ed io? Davvero non so dirti.

In questi giorni mi ritornano continuamente sulle labbra, come un fischiettare di cui non riesco a liberarmi, due versi: «La mia venuta era testimonianza / di un ordine che in viaggio mi scordai». Sono di Montale, da *Mediterraneo*. Poi è arrivata la tua domanda e s’è saldata a quel ritornello. Ho scordato il messaggio? Per questo non t’ho saputo rispondere subito? Una cosa so di certo: ho perduto una lettera. È una lettera di molti anni fa, di anni dovevo averne nove o dieci, e me la scrisse mio nonno, dal quale ho preso la passione per il teatro. In realtà dovrei dire “la vocazione”, se fosse facile capire come una “vocazione” si possa prendere o trasmettere. Era una lettera in cui diceva cosa s’aspettava da me in relazione al teatro. Non l’ho persa per trascuratezza: l’ho sempre conservata con cura e forse una ventina d’anni fa o più debbo averla messa da qualche parte fra le cose da non perdere assolutamente. Così lei s’è persa.

Una delle ragioni per cui è difficile rispondere bene alla tua do-

manda è che oggi è impossibile rievocare il sapore di alcune novità degli anni Settanta. Credo che al di là di tanti discorsi ci fosse in noi soprattutto insofferenza.

Certi spettacoli-rivelazione (Carmelo Bene, il Living, l'Odin Teatret, Grotowski e Cieślak, il Bread and Puppet) avevano generato insofferenza per quel che avevamo visto e magari anche amato fino a quel momento. Benché l'esempio possa parere peregrino, credo che si sia verificato qualcosa di simile a quel che accadde a certi giovani spettatori (come Piero Gobetti) che dopo aver visto davvero la Duse cominciarono a provare insofferenza per le Gramatica che prima avevano tanto ammirato. Ma per noi non si trattava d'un'attrice invece delle altre, ma del teatro nel suo complesso. Anche se è proprio del teatro nel suo complesso che ad alcuni spettatori la Duse iniettò insofferenza. È importante il termine "insofferenza", perché poi nei dibattiti e negli scritti prevalgono i discorsi articolati, i giudizi storici ed estetici, persino i ridicolissimi annunci di morte del teatro o dell'arte, che si susseguono da lustri, morendo solo chi li fa. Ma quel che c'era alla base era pura semplice e profondissima insofferenza.

Fino a rasentare forme che oggi chiamerei di barbarie: una domenica partimmo in macchina per andare a Firenze a vedere la pomeridiana del *Lorenzaccio* nella regia di Krejča per il Teatro Za Branou di Praga: uno spettacolo famosissimo, per alcuni uno dei classici del secondo Novecento (di Krejča e dello Za Branou avevo visto a Roma, al teatro stabile diretto da Pandolfi, se non sbaglio, *Le tre sorelle*, e ne ero rimasto impressionato). In macchina eravamo Fabrizio, forse Franco, Ferruccio Marotti ed io. A Firenze ci incontrammo con Cesare Molinari. Dal *Lorenzaccio* ce ne uscimmo dopo il primo tempo: non che fosse brutto, ma l'insofferenza. Preferimmo passeggiare alle Cascine con Cesare, che vedevamo pochissimo. Ci attraeva tutto il teatro che se ne andava, ed era primavera.

Se oggi ti vai a rileggere le cose che pubblicavamo con una certa assiduità sull'animazione teatrale nelle scuole nei primi numeri (1971 e '72) di «Biblioteca Teatrale» posso immaginare la tua faccia sconcertata: uno parlava di Living Grotowski Brook-Marowitz Barba o Fo e poi nella stessa onda di Franco Passatore e d'un suo spet-

tacolo a scuola. Eravamo matti? *Oggi* quella materia può facilmente sembrare noiosa. Dammi retta: non lo *era*. Fra qualche anno quando gli anni Settanta non saranno più “una ventina d’anni fa”, cioè vecchi, ma saranno antichi, quella vampata d’estrema importanza che ebbe allora il teatro d’animazione continuerà forse a essere incomprensibile, ma tornerà certo a essere affascinante. Sì, ha a che fare con il Terzo Teatro, o con il mio girovagare in cerca di una risposta da darti. Attraverso Benjamin:

Dall’educazione borghese dei bambini quella proletaria deve differenziarsi in primo luogo attraverso il sistema. Ma “sistema” qui significa “quadro”. Sarebbe una cosa del tutto insostenibile per il proletariato se succedesse come negli asili della borghesia dove ogni sei mesi penetra un nuovo metodo con i più recenti perfezionamenti pedagogici. L’interesse per il “metodo” è un’impostazione autenticamente borghese, l’ideologia del tirare avanti e della poltroneria. L’educazione proletaria ha in primo luogo bisogno di un quadro, di un territorio reale *in cui* si educa. Non, come nella borghesia, di un’idea *a cui* si educa.

Ed eccomi qui stupefatto e rileggere le ultime due righe, perché mi pare che ci sia racchiuso tutto il senso della storia del Terzo Teatro e dei suoi antenati: non un’idea *a cui*..., ma un territorio *in cui*... Ecco che quel che m’è apparso sempre giustissimo ma a volte difficilmente difendibile di fronte alle obiezioni degli ideologi, e cioè che l’indipendenza del territorio vale più delle ragioni e degli scopi per cui lo si vuole indipendente, ora – quando non mi serve più per le polemiche – trova un crisma dei migliori: il teatro come un territorio *in cui*...

I gruppi del Terzo Teatro, italiani e no, avevano un colore molto diverso da quello delle avanguardie: facevano teatro per bande e non per individui; non erano solo indisciplinatissimi verso l’esterno, ma anche autodisciplinatissimi nel proprio interno; non difendevano un modo per gli altri inaccettabile di far teatro, ma un modo fin lì quasi inaccettabile di viverlo. Cioè un teatro fatto innanzi tutto per chi lo fa e poi aperto verso l’esterno per onde concentriche, come un sasso nell’acqua. Non entravano in conflitto col pubblico, ne trovavano uno loro. E infine: non erano stendardi, ma alberi che creavano

attorno a loro un minuscolo ecosistema: si suscitavano attorno un contesto.

Ripensandoci adesso, a distanza (perché allora per me fu naturale legarmi a quel tipo di persone) una delle loro più forti attrazioni dovette essere il terreno, il fatto che loro creassero un terreno. Le grandi esperienze che li avevano preceduti non stavano più come guglie nell'aria, isolate, ma ora appartenevano ad una terra diversa e comune. Il Terzo Teatro degli anni Settanta era la dimostrazione pratica che i capibanda del decennio precedente, quelli della Secessione teatrale, dal Living (lo metto anche lui nei Sessanta perché è in quel periodo che entrò in pieno nella coscienza di chi pensava teatro) fino all'ultimo grande secessionista, Brook, non erano casi isolati: non appartenevano – per così dire – solo a se stessi. C'era una terra ferma dove potevi trasferirti, non solo delle isole.

Quella lettera che s'è persa... Mi sono chiesto varie volte, da una ventina d'anni a questa parte, se mio nonno sarebbe molto deluso vedendo quel che ho fatto. A volte mi sono detto che ho fatto esattamente il contrario di quel che lui aveva sognato. Ma ho anche pensato che s'è trattato d'un semplice problema di traduzione. Lui in quella sua lettera diceva di sperare che divenuto grande io sarei stato un critico di teatro e che avrei difeso il teatro cristiano. Quest'idea del teatro "cristiano" da difendere, se a distanza di tanti anni continuassi a prenderla sul serio, susciterebbe in me o una scrollata di spalle o una vera e propria ripugnanza. Eppure qualcosa ho difeso.

Che cosa mi attrasse nel Terzo Teatro? Ma è proprio quel genere di domande a cui uno non può esser lui a rispondere. Posso solo elencare i pezzi di mia conoscenza e qualcun altro – se interessa – dovrà tentare le conclusioni.

Per fare il mio dovere fino in fondo ti darò anche l'ultima carta fra quelle che ho mentalmente racimolato. L'ultimo frammento è l'imprinting. Credevo di poter dire che il mio imprinting teatrale erano state le storie che mi raccontava mio nonno, storie di teatro e d'attori del suo tempo, di commedie in cui aveva recitato, della scoperta che quel giovane filodrammatico Govi aveva un gran talento comico e così via. Ma un imprinting è un imprinting, non un sentito dire. Le storie di teatro non sono la stessa cosa del teatro, dell'im-

magine di teatro che poi uno senza saperlo insegue tutta la vita. Così mi sono dovuto rassegnare all'evidenza: il mio imprinting teatrale è stato il *Mosè* di Rossini.

Mi portarono in un palco del Teatro dell'Opera di Roma, nel '48, avevo 6 anni. Alla fine si aprì il mare. Mosè alzò le braccia e si aprì il mare. Dopo, passai un'intera varicella a rifare la scena del mare che s'apriva aprendo un improvviso sentiero fra la branda mia e quella di mio fratello malato con me. Quando guarii mi riportarono all'Opera ed ero felicissimo perché era un'opera anch'essa marina: *I pescatori di perle* di Bizet. Le acque blu ne avrebbero fatte di tutti i colori. Invece c'era solo un fondale immobile celestissimo dipinto. Ho creduto a lungo che *I pescatori di perle* fosse una scemata solo perché non mi dette altro che nostalgia di quando recitava il mare.

Mirella Schino
RICORDO E MEMORIA
IL TEATRO DEI GRUPPI
1969-1976
Parte prima

Ricostruisco qui un frammento della storia dei gruppi seguendo il filo di una documentazione privata, in parte lettere (le lettere a Eugenio Barba dei teatranti italiani negli anni Settanta), in parte testimonianze successive. Nonostante i molti studi, mi sembra che per il teatro la metabolizzazione della memoria¹ e della storia di questo periodo siano ancora un processo in atto. Forse è proprio l'intensità dei ricordi personali a rallentarlo. A cinquant'anni di distanza possiamo però cominciare a vagliare questa intensità, a farne un indizio da seguire, e non una colorazione sentimentale. In questo saggio sarà una via prioritaria. Mio fine è: dar spazio e peso alla componente delle passioni, che nel teatro è fondamentale e relativamente poco esplorata; osservare i caratteri preminenti di una spinta verso il cambiamento nel teatro *di massa*, e quindi dal basso; cominciare a mettere a fuoco le corrispondenze tra precise scelte teatrali e scansioni della Storia. Di questo fenomeno vorrei arrivare a comprendere non solo i risultati artistici e le modalità di lavoro o apprendimento, ma anche la spinta che porta i suoi componenti verso il teatro, che in questi anni ha un senso non solo individuale; il modo in cui i gruppi si creano un contesto, ed entrano in relazione con il mondo che sta

¹ Il titolo del saggio, che potrebbe sembrare incomprensibile, viene dal bel libro di Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Torino, Einaudi, 2007. Moro (p. 21) parla degli anni Settanta come di anni di ricordo, non ancora memoria. Erano – volutamente – considerazioni senza pretesa, che proprio per questo mi avevano colpita. Il rapporto e la differenza tra memoria e ricordo sono stati in questi ultimi anni oggetto di grandi discussioni storiografiche, in cui non metto piede.

loro intorno; le modalità di vita interna; l'economia; la vita anche affettiva, e in generale, come ho detto, la componente delle passioni.

Una identità sorprendente

Il peggior pericolo per gli studi teatrali, ha scritto Claudio Meldolesi, sta nell'appiattimento delle identità collettive sorprendenti². Il teatro dei gruppi degli anni Settanta in Italia ha rappresentato senz'altro una identità collettiva molto sorprendente ed è a forte rischio di appiattimento: è segnato da una memoria scialba, che lo ha diviso in fette non del tutto giustificate (post-avanguardia, Terzo Teatro, teatri di base, etc.), e lo liquida spesso come un evento più da archiviare che da studiare, più sociologico che teatrale, spesso segnato da chiusura e autoreferenzialità. Ma sarebbe un peccato accettare questo appiattimento, perderemmo il senso e le dimensioni di una svolta, oltre che la convivenza di correnti diverse³. "Terzo Teatro", in particolare, è una definizione fluttuante, usata in sensi diversi, ma negli anni Settanta Terzo Teatro era più che altro un grido di battaglia.

Gli anni Settanta sono stati per il teatro italiano ben più di un semplice periodo di cambiamento. Sono stati anni di rottura e disorientamento profondi, che hanno toccato anche il teatro tradizionale e l'avanguardia. Sono stati una svolta che è andata molto al di là

² Claudio Meldolesi, *Una presentazione*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 9-17. Cfr. in particolare p. 15.

³ Lo ha scritto molto bene Piergiorgio Giacchè: «si vuol dire che il fenomeno del teatro di gruppo è stato più vasto e vario del modello Odin, ma nessuno ha mai smentito la primogenitura culturale o negato l'autorità professionale del gruppo danese, anche se il "movimento" e il "momento" del teatro di gruppo è stato al suo interno contraddittorio». Giacchè sottolinea anche, giustamente, a mio parere, come Terzo Teatro come "genere" sia stata una scelta di appartenenza di alcuni, non una realtà diffusa (Piergiorgio Giacchè, *La primavera dei teatri*, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 336-352, in particolare p. 347).

dell'individuazione di nuovi temi o testi o linguaggi, che ha toccato le radici stesse dell'arte teatrale⁴: organizzazione, produzione, spazio, modelli di relazione interni ed esterni, tra gli attori e con il pubblico, percezione di sé e del proprio lavoro. Sono cambiati i rapporti tra i teatri, sulla base di idee nuove e allora sconcertanti di solidarietà e correttezza e aiuto reciproco. Ha messo radici la riflessione sull'importanza di possibili "usi" (interiori o sociali) del teatro. È cambiata l'idea di pubblico, pubblico di élite o pubblico popolare, e di relazione con esso. È cambiata la relazione fisica tra attori e spettatori. Cadde definitivamente l'idea di una obbligatoria centralità del testo. Ancora di più, mutò l'idea stessa di autorialità, nacquero tipologie di creazione più collettive, in cui la partecipazione e l'apporto degli attori divenne più importante, creativo quanto quello dei registi. Cambiò drasticamente la mentalità teatrale, con tutti i valori a essa connessi, le emozioni che implica, al punto che era facilissimo distinguere tra un attore "normale" e uno dei nuovi attori, una persona del mondo nuovo.

Lo so, in genere si ritiene che il momento di svolta sia stato negli anni Sessanta, con le grandi invenzioni di teatranti o gruppi ribelli, sia quelli più estremi e punti di riferimento a livello internazionale, come il Living, l'Odin, il Teatr Laboratorium, che quelli che influivano in una sfera più italiana – penso a Leo de Berardinis e Perla Peragallo, o a Renato Carpentieri o ai grandi spettacoli e iniziative di Carmelo Bene. Ma in Italia la trasformazione più profonda, la frattura completa va collocata senz'altro dopo, nel decennio successivo, viene in primo luogo da un movimento dal basso, da un improvviso e diffuso bisogno di creatività che porta alla nascita di teatri, per lo più giovani, che non si accontentano solo di creare, vogliono fare qualcosa di nuovo e di diverso e fanno proprie acquisi-

⁴ Cfr. su questo Claudio Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno Modena 24-25 maggio 1986, Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40, in particolare p. 35; cfr. inoltre Sisto Dalla Palma, *Il sistema teatrale e lo stato unitario*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, volume III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1243-1266, in particolare pp. 1255-1258.

zioni provenienti dai grandi teatri innovativi nati negli anni Sessanta, coniugandole a un estremismo emotivo che trasforma pulsioni personali in un orizzonte mentale ampio e condiviso. E proprio qui sta la forza del teatro dei gruppi, in questa capacità di incorporare i grandi principi nuovi, di diffonderli e metabolizzarli, di fare proselitismo, di generare passione. A posteriori è stata considerata una forma di fideistica adesione soprattutto al modello dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Non sono accuse del tutto infondate, ma non sta tutto qui. Ci fu una trasformazione ampia e capillare come nessun singolo teatro, per quanto geniale e innovativo, poteva provocare. È stata una innovazione che è andata molto al di là di una ennesima invenzione di linguaggi nuovi. Il senso, l'uso, la quotidianità, il carico delle emozioni e delle passioni del teatro ne sono usciti trasformati. Ma nonostante tanti studi sul periodo e sui grandi artisti che lo hanno abitato è una storia che aspetta ancora di essere scritta.

Per quanto riguarda l'Italia, bisogna aggiungere, come componente ineludibile, una congiuntura storica, intensa e terribile, che tocca tutta l'Europa, ma il nostro paese in modo tutto particolare, se ne parlerà più avanti. E anche il teatro di gruppo, di conseguenza, nel nostro paese è stato particolare, più ampio e articolato, rispetto al resto d'Europa.

Quella che segue è la memoria di Teresa Telara, una giovane attrice di allora, protagonista del movimento, approdata al teatro un po' prima del '75:

Così comincia la mia storia nel teatro. Non ho ancora compiuto vent'anni e mi butto a capofitto in un'esperienza potente di cui sento subito di non poter più fare a meno. No, non è stata una chiamata, ma un impatto violento. A un certo punto della mia giovane vita vado dritta a sbattere contro qualcosa che si chiama teatro, e un demone si mette in movimento [...]. Dentro di me ha iniziato a muoversi, o meglio, a saltellare, una forza del tutto nuova e sconosciuta che chiede solo di manifestarsi. Allora questa forza trovò subito anche un luogo dove esprimersi, un piccolo teatro di provincia, e soprattutto un tempo, un'epoca, gli anni '70, e un'intera generazione con cui condividere quell'energia.

Già dal dopoguerra in Italia, come quasi in tutta Europa e Stati Uniti, si erano andati formando teatri alternativi a quello istituzionale. Gli anni

Sessanta e Settanta sono un periodo di continua sperimentazione che prende le mosse dalle grandi rivoluzioni delle avanguardie storiche e dai maestri del teatro della prima parte del Novecento europeo. Fermenti diversi nelle forme ma intimamente connessi in un radicalismo che accomuna attori e registi con il proprio pubblico attento e partecipe. C'era allora una strana permeabilità con il pubblico numeroso ed affezionato, costituito perlopiù da coetanei dei giovani teatranti che li segue di città in città e da un festival all'altro. Un vasto e vivace ambiente, in cui era spontaneo far nascere e crescere un'esperienza creativa. Un teatro libero di manifestarsi ovunque con generosità nel darsi e nel ricevere. Il nuovo teatro era un fenomeno collettivo transnazionale che rispondeva appieno allo spirito di quella stagione storica del Novecento. Sono già stati messi in scena la maggior parte degli spettacoli epocali dei grandi rivoluzionari del teatro contemporaneo americano ed europeo. Teorizzazioni e scuole si vanno definendo sempre più per dare forma ad un movimento composito che mescola politica, arte contemporanea e fenomeni politico sociali dirompenti. Si inizia ad accostare l'antropologia al teatro e si dilata il concetto di performance. Tutto viene elaborato e sistematizzato velocemente. Gli attori, i registi, il pubblico, gli studiosi, i critici, sono tutti parte di un ambiente composito quanto vitale. Il nuovo teatro si trova improvvisamente al centro del pensiero contemporaneo, non marginale o di nicchia, non chiuso nelle sedi istituzionali, o protetto nei suoi ornati edifici. L'azione teatrale può accadere ovunque, nelle strade dei centri storici di città, nelle periferie anonime, nelle fabbriche, nelle gallerie d'arte, nei manicomi e nelle prigioni. Il teatro è vissuto come un'esperienza di vita essenziale sia per chi lo fa che per chi vi assiste. Il confine del teatro è costantemente in movimento. Attraverso l'azione scenica l'obiettivo è la relazione, l'incontro fra individui e fra individui e comunità. Per alcune di queste esperienze teatrali, prima ancora della costruzione e presentazione dello spettacolo, un'enfasi particolare è data al tempo della formazione, al processo di ricerca dell'attore. Il teatro vissuto come laboratorio dell'umano, in cui la ricerca dell'autenticità e il rigore nelle pratiche sono tutto. Ed è proprio contro questo segmento del nuovo teatro in cui io vado dritta a sbattere⁵.

⁵ Maria Teresa Telara, per molti anni attrice al Piccolo Teatro di Pontedera, ha scritto, per sé sola, il racconto dei suoi anni teatrali, dal titolo *Dimore*, che mi ha permesso di leggere e citare.

Di tutta la lunga primavera dei gruppi⁶ ho ritagliato, per questo saggio, solo un periodo molto limitato, che va dal 1969 al 1976. Il filo conduttore che mi ha guidato è un primo tentativo di analisi storica di un aspetto caratterizzante: l'estremismo emotivo, forse quel che più ha reso sorprendente l'identità dei gruppi – che già si intravede nella testimonianza di Maria Teresa Telara. La mia non è stata una scelta, ma una necessità che mi è venuta incontro dai documenti. Volevo occuparmi ancora una volta⁷ di anni Settanta, mi era necessario allargare le fonti. Le più naturali e usate, i resoconti di critici e studiosi, sono troppo condizionate: pro e contro, delusione e adesione. Non si può prescindere, ma bisogna maneggiarle con precauzione, era un periodo di accese battaglie teatrali, la storia che raccontano spesso è quella delle tendenze di chi scrive, non dei gruppi. Il lavoro per gli Archivi dell'Odin, che ho creato insieme a Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi, mi ha indirizzata verso un tipo di documentazione opposta, finora inesplorata, la corrispondenza di Eugenio Barba con i giovani teatranti⁸. E attraverso questa corrispondenza sono stata proiettata al centro di un groviglio di emozioni e di passioni, a metà tra pubblico e personale.

La prima reazione di fronte a queste lettere è: belle. Bellissime. Non una novità – chiunque abbia condiviso quel mondo sa dell'intensità emotiva che lo animava – ma finalmente sulla carta, finalmente documento. Avevo di fronte documenti bellissimi, ma anche inutili. Che fare di tutto questo affetto, emozione, eccitazione, di questa animazione e volontà di fare?

⁶ Riprendo la definizione dal titolo del saggio di Piergiorgio Giacchè, *La primavera dei teatri*, cit.

⁷ Molti anni fa ho scritto un libro che è stato per molto tempo l'unico intervento articolato sul Terzo Teatro. In questo libro raccontavo la stagione dei gruppi attraverso la vita di un singolo teatro (*Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996).

⁸ Gli Odin Teatret Archives, d'ora in poi OTA, sono conservati presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, e presso l'Odin Teatret. I "fogli" a cui farò riferimento in nota indicano la numerazione delle pagine dei PDF derivati dalla scansione dei faldoni. Le lettere sono soggette a restrizioni e non consultabili. Il mio lavoro per gli archivi mi ha obbligato a occuparmene e, con il permesso di alcuni degli scriventi, ho cominciato a fare uso di una piccola parte di esse.

Eppure uno dei livelli del teatro sono le passioni, bisogna trovare un modo di affrontarle, non solo di contemplarle. Ce ne sono di più ovvie: quelle degli spettatori, quelle di cui i testi sono portavoce, quelle che legano chi fa teatro al proprio mestiere. Ce ne sono molte altre, apparentemente estranee allo spettacolo, private. Non voglio usare la parola “valori” perché non si tratta di emozioni solo positive. Del resto, possiamo forse arrivare a capire – a un livello soprattutto sociologico – il peso che ha avuto negli anni Settanta la nuova etica dei gruppi, fatta di devozione al lavoro, di azzeramento o riduzione di gelosie o rivalità, di nuovi codici d’onore. Più difficile è valutare altri aspetti, privati o quotidiani, come una serietà che appariva eccessiva, come l’amore cieco per uno spettacolo o per un gruppo, la tendenza al proselitismo, la diffusissima endogamia. O anche la passione, ossessionante, per la tecnica. O le forze profonde e personali messe in gioco dalle pratiche di improvvisazione e di training. O quello che sarà uno dei fili conduttori del mio discorso, l’entità del legame che può unire a un “maestro”, che ha unito i gruppi a Eugenio Barba, a Jerzy Grotowski, al modello del Living Theatre. Non si sa che farne, a parte qualche considerazione di psicologia di massa, sono un livello del teatro di difficile accesso, e quando sono pure un po’ eccessive, come nel nostro caso, alla fine infastidiscono. Ma questo non vuol dire che non formino una zona cruciale del teatro, che non è creazione, eppure non sta semplicemente *tutto intorno* allo spettacolo, lo sorregge invece, o condiziona, lo riempie. Oppure lo gonfia, come una bolla d’aria. Non influisce sulla sua qualità, ma può condizionarne lo spessore. Per chi fa teatro, queste passioni sono la zona del passaggio tra vita pubblica e vita privata; per gli spettatori, condizionano l’incontro e anche lo scontro con i teatranti. Sono emozioni che sembrano inutili, quindi sono spesso taciute, se non in comunicazioni private o nel racconto di aneddoti e storie passate. Bisogna però imparare a parlarne con rispetto, a esplorarle nei dettagli, a individuarne le differenze, riconoscendole per quello che sono: una parte fondante del fare teatro.

Negli anni Settanta, in Italia, non solo c’è estremismo emotivo, ma anche una intensa organizzazione di eventi, grandi e piccoli, che

coinvolgono masse di spettatori e di teatranti⁹. E attraverso di essi si sono condivise innanzi tutto queste passioni: un circolo. Così ha preso forma un'ampia identità collettiva, un fenomeno quasi unico (insieme a quel che succedeva in America Latina), differente da quasi tutto quel che poi è stato chiamato "Terzo Teatro" in altri paesi e periodi.

Oltre alle lettere, ho usato i ricordi e la memoria di alcuni protagonisti¹⁰. I ricordi, gli aneddoti, lasciati soli a se stessi difficilmente diventano un racconto in sé significativo. Ma sono un oggetto di studio centrale. Per questo saggio, in particolare, ho avvertito il bisogno di una scrittura corale: i racconti su questo periodo, scritti o orali, spesso coincidono con quelli della propria giovinezza, e a volte restituiscono una complessità di dettagli e una precisione di sfumature emotive – dalla passione alla noia – altrimenti irraggiungibili. Non autosufficiente, ma di grande importanza. La zona del piccolo dettaglio minuto e personale, possiamo chiamarla dell'aneddotica, va considerata una fonte ineludibile per il tipo di ricerca che qui mi interessa, che mescola la teatrologia con un po' di antropologia e con la storia.

Della rassegna stampa ho privilegiato i resoconti di giornali locali, in quanto testimonianze meno ostili, meno coinvolte, più ingenuo o più sapienti¹¹, e le ho confrontate con le reazioni della stampa

⁹ Gli avvenimenti collettivi cruciali si sono svolti tutti dopo il '76: i grandi incontri di teatro di gruppo o di censimento dei teatri di base (Belgrado, '76, Casciana Terme e Bergamo, '77), i festival (al grande festival di Santarcangelo, a partire dal '78, andrebbero aggiunte le altre varie rassegne o festival minori), gli incontri internazionali ('78 Ayacucho, poi Madrid e Lekeitio nel '79). Tutti questi incontri sono stati organizzati da gruppi particolarmente vicini all'Odin, e coinvolsero grandi masse di teatranti e spettatori, soprattutto giovanili. Il periodo di massa, in Italia, si conclude, per motivi non solo teatrali, intorno al 1980.

¹⁰ Per questo lavoro sono stata aiutata da molte persone, che hanno messo a mia disposizione la loro memoria del periodo e le loro carte, hanno letto questo saggio, mi hanno fornito suggerimenti e informazioni, mi hanno indicato punti deboli. Ringrazio in particolare Eugenio Barba, Roberto Bacci, Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Simone Capula, Silvio Castiglioni, Pino Di Buduo, Luca Dini, Alessandro Gentili, Donella Giacotti, Alberto Grilli, Gerardo Guccini, Tanja Horstmann, Ferruccio Merisi, Angela Pezzi, Gianandrea Piccioli, Maria Regosa, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Maria Teresa Telara, Mela Tomaselli, Gabriele Vacis, Renato Valmori, Julia Varley.

¹¹ La stampa locale coincide talvolta con personalità significative, non solo pro-

nazionale. Ho naturalmente utilizzato anche gli scritti di Eugenio Barba, o quelli di Franco Quadri o di Ugo Volli, e quel che appare sulla rivista che in quegli anni è il simbolo di un teatro diverso, «Scena». E i giornali di estrema sinistra. L'altro passo necessario per ripensare al Terzo Teatro è infatti una riflessione sul suo rapporto con la storia, determinante e insufficientemente esplorato¹². Qui mi sono limitata a un primo passo, e ho affiancato al racconto teatrale qualche riferimento rapido e sommario ai maggiori avvenimenti extra-teatrali, almeno italiani.

La storia dell'Odin Teatret è stata parte integrante della vita dei gruppi e in questo senso – e solo in questo – fa parte del mio racconto. Più del problema della imitazione degli spettacoli dell'Odin mi interessava il modo in cui venivano appassionatamente discussi. Mi interessava, insomma, la percezione che dell'Odin hanno avuto teatranti e gruppi: nave ammiraglia del Terzo Teatro¹³, certo, ma nel senso di punta di diamante di una biografia collettiva, non di luogo di comando.

L'analisi di un periodo così breve, 1969-1976, non permette di trarre conclusioni: è un frammento di un viaggio più lungo. Scopo di questo percorso è mettere le prime basi per quella comprensione storica che cinquant'anni di distanza ci richiedono e ci permettono.

Nicola Savarese

Parla Nicola Savarese, allora studioso e teatrante:

Di quel periodo ricordo la densità, la stanchezza, i primi lunghi viaggi, gli incontri. Partecipai a seminari teatrali e parateatrali. Feci esperienze con

fessionisti della critica. Per «L'eco di Bergamo», per esempio, scriveva Benvenuto Cuminetti, studioso di teatro, allievo di Mario Apollonio.

¹² Cfr. però il saggio di Cristina Valenti, che si è occupata dei rapporti tra Terzo Teatro e movimenti giovanili (*Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi e Marco De Marinis, «Culture Teatrali», n. 27, Annale 2018, pp. 188-199).

¹³ Renée Saurel, *Odin, navire-amiral du Tiers théâtre*, «Les Temps Modernes», gennaio 1978, n. 378, pp. 1108-1122.

l'Odin Teatret nella sua lunga permanenza a Carpignano Salentino, a Ollolai in Sardegna, in alcune tournée (Polonia, Germania, Veneto). Guardavo, raramente agivo e ogni tanto scrivevo. Vidi Grotowski e Peter Brook ballare insieme in una festa nel Teatro Laboratorio di Wroclaw, vidi il Living a Venezia, il Bread and Puppet a Pontedera, Hideo Kanze a Bergamo e Krishna Nambudiri a Roma nella Biblioteca di Massenzio. Che magnifica libertà e come erano lontane le biblioteche, le tragedie dell'orrore, i noiosi consigli di istituto (oggi si direbbe di dipartimento)! Da queste visioni nacque l'idea. Nel dicembre 1975, con una ragazza panamense, Adriana Molinar, venuta in Italia per studiare statistica e pizzicata anche lei dal morso fatale, fondai un gruppo teatrale: l'*Arcoiris*, arcobaleno in spagnolo. Dopo un paio d'anni e varie vicissitudini di avvio, Adriana, che era la regista del gruppo, andò via con l'intento di tornare a Panama, ed io, che avevo funzioni di *dramaturg*, mi ritrovai con quattro attori neoarrivati. Decisi di continuare. L'*Arcoiris* durò cinque anni passando attraverso tutte le diverse fasi (collettive, istituzionali, pedagogiche, di transizione, di rottura...) che ogni gruppo *doveva* passare – e passò – come fasi della sua evoluzione. Ciascuna fase si riassume in uno status, in un'attività, in una conquista: scelta del nome, associazione culturale, carta intestata con simbolo e indirizzo, cooperativa, pulmino col nome del gruppo, dépliant con le attività anno per anno (che dico! giorno per giorno), spettacolo serio e spettacolo di clowns (e/o) parata, training e odore di sudore, ironia e grottesco, crisi individuali, crisi collettive, iniziative culturali, pubblicazioni, rassegne cinematografiche, amici e nemici, attori che vanno e attori che ritornano, problemi di leadership, lacrime di attrici, viaggi collettivi in pulmino, vedersi *tutti* i giorni, incollare ogni ritaglio stampa, anche di due righe, e catalogarlo rigorosamente nell'archivio...

E poi freddo, tanto freddo: tra stufe che affumicano o finiscono il cherosene, tra costruzioni di panche e quadrature di pedane per il training, tra la ricerca di fondi e quelle di una sala giusta. Credo che il Graal, a confronto, fosse un gioco da ragazzi. E poi gli scambi con gli altri gruppi, i festival di Santarcangelo, i paesini sperduti, i colloqui con gli assessori, le rassegne, gli *screzi* interni ed esterni, gli occhi puntati e quelli *non* puntati, gli arrivati, i centri, i contributi del ministero, una chiamata all'estero... Elencate in ordine sparso, tutte queste attività mi sembrano ora piuttosto allucinanti e possono farti sorridere: ma so per certo che costituiscono ancora le esatte, tormentate procedure di vita di molti gruppi in attività. Pertanto esigono rispetto¹⁴.

¹⁴ Nicola Savarese, *Dal Titanic al giro di vite. Lettera a Mirella Schino sul terzo*

In poche righe Savarese sa raccontarci molte cose, la vita dei gruppi vista dal di dentro, con le sue difficoltà e la sua bellezza, i suoi riferimenti condivisi, il rapporto tra teatro e parateatro. Ci parla di crisi individuali e di gruppo, di lacrime, viaggi, lavoro, rispetto, e della danza tra Brook e Grotowski. Partiamo da qui.

Gli anni di Ferai (1969-1971)

La mia storia comincia con *Ferai*, terzo spettacolo dell'Odin Teatret, perché è con questo spettacolo che prendono a coagularsi le passioni, le relazioni e l'inquietudine. *Ferai* arriva in Italia nel '69, e fa molto più colpo del precedente, *Kaspariana*¹⁵. Forse sono cambia-

teatro in Italia negli anni settanta, non datata, ma del 1994 circa. Mentre lavoravo al mio libro (*Il crocevia*, cit.) avevo sollecitato la testimonianza di alcune delle persone che più avevano seguito il fenomeno da vicino, in particolare Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini. Fabrizio Cruciani era morto da qualche anno. Con Claudio Meldolesi parlai a lungo, e mi dette lettere e altri documenti importanti. Tutti questi materiali, con altri che avevo trovato e con quelli che Ferdinando Taviani aveva conservato, entrarono a far parte di un piccolo, ma importante "Archivio Teatro Eurasiano", che conservavamo nel nostro studio all'Università dell'Aquila, dove venne seppellito dal terremoto del 2009. Ho ritrovato una copia delle lettere di Savarese e di Taviani tra le carte di Renzo Vescovi, conservate presso il suo teatro, il Teatro tascabile di Bergamo, non ordinate. La lettera di Savarese la cito, quella di Taviani fa parte del Dossier. Ruffini ha fortunatamente contribuito al Dossier con un importante intervento. La testimonianza di questi studiosi sul teatro dei gruppi degli anni Settanta, che hanno non solo seguito da vicino, ma a cui hanno partecipato in vario modo, è fondamentale, proprio come quella su Barba e sull'Odin, di cui sono stati amici e punti di riferimento per decenni. Quanto a me, ho una età diversa, e sono arrivata più tardi. Sono amica, e anche amica strettissima, di alcuni gruppi e di alcune persone che partecipano di questo fenomeno. Sono stata per lunghissimo tempo molto vicina all'Odin (ho partecipato in passato a gran parte delle sessioni dell'International School of Theatre Anthropology, ISTA, e dell'Università del Teatro Euroasiano).

¹⁵ Nel novembre del '67 aveva però recensito *Kaspariana*, molto colpito, Giuseppe Bartolucci (cfr. Giuseppe Bartolucci, *Eugenio Barba tra Grotowski e la tradizione orientale*, «Sipario», novembre 1967). Progetterà perfino un volume sull'Odin, e una permanenza a Holstebro (cfr. la sua lettera a Barba del 27 maggio [1972], OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 486). Invece la dimostrazione di esercizi di training che l'Odin aveva portato al convegno di Ivrea (10-12 giugno 1967) non aveva lasciato gran traccia.

ti i tempi, forse è semplicemente uno spettacolo più maturo. Forse viene casualmente incontro alle nuove domande e ai nuovi desideri del teatro, che a posteriori è difficile definire, ma certo andavano al di là del bisogno di nuovi linguaggi e nuove forme, erano altro: un bisogno di maggior serietà, di mistero, la volontà di mettere tutto in discussione, l'irrequietezza rispetto alla pura novità estetica. Quello che aveva sempre fatto la qualità di uno spettacolo – bellezza, intelligenza, originalità, sottigliezza, erotismo, inquietudini – non è che fosse messo in discussione, ma forse da solo non bastava più.

Come possiamo riassumere l'atmosfera di quegli anni in poche righe? La cultura teatrale è in travaglio, ed è un travaglio fecondo. Oltre all'Odin c'è l'*Orlando Furioso* di Ronconi, il *Don Giovanni* di Chéreau, *Alice nel paese delle meraviglie* di Gregory, 1789 del Théâtre du Soleil, e *Deafman glance* di Bob Wilson. In Italia cominciano le prime cooperative, comincia il decentramento. «Sipario» è un punto di riferimento importante, in particolare lo sono stati numeri come quello dell'agosto '63, sul teatro polacco (curato da Barba); del giugno '65, su Artaud; del maggio-giugno '70 sull'animazione. Alle spalle ci sono grandi spettacoli, come quelli di Carmelo Bene, e c'è il Convegno di Ivrea, del '67, in cui l'avanguardia si riunisce e parla. Un avvenimento importante, rimasto forse con pochi frutti. A teatro e nei suoi dintorni si respirano climi fervidi: ci sono le sperimentazioni musicali di Luciano Berio, di Bruno Maderna, di Cathy Berberian, c'è la complessa attività di artista anche visivo di Antonio Ballista, e una parte, almeno, della drammaturgia di Giovanni Testori, come la *Trilogia degli scarrozzanti*. Fuori dal teatro, e poi, all'inizio degli anni Settanta, ci sarà «Linus», con i suoi fumetti, e Oreste Del Buono, Demetrio Stratos e gli Area. Le sfilate di nomi non raccontano un periodo, ho cercato solo di restituire uno sfarfallio, una percezione di varietà, una curiosità verso il teatro. Ma di questa complessità facevano parte anche un senso di vuoto, di insufficienza, e il desiderio di cambiamenti più forti e di fratture più radicali. Nel '68 Dario Fo esce dai circuiti ufficiali per crearne uno alternativo. Nel '70 Grotowski annuncia che non farà più spettacoli.

Ferai va considerato al centro di questo panorama, che è bril-

lante eppure è sentito insoddisfacente. Il suo effetto, la sua fascinazione, sono grandi, anche se molti vi hanno accesso solo attraverso la televisione¹⁶. Lo spettacolo turba Sisto Dalla Palma, studioso di teatro, allievo di Mario Apollonio e vice-presidente del Piccolo Teatro, che lo vede a Milano, nel ridotto del Teatro Manzoni. Dalla Palma inviterà lo spettacolo successivo dell'Odin, *Min Fars Hus*, al Palazzo delle Stelline, sede della scuola del Piccolo. L'Odin, che gli sarà molto debitore, contribuisce a spingerlo a pensare a un centro di cultura teatrale nuovo e diverso: Dalla Palma fonda nel 1974 il Centro di Ricerca per il Teatro di Milano, il CRT, insieme a una manciata di allievi, tutti molto giovani. Per tutti gli anni Settanta, fin quasi alla metà degli anni Ottanta, i due centri più grandi, quelli da cui partiranno le maggiori iniziative della ricerca, sono il CRT e il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera. Riporto la testimonianza di Silvio Castiglioni, allievo di Sisto Dalla Palma, anche se riguarda avvenimenti di poco successivi¹⁷:

L'Odin era passato, avevamo ospitato *Min Fars Hus*. Era stata una vera tempesta che mi aveva travolto, anche materialmente. Mi ero fatto in quattro per portarlo in giro, avevo aiutato, montato le scene, organizzato il laboratorio che fecero in Università Cattolica. L'incontro con l'Odin generò desideri di tutti i tipi in tutti noi, il gruppo degli allievi che circondava il Professore. Eravamo soltanto i suoi allievi, eppure era una situazione diversa dal solito, aveva qualche tratto del gruppo: per esempio, io e Renata [Molinari] siamo stati fra i fondatori del CRT. Non c'era un progetto, almeno per quanto ne sapevo io, ma solo una voglia: voglia di teatro. Eravamo in sei: un professore con meno di quarant'anni, e noi, tutti giovani, io giovanissimo. È stato il gesto più... tracotante di quell'epoca, estremo. Un gruppo di ragazzi trascinati nello studio di un notaio per fondare un Centro

¹⁶ Il film di *Ferai* (diretto da Marianne Ahrne) è stato prodotto dalla RAI nel 1970.

¹⁷ Silvio Castiglioni, attore, si è laureato in filosofia con Sisto Dalla Palma, è stato tra i fondatori del CRT e del Teatro di Ventura. Successivamente ha lavorato con Raúl Ruiz, e, per molti anni, con la compagnia di Federico Tiezzi e di Sandro Lombardi, è stato direttore artistico del festival di Santarcangelo dal 1998 al 2005, e dal 2011 al 2012 direttore del CRT. Ha partecipato a molti spettacoli, di cui talvolta ha scritto o ridotto il testo.

di Ricerca, il CRT. Renata e Ferruccio [Merisi] andarono in Danimarca¹⁸, io intanto lavoravo attivamente al CRT, cominciavamo a organizzare ospitalità teatrali. Sisto aveva voluto creare uno strumento amministrativo e politico per fare un teatro diverso. Sono stati anni gloriosi per il CRT. Una finestra aperta su quanto di meglio girava nel mondo del teatro.

Il mio destino era segnato. Io sono figlio di contadini, avrei potuto continuare a mungere mucche, o coltivare mais nella bassa veronese. A tutto questo ero fuggito, ero andato a Milano, mi ero iscritto a filosofia, sarei diventato un professore di filosofia, ma avevo la passione del teatro. Che un figlio di contadini possa laurearsi e diventare professore ci sta, ma fare l'attore no, l'attore era fuori questione. Forse il Terzo Teatro è stato in primo luogo una turbolenza, che ci ha permesso di fare un salto fuori dal tracciato delle nostre vite, verso l'ignoto. Questa cosa, *Min Fars Hus*, i compagni, il Terzo Teatro, mi diedero il coraggio di saltare il fosso. Forse nella direzione giusta, perché altri lo saltarono verso la lotta politica armata, verso derive terribili. Questo era il clima di quegli anni. Il Terzo Teatro è stato frutto di una temperie particolare. Per me è stata l'occasione di fare qualcosa di tracotante, di superare il mio limite, i desideri impliciti nella linea della mia famiglia. Mio padre non capiva, tuttavia non mi ha mai rimproverato nonostante che le mie scelte fossero del tutto fuori linea rispetto alle consuete aspettative di carriera e di vita. Non so cosa deve aver pensato vedendomi non solo attore, ma anche attore di strada, a piedi nudi sull'asfalto. Per un contadino era dura da mandar giù. Indossare un paio di buone scarpe significava segnalare a tutti che ci si è affrancati dalla miseria. Invece io avevo studiato tanto ed ero nuovamente a piedi nudi.

In quel periodo mi capitò di assistere a una audizione della Civica Scuola di Arte Drammatica, a Milano. Ne rimasi deluso. Non so se mi avrebbero preso, comunque alla fine non provai nemmeno a entrarci. Non era quello che cercavo. È difficile da far capire, adesso. Come sai, dopo che il Teatro di Ventura si è sciolto, io ho preso del tutto un'altra strada, ho lavorato molto con Federico Tiezzi, ho lavorato con Raùl Ruiz, ho lavorato molto sulla parola. Quando ti parlo di come mi sembrò insensato provare a entrare alla Civica non ti parlo di preconcetti, c'era qualcosa di più: guardavo quel che facevano alla Civica, mi pareva inutile, spento. Non accendeva in me quel senso di... di rottura, di capogiro, di onnipot-

¹⁸ Dopo il passaggio dell'Odin due allievi di Dalla Palma, Ferruccio Merisi e Renata Molinari (che saranno tra i fondatori del Teatro di Ventura) decisero di andare a passare qualche mese di apprendistato presso il gruppo danese.

tenza che aveva acceso *Min Fars Hus*, che avevo visto tante e tante volte, una dozzina e più, approfittando del fatto che organizzavo la tournée. Seguivo lo spettacolo... come un cagnolino. Facevo il garzone, tutto. Tutto pur di rivederlo, di riprovare quel brivido, quel senso di onnipotenza. Che mi ha sbalzato fuori da tutte le mie aspettative di vita. Erano anni strani, noi eravamo uno sberleffo a tutto quello che era normale. Non rimpiango niente di quei tempi, di quel che ho fatto, e anche quel po' di ortodossia che abbiamo praticato, anche noi anarchici e non ortodossi del Teatro di Ventura, non mi pare sia stata poi un gran male. Ai giovani un po' di ortodossia serve, ti fa fare della strada. Solo un po', però. Altrimenti a un certo punto il lavoro diventa tempo inutile, sprecato.

Non so, sono passati tanti anni, è difficile ricordare bene, e dare una valutazione mi sembra veramente difficile, almeno per me. E poi è stata la nostra giovinezza! Credo che il Terzo Teatro abbia portato forze nuove, e in questo senso un grande cambiamento. Ha portato il teatro in strada, il teatro in luoghi aperti. E soprattutto l'alterità, la differenza, e questo è una forza enorme, se non diventa distruttiva. Ha determinato innesti. E non va sottovalutato anche tutto il lavoro organizzativo a cui ci costringevamo. Anche se all'inizio noi del Ventura eravamo abbastanza negati. A Eugenio [Barba] riconosco il merito di avermi fatto incontrare il teatro di *Min Fars Hus*: un paio di ali. Ci ha regalato le ali¹⁹.

Renzo Vescovi, regista del Teatro Tascabile, può vedere *Ferai* al ridotto del Manzoni perché il gruppo gli finanzia il pagamento di uno dei carissimi biglietti. Vede lo spettacolo Renzo Casali, regista e direttore dell'argentina Comuna Baires, che tra qualche anno si trasferirà in Italia. *Ferai* è lo spettacolo del '68, ma non di quello nostro, maggio francese e studenti ribelli, è il '68 dell'Europa dell'est. Lo spettacolo è dedicato a Jan Palach: 20 agosto 1968, i carri armati sovietici entrano in Cecoslovacchia, mettendo fine alla primavera di Praga; 16 gennaio 1969, Jan Palach si dà fuoco in Piazza San Venceslao, un terribile gesto di protesta. I suoi funerali sono seguiti da quasi un milione di persone.

Ferai racconta la storia del re Frode Frodegord, fatto credere vivo anche dopo morto per tenere il popolo in soggezione: aveva

¹⁹ Colloquio con Silvio Castiglioni, 5 marzo 2020.

governato con la frusta e proprio per questo era rimpianto. Era una riflessione sul potere, e non dava facili risposte. Pochi mesi, anzi, poche settimane dopo il passaggio in Italia dello spettacolo, c'è la prima delle grandi stragi di destra: 12 dicembre 1969, bomba alla Banca dell'Agricoltura a Piazza Fontana, a Milano, diciassette morti, ottantotto feriti. Gli anni Settanta iniziano da questa bomba. Nel corso del saggio ho inserito una piccola serie di brevissimi *memento*, flash dalla storia, insoddisfacenti quanto necessari per la memoria perfino di chi quegli anni li ha vissuti. Sono puri promemoria, niente di più. Possono essere facilmente saltati, ma sono per me indispensabili in qualsiasi discorso sul periodo.

Responsabile della bomba è l'associazione di estrema destra Ordine Nuovo, capeggiata da Franco Freda e Giovanni Ventura. Alla strage è legata la morte di Giuseppe Pinelli, fermato il 12 dicembre per indagare una traccia anarchica che risulterà priva di consistenza e caduto, o più probabilmente buttato, dalla finestra della questura di Milano nella notte tra il 15 e il 16, dopo diversi giorni di interrogatorio. Per persone della mia generazione sono informazioni scontate, ma non sempre è così per quelle più giovani, ed è stato notato come sempre più spesso la complessità degli anni Settanta venga appiattita in un quadro di diffuso "terrorismo", nel quale gli attentati di destra vengono quasi fusi con la presenza delle Brigate Rosse, come fossero un'unica forma di violenza. L'inizio e fine degli anni Settanta sono segnati da una parte dalla bomba di piazza Fontana, dall'altra dal rapimento e omicidio di Aldo Moro ad opera delle Brigate Rosse nel '78 e dalle bombe alla stazione di Bologna nel 1980 (un altro attentato di estrema destra, il più grave, 85 morti e più di 200 feriti). Ne ricordo altre due: 28 maggio 1974, strage di Piazza della Loggia a Brescia, durante una manifestazione contro il terrorismo di destra viene fatta esplodere una bomba, 8 morti, 102 feriti; notte tra il 3 e 4 agosto dello stesso anno, strage per una bomba sul treno Italicus, 12 morti. Sia la strage di Brescia che quella dell'Italicus sono attentati di estrema destra, come l'ottantacinque per cento degli attentati della prima metà del decennio.

La strage di Piazza Fontana del '69 e le sue conseguenze aprono una ferita irreparabile, portano alla luce l'immediatezza del pericolo rappresentato dalla estrema destra (pericolo di colpo di Stato, di attentati, della perdita di credibilità di uno stato democratico minato da

connivenze di ogni tipo). Pongono fondati dubbi sul comportamento della polizia e dei servizi segreti, sulle loro alleanze e sui loro silenzi. La gravità della situazione non genera immobilità, non viene semplicemente deprecata. La partecipazione politica giovanile, la passione politica, si accrescono. La controcultura, da noi, nasce dalla necessità di interrogarsi sulla morte di Pinelli e poi sulle altre morti: l'Italia di quegli anni deterrà il dubbio primato del maggior numero di stragi impunte. Si formano diversi gruppi extra-parlamentari: formazioni alla sinistra del Pci. Parlano attraverso i loro nuovi giornali, «Lotta Continua» (1969-1982), «Quotidiano dei lavoratori» (1974-1982), il settimanale «Servire il popolo» (1969-1975). Nel '71 diventa quotidiano «il Manifesto», ancora in vita. Era nato nel '69 come rivista.

Anche perciò *Ferai* affascina, perché è visto con occhi condizionati da nuovi spettri, nuovi bisogni, dalla paura e dalla voglia di combattere, dalla controcultura nascente. Rispetto alle difficili domande del periodo, spettacoli come questo furono letti come risposte non tranquillizzanti, aprivano varchi nuovi. Ci furono testimonianze d'eccezione, come quella di Nicola Chiaromonte²⁰ o di Natalia Ginzburg. Forse la più interessante è quella della Ginzburg, che ama tutt'altro tipo di teatro:

Devo però dire che, avendo io affermato che «il teatro è parola», sono andata una sera con quella persona che dicevo prima a sentire *Ferai*. *Ferai* è una tragedia danese, il cui regista è pugliese e si chiama Barba. Ne avevo sentito parlare molto. C'era posto ogni sera solo per sessanta persone, perché il regista (Barba) non desidera che questo numero sia superato. La davano alla Galleria d'Arte Moderna. Confesso che amo i veri teatri, e non i garage, o le cantine, o le gallerie d'arte. Sarò, forse, reazionaria. Quando siamo entrati nella sala, ho visto un cerchio di sedie, nessun palcoscenico, dei cenci per terra e un grosso uovo d'avorio. Ho pensato «Dio che noia». Sapevo che avrebbero recitato in danese e che quindi non avrei capito nulla. La rozza traccia della trama, che avevo letto sul programma, mi diceva poco. Ma appena sono entrati gli attori, e si sono messi a recitare intorno a

²⁰ Chiaromonte scrive due recensioni, *Euripide sbarca a Copenhagen*, «L'Espresso», 12 ottobre 1969, e *Il discepolo italiano di Grotowski*, «L'Espresso», 19 ottobre 1969, ora in «Teatro e Storia», n. 35, Dossier *Odin 50*, pp. 176-180.

quell'uovo, m'è sembrato che stesse accadendo qualcosa di straordinario. Era meraviglioso. Mi sto ancora chiedendo cosa mai fosse così bello. Io non l'ho capito. Non so se il dolore e la bellezza venivano dalla storia, che capivo poco e in modo confuso, o dalle voci degli attori o dai gesti. Eravamo lì, sessanta persone, immobili, senza fiato e rapite in un'emozione felice e profonda, in presenza di qualcosa che era insieme dolore, fantasia e pensiero²¹.

Vede lo spettacolo anche un gruppo di professori romani, composto da Ferruccio Marotti, Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini (Savarese, anche lui parte del gruppo, vedrà solo lo spettacolo successivo, *Min Fars Hus*). La storia di questi intellettuali è quella da cui nascerà questa rivista, «Teatro e Storia», ed è particolare: un gruppo di giovani professori, riuniti per un occasionale lavoro comune, finiscono per inventarsi nuove forme di collaborazione, estranee alle logiche accademiche. Hanno uno studio tutti insieme, si leggono e si discutono reciprocamente, fanno progetti collettivi: una vicenda tipica degli anni Settanta, irripetibile. Sono un gruppo²². Il loro legame con l'Odin nasce con *Ferai*, e si fa subito particolare. Intenso, diverso da quello che il teatro danese aveva avuto con altri studiosi, coinvolto, combattivo.

«*Cher Darcante*»

In tutto ciò i teatri di gruppo, il nostro argomento, già esistono, ma Barba non li conosce, o non ne conosce di interessanti. Mi piace citare i documenti, e non solo le informazioni che se ne possono trarre. Questa è una lettera di Eugenio Barba a Jean Darcante, segretario generale dell'ITI (International Theatre Institut, organismo dell'UNESCO per il teatro e per la danza)²³, che sta organizzando l'an-

²¹ Natalia Ginzburg, *Il teatro è parola* [1970], ora in Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, in *Opere*, Volume Secondo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1987, pp. 140-145 (la citazione è da p. 144).

²² Ho raccontata la loro storia nel Dossier *Odin 50*, cit., pp. 165-182.

²³ Barba aveva conosciuto Darcante durante i suoi anni di apprendistato po-

nuale convegno teatrale, e gli ha chiesto se conosce qualche gruppo di ricerca interessante. È il primo luglio del 1971, e Barba gli risponde così:

Cher Monsieur Darcante,

Je comprends très bien votre anxiété pour trouver des troupes «véritablement expérimentales, pratiquant sincèrement et intelligemment la recherche». Ma c'est plus facile de repérer un nouveau Saint François avec stigmates et tous les autres accessoires divins, parmi le milliard de chrétiens de cette planète.

Malheureusement je ne suis pas dans la possibilité de vous donner une seule bonne information. Nos séminaires ont surtout eu un caractère d'introduction dans le travail pratique de certaines personnalités du théâtre contemporain (Decroux, Barrault, Krejca, Fo, Grotowski, Marowitz, Chaikin etc.). Cela se passait par des démonstrations. Seuls les deux derniers séminaires ont été consacrés au "groupe théâtral" en Scandinavie et en Angleterre. Ces deux séminaires, qui se voulaient une documentation sur ce phénomène dans ces aires géographiques, ont crevé les illusions de beaucoup d'hommes de théâtre radicaux qui avaient bâti pas mal de Châteaux en Espagne sur le "groupe théâtral" comme une éventuelle alternative.

Je regrette de ne pas pouvoir vous aider. Même le "pape" a perdu de nos jours la capacité de faire des miracles²⁴.

I giovani teatri di tipo totalmente nuovo sono ancora lontani ed estranei. Per l'Odin è il periodo della maturità, e insieme forse di solitudine. L'amore per *Ferai* ancora non lega i suoi ammiratori in una rete. Grotowski ha annunciato il suo distacco dagli spettacoli, il gemellaggio tra l'Odin Teatret e il Teatr Laboratorium cambia. Sta cominciando una mutazione, appena percepibile.

lacco: Darcante curava una rivista su cui Barba aveva pubblicato. Inoltre, durante il decimo convegno organizzato dall'ITI, nel 1963, Barba era riuscito a far vedere fortunatamente il *Dr Faustus* di Grotowski a una serie di personalità teatrali non polacche, come racconta nel suo *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 81-89.

²⁴ OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 6, foglio 98.

Viaggi verso l'Odin (1972-1974)

Nel '72 viene alla luce lo spettacolo dell'Odin successivo a *Ferai*, quello di cui ha parlato Castiglioni, *Min Fars Hus*. Ci sono molte descrizioni di questo spettacolo, che fu un incontro unico tra una ricerca estrema e le domande di una generazione, e molte sono bellissime o sottili. Anche le lettere a Barba ne sono piene. P.A. Baldocci, per esempio, consigliere all'ambasciata italiana a Copenhagen, lo paragona a un'opera cubista, perché anche qui la prospettiva è infranta e riproposta sotto angolature diverse, il che fa nascere negli spettatori il desiderio di rivedere lo spettacolo, però da un altro posto che intuiscono poter dare prospettive tutte diverse²⁵. Ci sono poi le lettere che l'Odin chiedeva agli spettatori, a fine spettacolo: ci parlano del lato fisico della comunicazione – in tanti ricordano le panche, il numero limitato persone, il fatto di avere il corpo degli altri tanto stretto al proprio da percepire le reazioni, il turbamento nel trovarsi altri spettatori di fronte, magari portati lì da loro, con entusiasmo, e nel doverne osservare i volti e le reazioni. Alcune – parecchie – ci raccontano repulsione e fastidio profondi.

Agli inizi del 1972, scrive a Barba uno studente pisano. È interessato – racconta – a Grotowski, di cui ha sentito parlare dall'argentino Juan Carlo Uviedo (che aveva lavorato con lui) e su cui vorrebbe incentrare la sua tesi di laurea. Ferruccio Marotti, professore di storia del teatro, che aveva incontrato, gli aveva suggerito di rivolgersi a Barba. Quello che incuriosisce questo studente, Roberto, è la fama un po' nera dell'Odin, le perplessità e lo scetticismo che suscita, di cui, dice, gli ha parlato anche Dario Fo. La sua lettera è concreta e fattiva, è persona molto pratica: chiede elenchi di libri da leggere e ospitalità, offre in contraccambio di divulgare la conoscenza dell'Odin. Barba lo invita ad andare a trovarli dal 10 al 27 aprile, per «assistere all'ultima fase di elaborazione del nuovo spettacolo». Potrà anche assistere, ma solo se i suoi collaboratori

²⁵ Lettera del 23 febbraio 1973, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 118-119.

saranno d'accordo, a sedute di allenamento (in questo periodo dalle attività dell'Odin sono ancora rigidamente esclusi gli estranei)²⁶.

Quel che Roberto Bacci scrive dopo il ritorno a casa ha toni immediatamente diversi:

Caro Eugenio, già da molto tempo sono tornato in Italia, ma non mi ero ancora deciso a scriverti per molte ragioni. [...] La mia esperienza dell'Odin Teatret è stata breve ma io penso molto ricca per uno come me che si era posto delle domande precise prima di partire dall'Italia per la Danimarca. L'impressione che abbiamo di un'esperienza come la vostra qui, in un paese dove quello che ci è dato come esperienza teatrale si limita a Strehler, rischia di essere contraddittoria e comunque poco chiara. [...] Voglio quindi soltanto provare a darti per iscritto qualche sensazione più macroscopica che *Min Fars Hus* ha provocato in me, non come studioso di queste cose o come uomo di teatro, ma solo come spettatore. [...]. La genesi: questo, a livello intellettuale, è la prima cosa che mi sono chiesto per cercare di capire nel solito modo; cioè per cercare di difendermi da un assalto di sensazioni che si accumulavano in me durante la rappresentazione. Questo tipo di aspra difesa è andato avanti per qualche sera, fino ad Aalborg, quando, dopo la rappresentazione, sono rimasto come stravolto. [...] Che cosa era successo? Cercando ancora di intellettualizzare, per farti capire, penso che quella sera io abbia rinunciato alla maschera, mi sia posto in una disposizione totale nei confronti di quello che accadeva. Il grido di Iben, il cinguettio di Else Marie, i brevi scatti carichi di tensione di Torgeir, e molte altre sensazioni, che prima di allora avevo cercato di capire e di porre su un piano diverso dalla loro realtà materiale, ecco che mi venivano finalmente addosso, formavano una valanga dalla quale ero riuscito finalmente a non difendermi. Così è successo che quelle sensazioni che cercavo di sistemare in un orizzonte già esistente nella mia razionalità questa volta mi invadevano, perché ero riuscito a "volere" un rapporto diverso con persone che sentivo genuinamente disposte ad offrirsi. Quello che è accaduto non mi sento in grado di sapertelo riferire e forse è giusto così, però *La casa del padre*²⁷ era lì presente, finalmente spariva l'incubo di non capire proprio quando ci avevo rinunciato onestamente. Ogni cosa andava a posto. [...].

²⁶ Lettera del 29 marzo 1972, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 558.

²⁷ *Min Fars Hus*, *La casa del padre*: Bacci usa indifferentemente il titolo originale e la traduzione italiana.

Tutto quello che può accadere all'interno della casa di un padre, sia essa la Russia, o sia essa una fattoria danese [...] può provocare reazioni diverse, però nel vostro lavoro credo di aver sentito una motivazione diversa da quella di Dostoevskij, una motivazione più vicina a ciascuno di voi che a quella dello scrittore russo. In sostanza voglio dire che lo spettacolo l'ho sentito completamente vostro, come del resto è diventato completamente mio nella misura in cui l'ho vissuto²⁸.

Colpisce il cambiamento, dopo una permanenza così breve, e dopo una lotta così serrata per non farsi sopraffare "dall'assalto di sensazioni" della rappresentazione.

È la risposta alla domanda: a che serve il teatro? A questo serve, a distruggere le difese di chi guarda.

Più dell'intensità, va notata la *novità* dell'improvvisa ondata di emozioni che si coagula intorno a *Min Fars Hus*. Viene dalla bellezza dello spettacolo, è ovvio, ma questo qui non ci interessa. Invece è interessante vedere quanto spesso riguardi l'insieme costituito da spettacolo più Odin più Barba: da una parte c'è la violenza dello spettacolo. Poi la capacità del regista di spiazzare, attraverso le sue parole. E poi c'è il gruppo. È questo insieme che viene incontro a una generazione resa eccezionale dalla storia. Le opere che il teatro genera non sono mai solo d'autore, il contributo del pubblico è qualcosa di reale.

Bacci parla del proprio lento processo di comprensione, della difesa, e poi dell'improvviso crollo delle barriere: un rapporto personale, privato perfino, tra attore e spettatore, che mette in questione le sue certezze. La sua lettera ci racconta l'esperienza di una incomprendibilità, a cui bisogna arrendersi perché diventi limpida, testimonia il complicato gioco tra lo spettacolo e lo spettatore. Chi scrive è persona concreta, ben poco incline all'irrazionale, legata al Partito Comunista. L'impressione, in Bacci, si traduce in azioni. Cioè: volontà di organizzare la presenza dell'Odin; di entrare in contatto con altre persone morse da quella stessa tarantola; di

²⁸ Lettera del 14 maggio 1972, OTA, Fondo Odin, Serie Odin Letters, b. 13, fogli 523-526.

costruire una rete; di organizzare una (propria) nuova vita teatrale. Ma anche di edificare il mondo nuovo intravisto attraverso lo spettacolo. Così sarà anche per altri. Sono interessati a una rivoluzione teatrale, a un nuovo mondo, che appare loro vergine, e completo, tutto da inventare e da esplorare. Sono anni di rivoluzione: si adoperano per renderla concreta nel teatro.

Un secondo tema nella lettera di Bacci che si ricollega a bisogni di una generazione che vanno al di là dell'Odin è la questione dello spettacolo biografia di Dostoevskij, ma al tempo stesso anche autobiografia del gruppo: autobiografia collettiva, non di una persona, come è possibile solo in uno spettacolo basato su improvvisazioni, con un filo drammaturgico creato mano a mano nel corso del lavoro. Un cuore nascosto dello spettacolo, però determinante, cambia la sua percezione, impedisce una osservazione distaccata. Cambia l'apporto degli attori. Gli attori dell'Odin non sono solo bravi, non solo hanno fatto un lavoro che sembra aver preso la forma di una esplorazione interiore e profonda, diventano anche co-autori. Gli anni Settanta saranno portatori di una grande trasformazione: gli attori si fanno autori della propria presenza scenica. Anche la dimensione del training è vista come una strada per un lavoro che abbia una radice profondamente personale, perfino privata, però sviluppata per giungere ad altro. Aggiungo la testimonianza di Sandro Lombardi, del Carrozone, poi Magazzini Criminali, poi Magazzini. È aliena rispetto alla rete che si sta coagulando intorno all'Odin, ma è pur sempre interna al mondo dei gruppi:

Già al liceo, Federico [Tiezzi] insisteva sulla necessità di un teatro che partisse dal cuore. Quella strada, su cui un'intera generazione si sarebbe spinta in cerca di un rinnovamento dell'arte scenica inteso come sistema di vita, sarebbe stata da più parti criticata, come una fuga dalla realtà. Al contrario: vedere nel teatro il luogo in cui contrapporsi al mondo, come se nella pratica del lavoro scenico e drammaturgico risiedessero le ragioni stesse per opporsi all'inaccettabilità dell'esistere, non significava fuga, ma presenza²⁹.

²⁹ Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004, p. 18.

Tornato in Toscana, Bacci prende a lavorare per far venire l'Odin. Non è facile, lo spettacolo costa molto, la giunta toscana è di sinistra e una simile spesa per soli sessanta spettatori va contro «il solito concetto di popolare che imperversa», bisogna quindi contrapporvi un «nuovo concetto di popolarità»³⁰. Il 22 ottobre del '74 scrive a Barba di aver ottenuto sette milioni dal Teatro Regionale Toscano per la creazione di un Centro (sarà il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera) e di star progettando un incontro tra l'Odin e i gruppi di base toscani: forse è il primo contatto tra Odin e teatri di base. La costituzione del Centro di Pontedera, sommata al CRT di Dalla Palma, avrà una importanza centrale nel teatro degli anni Settanta. Bacci e il suo Centro lavorano non solo per portare l'Odin in Italia, organizzano seminari di molti tipi, con il Bread and Puppet, con Yves Lebreton, o con un attore di grandissimo livello, ma più tradizionale, come Toni Comello, che potrebbe essergli stato suggerito da Renzo Vescovi. Sono seminari pensati per lo più per un pubblico preciso, per i «gruppi di base».

Il training, il gruppo (1972-1974)

La lettera di Bacci si snoda per molte pagine, la sua lunghezza di per sé è una testimonianza. Parla anche dei nuovi rapporti tra attore e regista:

Quando un attore si pone di fronte a te e si offre con tutte le sue possibilità psichiche e fisiche di energie al tuo giudizio io penso che si crei tra te e lui un trapasso di energie che in seguito finiscono per condizionare tutta l'attività del teatro. La tua posizione è senza dubbio importante ed indispensabile per fare sviluppare e per rendere organizzate e quindi efficaci sul piano della comunicazione tutte quelle forze che il teatro sviluppa, però io penso che abbia anche degli aspetti difficili, che crei cioè conflitti e inibizioni o deviazioni espressive in quelli che ti stanno intorno [...]. Queste le mie osservazioni, che riconosco presuntuose, le

³⁰ Lettera del 10 dicembre 1972, O_{TA}, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, fogli 108-112.

faccio con molta franchezza e ti pregherei di accettarle con tutti i limiti che hanno³¹.

È, conclude Bacci, una nuova possibilità per il teatro futuro che bisogna riproporre ma *non certo identica* (il corsivo è mio) però «con le stesse motivazioni di fondo, sulle quali concordo. Trovare le persone adatte, creare un nucleo preparato e disposto a tanto, questo è l'obiettivo di oggi». La visita all'Odin porta dunque Bacci a riflettere sul rapporto regista-attore in modo non convenzionale, come trapasso di energie, nodo che riguarda persone precise, non l'attore in generale o il regista in generale, ma una determinata persona, proprio quella, di fronte a un'altra.

In mezzo alle carte di Barba, ho trovato un ritaglio stampa del '72, probabilmente mandatogli dagli attori del Piccolo Teatro di Pontedera³². È un articolo di Paolo Emilio Poesio su di loro, «La Nazione», 19 dicembre 1972. Il titolo è *La lezione di Olstebro*³³.

Il mondo del teatro è pieno di sorprese. Eccomi qui, in una vasta stanza nella dipendenza della villa Comunale. A un capo e all'altro del locale, sedie per il pubblico, saremo una ventina o una trentina di persone, mentre nel mezzo, sotto una luce che scende a formare arcani circoli, otto attori (due sole donne tra loro) stanno facendo vivere alcune brevi "storie" (apologhi, moralità potremmo chiamarle) che già furono patrimonio del Living Theatre [...]. I corpi, sottoposti a un severo allenamento, si flettono, si ergono, si animano, paiono spezzarsi, si contorcono, a seconda della necessità. Sono, gli attori, il Piccolo Teatro di Pontedera [...]. [Sono passati] ad approfondire il metodo stanislavskiano, si cimentarono nello psicodramma e l'estate scorsa andarono a trascorrere le vacanze in Danimarca, a Olstebro, per seguire da vicino il lavoro di Eugenio Barba. La lezione è stata fruttuosa: poche volte ho veduto raggiungere una uguale misura di espressione corporea come in questo caso. In tutto lo spettaco-

³¹ Cfr. nota 28.

³² OTA, Fondo Barba, Serie Odin, b. 10, foglio 74.

³³ Gli errori erano molto più frequenti sui giornali di quanto non sarebbe lecito ora: non solo Holstebro è spesso scritto in modo fantasioso, ma anche Grotowski appare spesso con una *epsilon* finale. La recensione si trova in OTA, Fondo Barba, Serie Odin, b. 10, foglio 74.

lo, vale a dire per poco meno di due ore, si ha la sensazione di trovarsi dinanzi al frutto di un lavoro veramente professionistico [...]. Teatro nel quale la parola ha solo un valore o di didascalia o di provocazione all'azione gestuale (basta una parola per scatenare tutto un evento drammatico di potente intensità); teatro nel quale l'emozione è continua sia da parte dell'interprete che da parte dello spettatore. La tensione alla quale si sottopongono tutti e otto questi attori – non so i nomi dei singoli e nemmeno hanno voluto che li sapessi e li ripetessi – è una tensione che si raggiunge solo attraverso una applicazione dura e faticosa se si vuole che i risultati siano quelli che sono. E poiché nessuno di questi attori fa l'attore e basta nella propria esistenza non è difficile immaginare a quale autodisciplina si sottopongono nelle ore libere: quella appresa a Olstebro, ma anche quella che si ricollega al miglior Living [...], sul piano non dell'imitazione, bensì della rielaborazione, libera e personale, creatrice e non ripetitrice.

Ci sono due grandi scoperte, in questi anni. La prima l'ho già accennata, è il gruppo, e quindi la scoperta che il teatro è un mezzo per creare relazioni nuove, e non solo un veicolo di parole e temi. L'altra, che non viene dichiarata mai, se non a posteriori, è il corpo. In primo luogo quello dello spettatore, sorpreso e sconcertato dalla vicinanza, da un teatro che parla al corpo e con il corpo. E poi c'è il corpo degli attori: disciplina, lavoro, precisione, fatica. Ma anche cambiamento, apertura³⁴. La via verso il corpo – ma bisognerebbe dire corpo-mente – è il training, quello che si va a imparare all'Odin o, più avanti, ai seminari dell'Odin e poi dei gruppi.

Il corpo che gli spettatori si trovarono davanti col progredire degli anni Settanta era diverso da tutto quello che si era visto fino allora nel teatro, non era solo ginnico, non era scandaloso né coreografico, non era appannaggio esclusivo dell'Odin, non era particolarmente bello. Era esposto, vulnerabile. La recensione di Poesio è positiva e commossa, ce ne saranno molte negative, in futuro, ma nessuno negherà mai la novità del rapporto potentemente fisico che non solo l'Odin ma in generale i gruppi instaurano con lo spettatore,

³⁴ Iben Nagel Rasmussen, Mirella Schino, Francesca Romana Rietti, *Training. In occasione dei trent'anni del Ponte dei Venti*, «Teatro e Storia», n. 40, pp. 29-50, cfr. in particolare p. 33.

nel chiuso delle piccole sale, dall'alto degli onnipresenti trampoli. Forse accade perché in questi anni il problema del corpo è zona sensibile, riguarda il femminismo, riguarda la nuova vita sessuale, vera o presunta, delle generazioni che poi scendono in piazza. Il corpo teatrale, conseguentemente, esplose in maniera ancora più visibile. L'impatto degli spettatori con le nuove tecniche, come tra poco con il nuovo teatro di strada, è coinvolgente.

Il Piccolo Teatro di Pontedera è un teatro amatoriale, il cui modello, come per molti altri, è stato il Living. Vanno a Holstebro nel '72, lo stesso anno di Bacci (Barba li metterà poco dopo in contatto). Erano rimasti affascinati dal lavoro dell'Odin dopo averlo visto in televisione. Il loro leader, Dario Marconcini, scrive a Barba l'8 giugno del '72, chiedendogli di poter andare a Holstebro nei loro pochi giorni liberi, perché in altri periodi sono occupati «in fabbrica». Sono in realtà un gruppo composito, che unisce un avvocato, un falegname, un impiegato, una casalinga, un panettiere. Lui stesso è industriale. Nella sua lettera racconta che si erano formati leggendo e rileggendo il libro di Barba su Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*³⁵. Vanno all'Odin in agosto, vedono lo spettacolo e probabilmente lavorano anche con gli attori. Cominciano forme di duro allenamento fisico. Nella loro cittadina di provincia coltivano modelli di vita diversa, e tecniche di teatro differenti da quel che si vedeva in giro. Fanno il nuovo spettacolo, di cui abbiamo letto la recensione che mandano a Barba.

Poco dopo entrano in contatto con Bacci, e diventano il suo gruppo. A differenza di altri registi, nelle sue lettere a Barba Bacci non parla di stile o tecniche di costruzione dello spettacolo. Scrive invece spesso sui suoi rapporti con queste persone: gli piacciono, molto, dichiara di sentire con loro forti affinità anche politiche, ne sottolinea la generosità e l'apertura nei suoi confronti. Sono persone più anziane di lui, e per certi versi più esperte di teatro, gli stanno vicine in momenti difficili, come quando deve dividersi tra lavoro di regia e servizio militare. Ne parla con un calore enorme. Il "gruppo", se vissuto intensamente, senza difese, diventa un modo

³⁵ Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilia, 1965.

per recuperare una relazione profonda tra vita quotidiana e arte teatrale. È forse la punta di diamante del cambiamento. È precedente al modello Odin, è non solo teatrale: anche le formazioni politiche extra-parlamentari, in Italia, vengono chiamate gruppi. Anche i professori riuniti intorno a Marotti pensano a se stessi come a un gruppo. Forse anche gli attori di Dario Fo, almeno fino al '77, possono essere considerati in un certo senso un gruppo³⁶. Anche il Carrozzone di Tiezzi, Lombardi, D'Amburgo condivide la scoperta di questi anni, dell'importanza di una dimensione collettiva per il teatro. Lo racconta Lombardi, molto bene. Dice, ricordando i primi anni di lavoro:

prima di arrivare al momento della ricerca solitaria, a lungo il teatro si associò per me alla felicità della dimensione collettiva, al conforto della condivisione di un progetto. Con il tempo, il quoziente di illusione presente in questo sistema sarebbe caduto, portando con sé il dolore di una cacciata dal paradiso terrestre³⁷.

È nel gruppo che si attua la rivolta più profonda, che è quella di dar vita a biografie differenti non solo per via del lavoro, ma anche per quel che riguarda legami sentimentali, o quotidianità, o relazioni nel lavoro, priorità e valori. Tutto questo è un processo lento, permesso solo da formazioni di lunga durata. Ci si unisce per la vita – almeno in teoria, anche se la durata media di un gruppo molto solido è di una decina d'anni. Fuori dal teatro in Italia questi sono gli anni delle prime comuni.

La rivolta del teatro di gruppo avrà il suo perno nelle relazioni, così come gli spettacoli hanno il loro cuore segreto in aspetti che senza il gruppo sarebbero stati semplicemente privati. Il privato, del resto, è politico come dice lo slogan chiave di questi anni, vuol dire che la vera rivoluzione nasce da lì.

³⁶ Sul Dario Fo degli anni Settanta alla Palazzina Liberty cfr. Gerardo Guccini, *Dario Fo alla Palazzina Liberty*, in *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, a cura di Helena Lozano Miralles, Ana Cecilia Prenz Kopušar, Paolo Quazolo, Monica Randaccio, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2016.

³⁷ Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p. 23.

Con il gruppo di Pontedera, Bacci costruisce uno spettacolo, *Macbeth*. Ne è testimone la giovane aspirante attrice che abbiamo già incontrato, Teresa Telara, che sta per diventare sua moglie. Ci regala una testimonianza preziosa sulla violenza e la passionalità delle dinamiche di gruppo. Anche lei racconta la felicità di una dimensione collettiva in termini non lontani da quelli di Sandro Lombardi:

La sede del così detto teatro era all'interno delle vecchie stalle nel parco di una villa comunale nel centro cittadino. Una sala completamente dipinta di nero per ospitare uno spettacolo oscuro, buio, carico di aggressività radicata nelle dinamiche fra quegli individui e pronta a rivolgersi contro il nuovo giovane regista. Un conflitto di potere vero e proprio fra i due vecchi leader, l'avvocato ed il piccolo industriale e fra tutti e il nuovo malcapitato regista. L'unica immagine che ricordo di quello spettacolo è una manciata di sale grosso gettata sul pavimento nero, era un cielo stellato.

Ma mentre lo spettacolo debutta, Roberto già lavora alla nascita di un nuovo gruppo. Ventenni, quasi tutti universitari, proiettati verso l'obiettivo ambizioso di vivere del proprio lavoro di ricerca teatrale. Un gruppo fondato su una formazione rigorosa dell'attore. All'inizio ero l'unica donna con Luca [Dini], Aldo [Innocenti], Massimo [Bertolaccini], Giacomo [Pardini] detto Mone, Giacomo [Angiolini] detto Mino e naturalmente Roberto. Il conflitto vero e proprio fra vecchio e nuovo corso di quel piccolo teatro esploderà alcuni mesi dopo concludendosi con un'accesa discussione e una frase biblica pronunciata da Giorgio [Angiolini], l'avvocato, scagliata contro Roberto: «Bada, chi semina vento raccoglie tempesta!». Mentre la sala dipinta di nero era già stabilmente occupata dai giovani aspiranti attori alle prese con il training, base fondante culturale e metodologica del nuovo gruppo, quello vecchio si sfascia. Letteralmente spariscono l'avvocato, il panettiere e il falegname [...]. Alcuni mesi dopo, tutto quello che avevo appena iniziato a studiare e tentato di praticare si materializza finalmente davanti ai miei occhi. Ricordo bene la data. Era una domenica, il 14 Settembre 1975 alle 17. Ai piedi delle colline pisane di fronte alla Certosa di Calci, un cerchio di persone sedute sul prato verde intorno a un piccolo gruppo di attori. È *Il Libro delle Danze* dell'Odin Teatret [...].

In pochissimo tempo il teatro diventa la mia casa. Ci vivevo e lavoravo insieme a mio marito, ai compagni che amavo e a tanti amici. Roberto nel ruolo di quotidiano testimone del mio farmi attrice e delle mie scoperte. Io protetta e sicura sotto il suo sguardo potevo fare qualsi-

asi cosa, lui era lì ad assistermi. Con fiducia cieca attraversavo paesaggi e vissuti inaspettati, guidata da un'energia sconosciuta che piano, piano andavo scoprendo e incanalando. Insieme a me i miei compagni di lavoro con la loro immaginazione e creatività. Un microcosmo denso di potenzialità ed energia che condivideva lo stesso tipo di esperienza con tanti di quella generazione teatrale. Attore santo, teatro povero, terzo teatro, teatro di gruppo. Come in tutte le utopie molti sarebbero stati i fraintendimenti e gli azzardi fatti sulla pelle viva, in questo caso dei giovani attori di quel piccolo teatro. Infatti, le intenzioni e i proclami dell'inizio non durarono a lungo³⁸.

Come si vede, i gruppi non rappresentano un mondo ideale. Sono, piuttosto, luoghi di grandi liti e di profondi turbamenti. Non si formano su un modello prioritario e vengono declinati in forme differenti. Sono vissuti con maggiore o minore intensità a seconda delle situazioni, non delle appartenenze stilistiche. Rappresentano un punto di contatto fondamentale con la cultura giovanile extra-teatrale. Per molti la dimensione collettiva fu, come dice Lombardi, un momento ricordato poi come paradiso terrestre, con relativa cacciata (si affretta ad aggiungere che questa caduta porta in sé, oltre al dolore, anche «le premesse per la creatività individuale»).

Quello di cui stiamo parlando non ha nulla a che fare con una fruttuosa collaborazione. La dimensione gruppo è percepita come un mondo in cui è possibile spingersi oltre, incontrare demoni e angeli che vanno a braccetto. E noi, a posteriori, possiamo sorriderne e ridimensionare angeli e demoni in categorie più quotidiane – semplice gioia di una improvvisazione ben riuscita, o turbolenza dei complicati intrecci erotico-amorosi che caratterizzano tutti i gruppi. Ma questo non ci aiuterà a capire lo stato d'animo di questo periodo, in cui il teatro diventa qualcosa che non riguarda solo la mente e l'occhio, non solo l'etica, e non solo il bene. Più avanti Teresa racconta di come il marito regista le abbia ricordato, in un momento particolarmente doloroso, che il teatro è malattia, non salute.

³⁸ Teresa Telara, dattiloscritto *Dimore*, cit.

Reinventare il teatro

La densità emotiva è una molla, uno strumento di accelerazione e intensificazione. Permette al gruppo di diventare una struttura piena di conseguenze di ogni tipo: per esempio, nutre la pedagogia interna, i nuovi attori devono essere formati all'interno dell'alveo. La creazione artistica si fa più collettiva, con conseguenze positive e negative. Ma la formazione gruppo, se portata avanti fino in fondo, può portare anche a una reinvenzione delle forme organizzative del teatro, fatta con maggiore o minore perizia. Ne ha accennato Castiglioni: la povertà stessa dei gruppi fa sì che tutti gli attori siano coinvolti nel lavoro organizzativo³⁹.

I gruppi sono effettivamente mediamente diversi dai teatri di avanguardia, come nota Barba nel suo celebre scritto⁴⁰. Forse perché sono giovani, e spesso del tutto ignari, forse perché partono da grandi domande, da domande assolute, ma è un po' come se reinventassero il teatro dalle fondamenta. Cioè: più che all'invenzione di linguaggi nuovi è come se si dedicassero alla reinvenzione di strutture di base. Non hanno punti di contatto con il teatro esistente, e invece si ricongiungono a una dimensione diversa, più assoluta, del teatro, e quindi, paradossalmente, a un passato remoto. Il mondo del teatro italiano degli ultimi trent'anni, fatto di Stabili e Avanguardia, sprofonda. Riemergono esigenze di secoli precedenti – o forse esigenze di fondo. La prima è il gruppo: la necessità di tornare a riunirsi in formazioni di lunga durata, che vadano al di là dei singoli spettacoli, come era accaduto dagli inizi del professionismo fino al Novecento. La seconda è quella di mettere da

³⁹ Di grande interesse sulla questione sono stati i due interventi di Tiziana Barbiero e di Alberto Grilli al convegno *Le parole del teatro. Teoria e prassi. Per un lessico del teatro europeo*, 29-30 gennaio 2020, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre, che riguardavano rispettivamente la parola *Gruppo* e la parola *Relazione*.

⁴⁰ *Terzo Teatro*, nato come documento interno per i partecipanti di un incontro organizzato da Barba nell'ambito del Bitez/Teatro delle Nazioni, Belgrado 1976, pubblicato in «International Theatre Information», 1976, ripubblicato più volte in più lingue. Ora in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [1985], Bari, edizioni di pagina, 2014, pp. 153-155 (il volume ospita, nella sezione IV, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, anche altri interventi di Barba, successivi, sullo stesso argomento).

parte l'autorità dei testi, per esplorare zone del lavoro teatrale legate ad altro, per esempio a una nuova accezione del corpo come corpo-mente, il proprio e quello degli spettatori. Anche questa è una radice antica. La terza è la questione della marginalità. Per secoli gli attori sono stati una società marginale e il teatro un'arte minore. Nei gruppi la questione della marginalità diventa consapevolezza o perfino culto della propria diversità. Sono gli stessi bisogni che avevano presieduto alla nascita della Commedia dell'Arte, dirà Barba parlando dei gruppi di base⁴¹, ed è una intuizione importante, che potrebbe aver avuto in comune con il suo consigliere letterario, grande studioso del Seicento, Ferdinando Taviani.

Questa riformulazione del teatro fin dalle sue basi mi sembra in qualche modo in sintonia con quel che, fuori dal teatro, i movimenti giovanili vanno esplorando, e cioè la possibilità di cambiare tutto il mondo dalle basi. La scoperta di questi anni è che (secondo questi movimenti giovanili) è *possibile* farlo. Non facile, ma possibile.

Ricordo infine come più avanti, verso la metà degli anni Ottanta, alcuni critici parleranno di “gruppi” o di “drammaturgia dei gruppi” facendo però riferimento solo a una parte molto ridotta di questo variegato fenomeno: sostanzialmente quella che è stata battezzata da Giuseppe Bartolucci “post-avanguardia”, più tutte le esperienze interessanti che cominciano a fiorire tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. È una selezione che si basa su scelte di gusto e su priorità più che legittime. Tuttavia, usare la definizione “gruppi” solo per raccontarne una piccola parte rischia di cancellare la memoria di un mondo ampio e articolato, della sua complessità, delle sue conseguenze, del suo legato.

Correnti sottomarine

Lascio la parola a una scrittrice, Annie Ernaux, che parla del Sessantotto e del dopo Sessantotto⁴²:

⁴¹ Cfr. una intervista di Darcante a Barba che ho letto dattiloscritta, conservata presso gli OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 18, foglio 92.

⁴² Annie Ernaux, *Gli anni* [2008], Roma, L'orma, 2015, pp. 112-113.

Vedevamo e ascoltavamo ciò che non avevamo mai visto e ascoltato da quando eravamo nati, ciò che non avremmo mai creduto possibile. Luoghi il cui utilizzo obbediva a regole rispettate da sempre, in cui erano autorizzati a entrare soltanto determinati tipi di persone, università, fabbriche, teatri, aprivano le loro porte a chiunque, e vi si faceva di tutto – discutere, mangiare, dormire, amarsi – tranne ciò per cui erano predisposti. Non c'erano più spazi istituzionali e sacri. Professori e studenti, giovani e vecchi, colletti bianchi e tute blu si parlavano tra loro, le gerarchie e le distanze si dissolvevano nella parola come per miracolo. [...] La libertà dei gesti e l'energia dei corpi bucavano lo schermo.

Le più grandi trasformazioni teatrali successive al Sessantotto sono note: il Living – una parte del Living – va in Brasile, Brook in Africa, Strehler abbandona per un paio di anni il Piccolo per fondare Teatro Azione, Grotowski smette di far spettacoli. Per molti l'attività teatrale e l'originalità teatrale sembrano essere diventate di colpo asfittiche. Prendono piede attività alternative, come quelle di Giuliano Scabia presso il manicomio di Trieste, o le sue successive presenze in quartieri periferici. Leo de Berardinis e Perla Peragallo, da una parte, Quartucci e Tatò dall'altra, partono verso situazioni lontane dal teatro. Il teatro lotta per uscire da sé, dai propri spazi, vuol riprender fiato. Impara la solidarietà. Diventa – qualche volta – un modo di porsi a fianco dei diseredati, contro ogni forma di acculturazione. Solidarietà è una parola chiave, in quegli anni: verso i carcerati, i giovani costretti al servizio militare (“proletari in divisa”), i profughi dall'America Latina.

Marzo 1971, il presidente cileno Salvador Allende inizia un processo di trasformazione del paese, tra l'altro nazionalizzando alcune miniere. Fin da subito ci sono incidenti fomentati da organizzazioni di estrema destra. Nel 1973, le forze armate cilene compiono un colpo di stato. Allende viene ucciso – secondo alcuni si suicida – nel palazzo presidenziale, bombardato dall'aviazione cilena. La giunta militare, guidata dal generale Pinochet, inizia una repressione durissima. Molti cileni trovano rifugio in Italia, e più che rifugio: solidarietà, casa, accoglienza. La tragedia del Cile ha sviluppato forme diffuse di vicinanza e sostegno, come racconta il documentario del 2018 di Nanni Moretti *Santiago-Italia*. La tragedia del Cile è percepita anche come

un monito a quel che potrebbe succedere da noi nell'eventualità di un Partito Comunista al governo. Ma più in generale le rivolte latino-americane – da quella cubana del '59 a quella cilena del '71 – per non parlare di Ernesto Che Guevara, e della sua morte nel '67, hanno fortemente influito sulla mentalità giovanile di sinistra.

Il teatro latino-americano sarà una delle grandi scoperte dei giovani gruppi teatrali. Per questa scoperta, è certamente importante il personale interesse di Barba. Ma ancora più importante è la generale passione politico-culturale di questi anni. Le grandi correnti invisibili, sottomarine, della storia, dei nuovi bisogni, della volontà di lotta spostano le singole vite verso direzioni inaspettate, talvolta estreme. Verso il teatro, o verso la morte, come accade a un editore del calibro, ricchezza e potere di Giangiacomo Feltrinelli, che perde la vita squarciato dall'esplosivo con cui sta tentando di far esplodere un traliccio, in un gesto estremo di rivolta.

Spesso ho sentito parlare di post-politica per il periodo successivo al Sessantotto. Sarebbe più preciso dire che erano anni in cui la politica permeava qualsiasi cosa, implicitamente ed esplicitamente, in cui il privato diventava un momento di riflessione politica, e non solo personale. C'era, del resto, un fortissimo e continuo impegno attivo: manifestazioni continue frequentissime, spesso oceaniche, spesso con scontri. La crescita di lotte politiche si accompagna, in tutta Europa, a una diffusa esigenza che a prima vista potrebbe sembrare incompatibile. Una esigenza di creatività: per avere una vita differente, per fare azioni politiche in senso non convenzionale. Il teatro sarà una delle risposte principali. Il riso un'altra, anche come forma di lotta. Nel 1970 Dario Fo scrive e mette in scena *Morte accidentale di un anarchico*, sulla morte di Giuseppe Pinelli: ridere di uno di più terribili traumi del periodo era un modo per non dimenticare. Fiorivano gruppi musicali. È una congiuntura che si potrebbe definire ossessivamente politica, ma insieme anche vivacemente culturale ed esistenziale. Poesia e teatro spuntavano tutt'attorno alla politica.

Riporto un racconto di Marco Baliani. A differenza degli altri, questa non è una memoria, è un frammento del testo di uno spettacolo a base autobiografica:

Valle Giulia, Facoltà di Architettura 1973:

Da diversi mesi la facoltà è occupata, fuori le vetrate sono tappezzate di striscioni, ci sono scritte sui muri ovunque. L'entrata è presidiata dai compagni del servizio d'ordine. Si fanno turni di guardia a rotazione. I caschi e le spranghe li abbiamo nascosti in certe stanze, a portata di mano. All'ultimo piano le finestre che danno sul terrapieno in salita verso viale Bruno Buozzi sono sempre pronte ad aprirsi in caso di fuga, nell'eventualità di un'irruzione di polizia. C'è un gran viavai di studenti, i corsi sono autogestiti [...]. In Aula Magna le assemblee sono frequenti. A parlare si alternano i leader dei gruppi extraparlamentari presenti in facoltà. Il Comitato politico di Architettura li contiene tutti, da Avanguardia operaia al Manifesto a Lotta continua a Potere operaio, ma le loro posizioni sono diversissime [...]. Così, per passare il tempo, ci mettiamo a organizzare piccoli happening musicali, ci viene a trovare Dario Fo, ci racconta del mestiere d'attore, ci inventiamo piccole performance [...]. Nasce così in quei mesi una specie di canovaccio teatrale-musicale a partire da una fiaba, *Il re è nudo*. Un teatro rozzo, semplice, tutto politico. Decidiamo di portarlo in aula magna. La voce si sparge e il giorno dello spettacolo l'aula si riempie di gente, di compagni, come non succedeva più da tempo [...]. Ero stato marchiato. Fu così che cominciai a fare teatro⁴³.

In una intervista a Oliviero Ponte di Pino, raccontando questo primissimo avvicinamento al teatro durante una occupazione, Baliani ha parlato della presenza non solo di Dario Fo ma, più imprevedibilmente, di Paolo Poli, che avevano fatto pezzi di spettacoli e «chiacchierate»⁴⁴.

Perché proprio il teatro? Non lo so. Ma è un bisogno primario. C'è poco da rimpiangerli, quegli anni (che dal '75 in poi vengono anche pesantemente segnati dalla droga, per molti un'altra forma di esperienza estrema, di vita concentrata), però certamente per il teatro sono a modo loro una piccola età d'oro. Il training aveva una funzione fondamentale nella preparazione degli attori, ma anche ra-

⁴³ Marco Baliani, *Corpo di stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 7-10.

⁴⁴ L'intervista è in Marco Baliani, Remo Rostagno, *Kohlhaas*, Perugia, Edizioni Corsare, 2001, pp. 5-31. In questa intervista, Baliani colloca l'occupazione nel '75, anche se questa data non sembra collimare con il riferimento alla venuta di *Min Fars Hus* a Roma che, dal suo discorso, sembrerebbe successiva.

dici in una complessa esplorazione di sé; il rapporto tra i vari gruppi poteva non essere di simpatia, ma divenne, per alcuni, una forma essenziale di solidarietà, le relazioni dentro il gruppo erano tumultuose, quello che si voleva dare agli spettatori era niente di meno dell'essenziale, neppure un capello di meno, doveva essere un'esperienza vera. Il teatro era un bisogno primario anche per il pubblico, cosa che sorprende in anni tanto difficili, o paragonandolo alla situazione di oggi. Per nessun altro periodo ho sentito parlare così spesso di spettacoli che cambiano una vita. Sì, il teatro aveva importanza, come accade quando non riguarda solo gli occhi o il cervello. La densità emotiva faceva da lente ustoria, da agente di concentrazione e penetrazione.

Era, il teatro, in qualche modo, un fatto un po' selvaggio, come se si fosse rotto un vetro. In genere si parla delle vite di chi lo faceva. Ma il problema chiave di questi anni è certamente il rapporto con il pubblico⁴⁵: un nuovo rapporto con gli spettatori, anche fisico, che non implicasse persone sedute al buio, lontane, che guardano il palcoscenico in modo non diverso da come si guarda la televisione. Perciò l'esempio dell'Odin ebbe tanto successo: spettatori seduti vicini, pochi, costretti a guardarsi l'un l'altro oltre a guardare gli attori. E l'altro modello Odin fondamentale, il teatro di strada, riguardava pure il pubblico: la ricerca di pubblici nuovi, che non sarebbero mai andati a teatro. L'Odin andò a inventare le sue parate in Salento, un Salento ora inimmaginabile, privo di turismo e pieno di donne vestite di nero. I trampoli e il clown diventarono, per molti gruppi, uno strumento politico, in un senso molto diverso dal teatro di Dario Fo o dal primo spettacolo di Baliani: quello dei gruppi era un teatro politico perché usciva dalle sale, rompeva gli spazi, e andava incontro a chi il teatro non l'aveva mai visto, né l'avrebbe mai incontrato, neppure nelle più sfrenate fantasie di decentramento.

⁴⁵ È stato soprattutto Gabriele Vacis a farmi riflettere su questo aspetto della rivolta degli anni Settanta, sull'importanza e la passionalità della rivolta contro gli spazi convenzionali, le quarte pareti, le quinte e i sipari (colloquio del 20 marzo 2020).

Economia

Sorge spontanea, ai racconti di quelle vite degli anni Settanta, la domanda: come sopravvivevano i gruppi⁴⁶? Il Terzo Teatro vive del plusvalore delle madri, mi disse scherzando, ma non troppo, un regista, ospitandomi appunto nella casa di sua madre. Eravamo alla fine degli anni Settanta. L'importanza del plusvalore delle madri, però non dà conto della realtà, che fu complessa, una mescolanza di sforzo estremo per guadagnare e di rifiuto di adeguarsi all'economia di mercato vigente. Riparto, per cercare di capire, dalle parole di Luca Dini (allora del Piccolo Teatro di Pontedera):

Siamo stati una generazione che ha saputo mettere molto bene a frutto quel tempo intermedio che è l'Università. È un tempo pagato: noi lo abbiamo usato per fare teatro. D'altra parte, il teatro almeno per alcuni è stato subito un impegno totalizzante, che non lasciava tempo per altro. Io ho fatto regolarmente esami prima di incontrare il teatro, poi non più. Lavoravamo tutti i giorni, tutto il pomeriggio, fino a sera tardi, dopo prendevo l'ultimo treno da Pontedera, poi dovevo aspettare un'ora il cambio a Pisa. Arrivavo a Viareggio dopo l'una di notte.

No, non guadagnavamo. Ma eravamo professionisti, nel senso che lavoravamo moltissimo, tutti i giorni, tutto il giorno. Non abbiamo protetto noi stessi, né da un punto di vista economico né da quello sociale.

Ma chi se ne importava di questo. Noi lavoravamo su ben altro, sull'uomo, su dio, non ti ponevi il problema semplicemente dei soldi. Eravamo incoscienti, certo. Ma non "ricchi". Lavoravamo per qualcosa che non erano i soldi, avevamo una visione, lavoravamo per qualcosa che non era un semplice spettacolo, ma molto di più. Lavoravamo per una vita diversa, per un valore politico, nel senso più ampio. Era, il nostro, un approccio che mi sembra molto diverso da quello che c'è ora, e lo dico veramente senza nessun giudizio: era diverso, semplicemente.

Luca Dini continua raccontando gli innumerevoli lavori teatrali che si facevano a fianco degli spettacoli. Non permettevano

⁴⁶ Per quel che riguarda in generale l'economia dei gruppi di base, che in genere consisteva nella episodica spartizione dei pochi guadagni che si riuscivano a ottenere, rimando al saggio di Luca Vonella.

di vivere – non fino al '76, quanto meno – ma permettevano di guadagnare almeno qualcosa. Nel periodo fino al '76 i componenti dei gruppi sono in buona parte “studenti” (ma non certo solo studenti), e possono vivere appoggiandosi alle famiglie per integrare quel poco che guadagnano. Alcuni, pochi, hanno un secondo lavoro, che tendono a lasciare. Viene praticato un lavoro teatrale a tempo pieno, ma alcuni, particolarmente i gruppi più vicini all’Odin, lo fanno in modo totalizzante, quasi ossessivo. Complessivamente, sono poveri, il loro lusso è un tipo di vita, che non considerano un diritto ma una scelta (rivoluzionaria). Vendita di spettacoli nelle scuole, nelle biblioteche, nei parchi. Perfino partecipazione a piccoli eventi, inaugurazioni, feste, matrimoni. Vendita di spettacoli di strada e letture, anche a pochissimo, e di molti spettacoli di clown. Le amministrazioni di sinistra comprarono con relativa frequenza, negli anni Settanta, piccoli spettacoli economici, spettacoli di strada, animazione, clown. Organizzazione di piccoli festival e piccole rassegne. Di attività culturali. Ci fu anche qualche caso, raro, di progetto finanziato. Ci furono gruppi, come il Teatro tascabile di Bergamo, che riuscirono in questo modo fin dal '74 a darsi piccoli stipendi mensili. Per comprendere il senso di quella povertà e di quella inventiva bisogna però anche considerare che la scelta di una vita non condizionata dal tipo di lavoro offerto dalla società fu, in quegli anni, relativamente frequente, e fortemente politica. Ne troviamo una curiosa testimonianza nel finale di *Foto di gruppo con signora*, il romanzo di Heinrich Böll del '71. Era una forma di rivolta quotidiana, insieme privata e politica. Fu possibile perché ancora esistevano più possibilità di lavoro di oggi. Ma non fu meno dura per questo.

Un'altra differenza rispetto ad oggi sta – ancora una volta – nella dimensione gruppo. La lotta, la differenza, la rivolta non erano individuali. Per qualche anno, inoltre, non ci fu solo il proprio gruppo, con cui e per cui combattere, ma anche un vasto movimento cui aderire, per il quale il teatro era forma di vita differente, protesta incarnata. Quando il movimento finì, le conseguenze furono molteplici e profonde. Continua Luca Dini:

Soprattutto dopo il '77, il '78, noi giovani gruppi, che lavoravamo sempre più duramente, cominciammo a creare spettacoli che potevano essere venduti con relativa facilità – ecco come ti spieghi tutti gli spettacoli di clown di quegli anni. In questo Eugenio [Barba] è stato un grande insegnante. Gli spettacoli di clown, come gli spettacoli di strada, permettevano di andare nelle scuole o nelle piazze, di essere richiesti dai comuni. E così potevi guadagnare abbastanza da poterti dedicare a quello che per noi era l'essenziale, e cioè training e spettacoli al chiuso. Senza strada e clown non saremmo campati. Devi considerare che in quegli anni c'era tutto un sistema di enti locali che compravano questo tipo di spettacoli. I gruppi avevano coltivato un rapporto territoriale fortissimo con enti locali di vario genere.

Fare un paragone con la situazione di adesso è davvero impossibile. Neppure oggi una persona di teatro sopravvive in genere soltanto facendo spettacoli. Allora ci aggiunge qualcos'altro: un po' di attività di teatro ragazzi, un po' di laboratori, se ci riesce, anche un po' di cinema. Così sopravvive, e può fare gli spettacoli che ha in mente di fare. Ma la differenza rispetto agli anni Settanta è doppia: noi non facevamo queste attività parallele come singoli, ma come gruppi. E non lo facevamo per fare uno spettacolo, niente affatto solo per fare uno spettacolo, per quanto innovativo, ma in nome di una idea, di una visione, se vuoi. Lavoravamo facendo piccoli festival, lavoravamo nelle scuole, vendevamo clown, vendevamo parate: lo facevamo per proteggere l'essenziale, che era il lavoro in sala, al chiuso, e il training.

Ci spingeva la volontà di creare un mestiere che non esisteva, ed era una forza potente. Non sapevamo niente di come si faceva il teatro: si lavorava per avere il tempo necessario per poter sperimentare cosa potesse essere il mestiere dell'attore. Se siamo nati e cresciuti fuori dalle mura del teatro, come diceva Nando [Taviani], è stato volutamente. Era un atto, te l'ho detto, di politica profonda, in cui il rifiuto – rifiuto della prosa "normale" – ha avuto una parte fondamentale. Era una forma di opposizione che adesso è forse impossibile⁴⁷.

L'eccesso di clown e trampoli sarà uno degli aspetti più negativi sottolineati, e anche con ragione, nella polemica contro i gruppi di

⁴⁷ Colloquio con Luca Dini del 4 maggio 2020. Ma fondamentali sono stati anche la conversazione con Donella Giacotti, del 5 maggio 2020, e quella con Pino Di Buduo di cui riporto più avanti un frammento.

fine decennio. La testimonianza di Luca Dini ce ne sottolinea uno dei sensi: non solo erano vendibili, ma erano ciò che si vendeva per salvaguardare un progetto complesso, non individuale. Inoltre, come ho già detto, furono un modo per toccare pubblici nuovi, lontani dal teatro. Sulle fondamentali questioni di sopravvivenza, riporto anche un frammento del mio colloquio con Pino Di Buduo, regista del Teatro Potlach:

Prima del '76 non vale la pena di parlare di economia, per la maggior parte di noi. Noi, il Teatro Potlach, siamo nati nel 1976. Eravamo in due: Daniela [Regnoli] e io. Abbiamo però fatto subito una associazione – davanti al notaio – in modo da avere una veste ufficiale, e poter presentare progetti, e trovare soldi. La nostra fortuna è stata quella di essere stati a Holstebro dal novembre '75 fino al giugno '76, nelle Brigate internazionali. Poi, Eugenio mi chiese cosa volessi fare, e io gli ho detto che volevo creare un gruppo di teatro e volevo cercare un comune vicino a Roma che potesse darci spazi in cui lavorare. Fu Eugenio a indirizzarmi a Fara Sabina: Nando [Taviani] aveva cercato un luogo utilizzabile dall'Odin vicino Roma, e aveva individuato una possibilità a Fara Sabina, negli spazi di un ex-convento. Ci accompagnò dal sindaco.

Di che vivevamo? All'inizio di niente. Io ero assistente di Diego Carpitella e [Alberto Maria] Cirese. Venivo quindi pagato (poco) dall'Università. Reclutammo altre persone, attraverso un seminario, col patto che il primo anno i nuovi si sarebbero mantenuti da soli. Dal secondo anno cominciai invece a pagarli, tutti i mesi. Pochissimo, allora, poi sempre un po' di più. E sono ormai più di quarant'anni che va avanti così. Però allora era più semplice, non bisognava mettere i contributi.

Ce li procuravamo in mille modi, quei pochi soldi che ci bastavano per vivere. Lavoravamo dalla mattina alla sera... proprio come pazzi. Si cominciava la mattina alle sette: lavoro sul training. Il pomeriggio, lavoro sugli spettacoli, due in contemporanea, uno al chiuso e uno di strada. Gli spettacoli erano la prima entrata, ne abbiamo sempre venduti un po', soprattutto quello di strada. Ti parlo del periodo '76-'78, dopo c'è stato Santarcangelo e da lì è andata bene, ci hanno conosciuto, abbiamo cominciato a vendere molto anche all'estero. Ricordo i primi due spettacoli che ci sono stati comprati prima di Santarcangelo: il primo da Pontedera, mi sembra per un festival dell'Unità. Quattrocentocinquantamila lire, un po' più di duecento euro. Ma devi ricordare che allora si mangiava al

ristorante con tremila lire... L'altro l'abbiamo venduto a Castelnuovo di Farfa, trecentomila lire. Me lo ricordo ancora, certo. Sono cose che non si dimenticano.

C'era anche qualche possibilità di contributo del Ministero, che noi riuscimmo ad avere abbastanza presto, ma non tutti i gruppi erano abbastanza strutturati da richiederle. Poi c'erano altre attività, come le scuole: allora non esisteva il "teatro ragazzi", si parlava di animazione, da qualche anno, ma non era una situazione strutturata. Quando arrivammo a Fara Sabina andai subito a parlare con il direttore delle scuole elementari del comune, che era una persona molto aperta, proiettata verso il futuro. Mi fece incontrare con i genitori, il consiglio di Istituto, il responsabile dei genitori. Mi presentò, disse che lui era favorevole, e i genitori accettarono. Da allora abbiamo sempre lavorato per le scuole di Fara Sabina. I primi due anni andavamo tutti e due, io e Daniela, poi solo Daniela. Andavamo a Passo Corese due giorni a settimana, ogni volta cinque ore. Tutte le generazioni di Fara Sabina sono passate da noi, signori ormai di una certa età ci salutano quando camminiamo per le strade... Era un lavoro continuo, un'altra piccola entrata.

Poi... poi bisogna aggiungere le storie straordinarie, incredibili, le cose che accadevano, la gente che ci invitava a pranzo. Forse perché eravamo giovani, appassionati. E affamati. Per esempio Wittemberg. Wittemberg era un dentista tedesco, ebreo e comunista, che era scappato dalla Germania e aveva sposato una donna di Fara Sabina. Lui ci adottò: decise che dovevamo sopravvivere. Andò da ogni famiglia di Fara Sabina, e si fece dare una cifra minima, qualcosa tipo cinquemila lire al mese, per sostenere il teatro. Durò due o tre mesi, perché poi affidò l'incombenza ad altri, e la cosa cadde. Ma fu... incredibile. Una volta, poi, Wittemberg ci invitò a pranzo, a mangiare i supplì fatti da sua moglie, lo ricordo come ora, ne aveva fatto una montagna, centinaia di supplì. Impossibili da consumare tutti. E invece li mangiammo, li facemmo sparire, tutti quanti, non rimase più niente. La fame.

Sì, all'inizio ci integrammo benissimo, in paese. Anche perché al nostro arrivo Daniela e io lavorammo parecchio con i giovani, lavoravamo con la cartapesta, facemmo piccoli spettacoli per le strade. Fu diverso quando arrivò l'Odin, e anche quando videro i nostri spettacoli al chiuso. Incomprensibili.

Ma comunque il discorso sull'economia inizia dopo il '76, dopo l'incontro di Belgrado. A Belgrado incontrammo gruppi di tutto il mondo, nacque una dimensione internazionale, un respiro diverso, più ampio. E lì, poi noi gruppi italiani ci conoscemmo, e cominciammo a lavorare insie-

me, a collaborare. Cominciò un periodo molto particolare, di amicizia, di intensa collaborazione⁴⁸.

E ora lascio la parola a Luca Vonella, che si è occupato soprattutto della nutrita serie di incontri di gruppi di base che hanno preceduto il grande incontro di Casciana Terme. Luca è un uomo di teatro, ed è di tutt'altra generazione: il suo punto di vista non è identico al mio, il suo "Terzo Teatro" è visto da un'altra prospettiva, a posteriori. Aggiunge un tassello in più. Il mio discorso riprenderà dopo il suo saggio.

⁴⁸ Colloquio con Pino Di Buduo, 30 aprile 2020.

Luca Vonella

UNA TRADIZIONE MARGINALE
IL MOVIMENTO TEATRALE DEI GRUPPI DI BASE
(1970-1978)

Sono un attore e un regista. Sono arrivato a occuparmi dei gruppi di base nell'intento di approfondire le origini di quell'"habitat" che Eugenio Barba, nel 1976, ha definito Terzo Teatro, in cui sono capitato durante il mio apprendistato, e che ho sentito come luogo inconsciamente agognato di appartenenza culturale. Dal 2011 al 2013 mi sono ritrovato in teatro da solo: il nucleo fondatore del Teatro a Canone, di cui avevo fatto parte, si era sciolto. Lavoravo in sala tutto il giorno e, nel fine settimana, preparavo la mia tesi di laurea sul teatro di gruppo. Decisi che la tesi doveva servirmi. Seguì a distanza dalla mia relatrice, Mirella Schino, mi parve che, da un'indagine storica sui gruppi di base, potessi cavare un viatico mentre, da attore, per necessità, mi proponevo di diventare regista di un nuovo ensemble, tutto da costruire. Ero letteralmente infatuato dall'idea e dalle prassi di un teatro che è prima di tutto comunità a sé stante; anche se ne avevo vissuto bruscamente, sulla pelle, le contraddizioni¹. Solo, nella sala del Teatro a Canone, mi allenavo e sognavo di vederla frequentata da nuovi attori, attrici, spettatori e amici.

L'intento del mio studio iniziale nasceva da una necessità di chiarimento: quando negli anni Duemila ho cominciato a conoscere il Terzo Teatro mi si è presentato come il frutto di un'epoca sovversiva, ma mentre ne percepivo la qualità delle relazioni intorno agli spettacoli e alle attività collaterali, sentivo voci che lo additavano come una cosa vecchia e desueta. Se questo ambiente era

¹ Il Teatro a Canone è stato fondato nel 2008 in un monastero in Trentino Alto Adige, dal regista e direttore Simone Capula, con Lorenza Ludovico e con me, che l'ho rilevato nel 2011 riunendo una nuova formazione di attori e collaboratori.

in grado di trasformare le persone – e questo lo potevo constatare – come poteva essere morto e desueto? È vero, il teatro di gruppo come vasto fenomeno non c'era già più nel 2004, ma è anche vero che diverse realtà teatrali ne *praticano la memoria*. Il Terzo Teatro non ha mai cercato di sovvertire il sistema sostituendosi a un'altra "classe dirigente". Ha fatto ben altro: ha aperto varchi per far nascere isole, distinte e peculiari, sparse in tutto il mondo. Le ha fatte sentire parte di uno stesso arcipelago². Queste isole oggi non sono più molte come negli anni Settanta; si contano sulle dita due mani. Continuano a camminare su quel solco e cercano di adattare quella natura a un quadro politico e culturale trasformato. Diversi giovani attori di tutto il mondo sono ancora fortemente influenzati dalla memoria del Terzo Teatro e in esso trovano ragioni di vita e soluzioni pratiche. Organizzatori e operatori dello spettacolo realizzano progetti che sono in fondo rielaborazioni, sicuramente meno drastiche e dirompenti, della nuova funzione del teatro che negli anni Sessanta e Settanta si era diffuso con una capillarità straordinaria.

Questo tipo di progetti e questa nuova funzione del teatro, nel loro insieme, costituiscono una *tradizione marginale* a uso e consumo di chiunque lo voglia. Comprendono: il lavoro sul territorio e, di conseguenza, la possibilità di una relazione molteplice con lo spettatore; il training; la drammaturgia dell'attore come elemento del processo creativo dello spettacolo; l'idea seppur spesso indefinita di gruppo in cui un collettivo di attori è il centro operativo di un teatro; l'improvvisazione come matrice creativa nel rapporto regista/attore; il teatro di strada; il teatro nei luoghi non convenzionali e le possibilità di interazione che ne scaturiscono a livello sociale o socio-urbanistico; i luoghi del disagio come dimensione nevralgi-

² "Arcipelago" è una parola affascinante ed eloquente che credo Eugenio Barba abbia usato spesso per definire la sua idea di Terzo Teatro, ovvero un aggruppamento di entità autonome. Sicuramente la usò per sottolineare la compresenza nel mondo di gruppi e la loro potenzialità, nel manifesto dal titolo *Terzo Teatro*. Quest'ultimo appare come documento interno all'Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale nell'ambito del Bitef/Teatro delle Nazioni che si svolse a Belgrado nel 1976, uno dei momenti determinanti del fenomeno del Teatro di Gruppo. Il documento è ora pubblicato in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 165.

ca della ricerca; la pedagogia teatrale; l'ossessione per la tecnica; la povertà della scenografia che diviene lavoro su oggetti semplici ma trasformabili, costruiti e rielaborati dall'artigianato creativo dell'attore; la capacità di sopravvivere economicamente inventando e valorizzando funzionalità del teatro rispetto a una condizione economica che si trasforma incessantemente. Sono "conquiste immateriali". Renzo Filippetti³, nel corso del Convegno *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, ha definito in maniera molto limpida il Terzo Teatro non una corrente artistica ma «un'ipotesi strategica»⁴.

Il bisogno di scavare tra gli equivoci intorno al Terzo Teatro è stato lo sprone per occuparmi di una zona preliminare: i gruppi di base, che d'ora in poi chiamerò con la sigla GdB, come si faceva spesso negli anni Settanta. Terzo Teatro e GdB: Mirella Schino ha illustrato le importanti stratificazioni che rendono questi processi (e non stati di fatto) distinguibili e connessi nel suo articolo all'interno di questo stesso dossier.

Quello di cui sto per occuparmi è un ambiente burrascoso, i cui protagonisti hanno una forte connotazione politica. La militanza è vissuta sia nel privato che nelle forme di organizzazione. I GdB nascono dopo il '68, in un certo senso come una delle sue conseguenze a lungo termine.

Ho scelto di raccontare la loro storia focalizzando il discorso intorno ad alcuni momenti salienti, come il serpente di incontri e convegni da cui è nato il grande incontro di Casciana Terme del '77. In realtà, tra un convegno e l'altro c'era molto altro, c'era la vita reale di ragazzi e ragazze, studenti, disoccupati, militanti approdati

³ Renzo Filippetti (Pesaro 1955-Bologna 2020) è stato regista degli spettacoli del Teatro Ridotto, direttore artistico della Casa delle Culture e dei Teatri a Lavino di Mezzo (Bo).

⁴ Ho ascoltato Renzo Filippetti nel corso del convegno curato da Marco De Marinis e Roberta Ferraresi per il Centro "La Soffitta" del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 18 marzo 2017, a conclusione di un progetto dedicato al Terzo Teatro che si è sviluppato inoltre con una rassegna di spettacoli che ha visto in scena gruppi di differente provenienza, generazione, linguaggio (in ordine cronologico: Teatro dei Venti, Teatro Akropolis, Instabili Vaganti, Teatro dell'Albero, Teatro Potlach). Gli atti sono pubblicati in *Terzo teatro: ieri, oggi domani*, «Culture teatrali», n. 27, 2018, pp. 167-223.

dentro stanze vuote e c'erano i loro sogni e disagi messi in forma di spettacolo: tutto ciò, qui, manca. Credo però che intorno ai momenti assembleari si raggrumino molte delle spinte ideali e delle reali energie del movimento, nel suo progetto di fare fronte comune al teatro delle istituzioni. L'assemblea era lo strumento ereditato dal '68.

Uno dei miei prioritari punti di riferimento è stata la rivista «Scena», una significativa e battagliera esperienza editoriale che ha il merito di aver pubblicato resoconti, polemiche e testimonianze dei momenti di confronto, restituendoci complessivamente l'ossatura cronologica di una storia che altrimenti sarebbe completamente scomparsa. Ho avuto inoltre la fortuna di aver accesso a fonti particolari, le registrazioni dell'incontro presso il Centro Sociale Santa Marta di Milano. E ho fatto domande e interviste ad alcuni dei protagonisti.

La storia dei GdB è stata piuttosto breve, dalla fine degli anni Sessanta alla fine dei Settanta, dal 1970 al 1978 circa. Otto anni. Però abbastanza intensi da segnare radicalmente le biografie e il *modus operandi* di una generazione teatrale.

L'anima dissidente

Il gruppo Altro nasce con lo scopo di svolgere lavoro creativo fondato su tre presupposti complementari: gruppo, intercodice, marxismo.

Il proletariato dimostra un'autentica tolleranza verso chi esprime idee nuove e diverse, accetta il pluralismo in quanto dibattito del futuro [...] ma intuisce che senza una diversa organizzazione ci saranno molte *novità formali* ma non *un'estetica nuova, rivoluzionaria*. Quindi ciò che noi riteniamo dover tenere ben presente nella teoria e nella prassi drammaturgica, è questo nuovo e formidabile concetto che va valutato come vero e proprio canone estetico; *la forma organizzativa come specifico teatrale*⁵.

⁵ Sono frammenti delle presentazioni rispettivamente del Gruppo Altro di Roma e della Compagnia Collettivo di Parma. In Franco Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 600 e 620.

È così che si presentano, in questo caso, due GdB. Non è usuale, nella storia del teatro, che un teatro si presenti esibendo un'impronta ideologica così marcata. La parola del momento, tra il '68 e il '77, era *gruppo* e non era solo una parola, era la forma della militanza politica. Fu usata anche in senso negativo, per indicare la mania del divisionismo della sinistra, la proliferazione di gruppi politici. Ma, in Italia, fu la risposta a un problema politico. Capire il processo di frazionamento della nuova sinistra italiana è un modo per comprendere il retroterra dei GdB.

Tutta questa storia può essere spiegata a cominciare dal *dis-senso*: il rifiuto di una linea ufficiale e poi il distacco da essa è una tendenza trasversale in quegli anni e in diversi ambiti culturali: è un'espansione critica che genera patrie parallele. Nel Pci, ad esempio, all'epoca culturalmente egemone.

A cavallo tra il '69 e '70 il movimento di operai e studenti cerca di organizzarsi per unificare le lotte. Lo fa dando vita a ciò che verrà definita nuova sinistra, un insieme di gruppi extra parlamentari a sinistra del Pci. Ci sono gli anarchici, i trotskisti e l'ala marxista-leninista; i Gruppi Comunisti Rivoluzionari, Potere Operaio, Lotta Continua, Avanguardia Operaia, la Lega dei Comunisti, Il Manifesto, il Movimento Studentesco della Statale di Milano e il Partito di Unità Proletaria. Dal 1970 c'è il Movimento di Liberazione della Donna e diversi collettivi per i diritti civili. Fuori dall'emisfero comunista ci sono i radicali e i cattolici con il gruppo del Movimento Politico dei Lavoratori. Il Manifesto si avventura nel '69 nella creazione di una rivista, seguito da Lotta Continua e Avanguardia Operaia che redige «Il Quotidiano dei Lavoratori». È un nuovo panorama politico, un terreno di aree indipendenti ma simili per alcuni aspetti:

1) originariamente, nella fase costitutiva, essendo in pochi, prevaleva un forte sentimento di solidarietà non solo politica, ma affettiva, che derivava dal partecipare a un esperimento politico nuovo, difficile, ma vissuto con la certezza di fare qualcosa di storicamente importante;

2) le proprie vicende personali e politiche si identificavano con la storia del gruppo;

3) dentro il gruppo si instauravano relazioni sociali che elaboravano un sistema di valori caratterizzante una personalità di base, la quale rende-

va forte il sodalizio, formando una concezione del mondo che il militante utilizzava per rapportarsi con gli esponenti di altri gruppi;

4) l'estensione sul territorio dei gruppi avveniva, spesso, tramite una rete di conoscenze personali che favoriva l'integrazione dei nuovi arrivati e cementava una struttura basata, oltre che sul sodalizio politico, anche su una fitta rete di relazioni sociali [...]. Si costituiva in questo modo un insieme di relazioni fondate non solo sul comune sentire politico, ma sui sentimenti, sulle emozioni, che non favorivano certo un sereno confronto politico sia interno che con gli altri gruppi;

5) unificarsi significava quindi mettere in campo non solo una revisione critica della propria linea politica, voleva anche dire disarticolare e rimescolare le relazioni sociali consolidate, ricostituirne di nuove, definire un nuovo sistema di valori.

Quegli stessi meccanismi che inizialmente avevano favorito l'integrazione e la solidarietà dei membri all'interno dei singoli gruppi, diventavano un limite, un impedimento ai successivi tentativi di unificazione⁶.

Nei gruppi della nuova sinistra, oltre al volantaggio, i picchetti, la redazione del giornale, i cortei, i raduni e convegni, c'erano molte iniziative accessibili a tutti: si faceva musica, talvolta riscoprendo canti popolari, talvolta creando forme nuove e alternative; aprivano piccole librerie dove circolavano testi, fanzine, dischi, vestiti. Si faceva teatro.

I ragazzi e le ragazze dei GdB avevano questo background, sia che lo avessero vissuto direttamente sia che ne avessero respirato il clima. È questa la loro *forma mentis*. Dal dissenso al gruppo. Dal dissenso alla base. Un militante poteva pensare di far evolvere la lotta intesa come scontro di classe e applicarla nel mondo concreto, impegnandosi, ad esempio, ad aprire biblioteche *di base*.

Le nuove forme dell'attivismo di sinistra nascevano anche per sfiducia verso le organizzazioni politiche tradizionali. È qui che la storia dei gruppi teatrali si incrocia con quella dei circoli proletari giovanili, che sono poi gli antenati dei centri sociali autogestiti o occupati. È in questi piccoli angoli dello spazio pubblico, nei cen-

⁶ Diego Giacchetti, *Oltre il Sessantotto. Prima durante e dopo il movimento*, Pisa, Biblioteca Franco Serantini Edizioni, 1998, pp. 93-94.

tri metropolitani, nei quartieri periferici, nei paesi di provincia, che negli anni Settanta si ritrovano molti dei giovani che formeranno i gruppi.

Di base sono però anche che le comunità cristiane che negli anni Settanta organizzano una serie di incontri nazionali per arrivare a un coordinamento. Avevano percorso anch'esse le strade ribelli del '68, avevano occupato il pulpito del Duomo di Trento⁷ e contestato i propri vescovi⁸; erano state folgorate da esempi illuminanti di preti operai⁹, e dai preti rivoluzionari della Teologia della liberazione latino-americana¹⁰. Propugnavano una rilettura fedele

⁷ Il 26 marzo del 1968, nel giorno della quaresima pasquale, nel Duomo di Trento Paolo Sorbi, un giovane credente, interrompe l'omelia del prete al grido «io non sono d'accordo». Qualcuno la chiamerà "la contro-quaresimale". Il prete, Igino Sbalchiero, stava condannando apertamente l'URSS. Sorbi viene cacciato insieme ai suoi compagni. L'occasione dà luogo a un sit-in che si ripete ogni giorno di fronte al Duomo per leggere testi di Mazzolari e di Giovanni XXIII. I ragazzi ribelli di Trento chiedono l'attuazione dell'Enciclica *Populorum Progressio*.

⁸ Vincenzo D'Aprile di Conversano alla notizia della sua rimozione da parroco, nella primavera del 1970, non aveva esitato a occupare la chiesa prima e poi a mettere a soqqadro l'arcivescovado, gettando dalla finestra la stessa poltrona del vescovo.

⁹ Si ispiravano al pensiero dei filosofi e teologi Mounier, Chenu, Congar e soprattutto di Maritain il cui «umanesimo integrale» non rimandava all'esigenza di un ritorno al Medioevo, come poteva propugnare un Padre Agostino Gemelli, ma all'«accettazione obiettiva dei valori positivi dell'età moderna e all'appassionata convinzione che la coscienza cristiana può assumerli senza smentire se stessa» (Christian De Vito, *Mondo operaio e cristianesimo di base. L'esperienza dell'Isolotto*, Roma, Ediesse, 2011, p. 54). Inoltre, da un lato c'era la "Missione di Parigi", che dal 1943 organizzò l'intervento dei preti-operai all'interno delle fabbriche della regione parigina; dall'altro don Michonneau nella *banlieue* parigina di Colombes e il vescovo di Lione Ancel, che fondò nel rione di Gerland una comunità pradosiana sostenuta dal lavoro operaio dal quale lo stesso vescovo non si escludeva. Cfr. *ivi*, p. 55.

¹⁰ In Brasile molti preti militanti si erano organizzati in un movimento sindacale, il CLASC, esplicitamente rivoluzionario. In Colombia il sacerdote Camilo Torres si era unito ai guerriglieri ed era stato ucciso il 15 febbraio 1966 durante una azione armata. Nel novembre 1967 un documento di alcuni vescovi del cosiddetto Terzo mondo, tra cui il brasiliano Hélder Câmara, sosteneva che «spetta prima di tutto ai poveri stessi di promuovere il proprio sviluppo» e affermava il diritto dei lavoratori «di unirsi allo scopo di esigere e difendere i propri diritti: salari giusti, ferie pagate, sicurezza»; sospingeva così a un continuo legame tra storia personale e collettiva e a una sistematica attualizzazione della Parola, in particolare attraverso le ricerche di gruppo sulla situazione dei «popoli oppressi» o sulle figure dei «profeti di oggi», ossia di «coloro

della Bibbia ed erano state animate di nuove speranze dall'Enciclica *Populorum progressio*¹¹, avviata da Papa Giovanni XXIII e firmata da Paolo VI. In Italia, a partire dai primi anni Sessanta, emergono moltissime figure di grande rilievo, esperienze pastorali radicali, cammini spirituali in favore degli ultimi e tutti affrontavano principalmente uno dei temi fondamentali elusi dalla Chiesa: come si poneva il cattolico rispetto allo sfruttamento delle classi subalterne¹²? Dall'abbraccio tra i giovani cattolici e il socialismo sorgono

che hanno lottato o lottano con generosità, magari con il sacrificio della vita, per distruggere l'egoismo e l'individualismo del mondo dei superbi e dei potenti, dei ricchi e degli oppressori». Cfr. *ivi*, p. 75. Nel 1970, proprio la casa editrice dell'Isolotto, una delle Comunità cristiane di base, pubblicava *Dio è nella base* del teologo spagnolo J.M. Gonzalez Ruiz. In Cile poi, nell'aprile 1971, era nato il movimento dei Cristiani per il socialismo e lì si era tenuto un anno più tardi il primo congresso latino-americano, con i congressisti ricevuti dallo stesso Allende. Cfr. *ivi*, p. 82.

¹¹ Già il papato di Giovanni XXIII, nelle varie sessioni del Concilio Vaticano apertosi dal 1962, aveva iniziato un confronto positivo con "i segni dei tempi". Il testo finale dell'Enciclica *Populorum Progressio* firmata nel 1966 da Paolo VI è un trattato morale con decise prese di posizione in chiave antimperialista, anticolonialista e in difesa delle lotte di liberazione dei paesi del cosiddetto Terzo mondo. *La Populorum Progressio* fu poi disinnescata dalla Enciclica *Humanae Vitae*, che compiva dei passi indietro sull'uso dei contraccettivi. Ma questa è un'altra storia meritevole a mio avviso di essere ristudiata. L'ho rispolverata anche solo per un momento, non perché i teatranti dei GdB ne fossero coinvolti direttamente, ma perché ogni spinta dal basso, in questa fase, concorre a generare sommovimenti la cui portata sarebbe difficile da spiegare se non come risultante di un quadro complesso.

¹² In Italia dagli anni Cinquanta questa insorgenza assumeva, pian piano, forme variegata: dalla diocesi delle iniziative internazionali di La Pira, all'Opera "Maddonnina del Grappa" di don Facibeni, alle "Esperienze pastorali" di don Milani o di preti operai come Bruno Borghi. C'era la comunità di Peretola di Alberto Parrini. Il Gruppo di Ricerca Biblica riunito attorno a Tony Sansone e soprattutto la Comunità della Resurrezione di don Luigi Rosadoni approfondirono allora la ricerca teologica fino a giungere, nel caso di quest'ultima, allo svuotamento dei sacramenti e dei riti e alla fuoriuscita dalla parrocchia già nel marzo 1968 come esito di una contestazione radicale della Chiesa-istituzione. Molto note divengono le esperienze pastorali dello scolio Padre Balducci, di Aldo Capitini, Danilo Dolci, Don Primo Mazzolari, Padre Maria Turoldo. Meno conosciuti ma decisamente significativi sono: padre Merinas della comunità di via Vandalino nella Torino di Mirafiori; le comunità genovesi, che attaccavano il cardinale Siri per il suo silenzio sui millecento licenziamenti alle ferriere Bruzzo e don Marco Bisceglia che denunciava il clientelismo mafioso di Lavello, in Basilicata; il salesiano belga Gerard Lutte, intellettuale "convertito" al cristianesimo di base dai baraccati romani.

esperienze come quella dell'Isolotto di Firenze di Don Mazzi, il cui fine essenziale, oltre al sostegno degli operai, è la creazione di comitati di quartiere, gruppi di ricerca biblica, dopo-scuola sull'esempio dei ragazzi di Barbiana. Essenzialmente il loro scopo è ricucire il tessuto sociale, riconnettere gli abitanti, i lavoratori a una riflessione comune e a un'azione solidale. L'Isolotto coordina i Convegni delle comunità di base cristiane (CdB) di tutta Italia¹³ che si ritrovano numerosissime alla prima assemblea a Roma nel 1969, proseguendo lungo tutti gli anni Settanta e condividendo metodi e linguaggi per vivere "ora" una Chiesa *altra*. La forte analogia del percorso, la similitudine dei procedimenti tra i gruppi extra parlamentari, le Comunità cristiane di base e i GdB, suggerisce qualcosa di importante: un respiro collettivo che ossigena anche il teatro. Il lavoro in piccoli gruppi è finalizzato a rimediare all'insoddisfazione del presente con un lavoro di gestione dal basso. Un *lavoro di base*.

La lunga serpe di incontri: Perugia

Il lungo serpente di incontri che condurrà alla fine a Casciana Terme ha il suo lontano primo passo nel 1970, quando si svolse, a Perugia, il Primo Convegno Nazionale dei Gruppi Teatrali di Base. Promotore fu l'ARCI (Associazione ricreativa e culturale italiana), braccio culturale del PCI, che aveva appena interrotto la collaborazione con Dario Fo. La relazione introduttiva di uno degli organizzatori, Pagliarini, cominciò così:

¹³ In quel percorso ci furono delle tappe particolarmente significative: la riunione dei gruppi spontanei indetta dal periodico «Collegamenti» nell'ottobre 1968; il ritrovarsi all'inizio del gennaio successivo all'Isolotto; la pubblicazione, dal maggio 1969, del «Bollettino di Collegamento fra comunità cristiane in Italia»; l'allargamento della discussione a livello europeo, in parallelo allo svilupparsi dell'esperienza dei "preti solidali"; l'attività nel movimento dei "cristiani solidali"; il Convegno nazionale sul Concordato, tenutosi a Roma il 23-24 ottobre 1969, considerato l'atto di nascita del movimento delle Comunità cristiane di base in Italia. Nel 1973 c'è un affollatissimo incontro a Bologna.

Quest'anno iniziamo la programmazione senza Fo, senza l'attore di più alto prestigio e capacità, senza l'artefice del circuito stesso [...]. Le strade tra noi e Fo sono diverse, per certi versi anche contrapposte [...]. È fondamentale che il circuito abbia più voci, le varie voci della sinistra italiana, parlamentare e non [...]. Per uno spettacolo di Fo avevamo richieste da 100/120 piazze.

[...] Non abbiamo chiesto che le opere fossero ortodosse rispetto alla linea della sinistra parlamentare italiana, abbiamo sostenuto che vogliamo spettacoli che facciano discutere, e non degli spettacoli che generino la rissa: questa è la nostra posizione. [...] Il teatro è forse lo strumento più valido per giungere a un'acculturazione¹⁴.

Al centro del dibattito del 1970 furono messe due questioni: definizione del teatro politico e gestione dei nuovi circuiti. Fu proposta la costituzione di un ente regionale, trasformando le strutture esistenti, comprese l'ETI e i Teatri Stabili, in commissioni che ne assicurassero una gestione sociale aperta. Si propose di trasformare le rassegne in momenti di lavoro e verifica. Si discusse sull'importanza di indurre gli enti locali a recuperare le strutture date in mano ai privati e a destinarle alle associazioni locali. Infine si decise di formare una segreteria nazionale dei GdB.

Palmi e Belgrado, 1976

Tra Perugia e Palmi ci furono altre occasioni di incontro, anche se non dello stesso tipo. Importante, per esempio, fu il Progetto speciale di Grotowski e del Teatr Laboratorium alla Biennale di Venezia del 1975, all'Isola San Giacomo, a cui parteciparono molte persone dei GdB. Importanti erano state anche le Brigate Internazionali che Barba aveva organizzato presso l'Odin Teatret negli anni immediatamente precedenti.

La miccia dei GdB esplose a Palmi, in Calabria, nel '76. Ogni anno l'Associazione nazionale dei critici organizzava un convegno.

¹⁴ Articolo non firmato, *Un altro primo convegno*, in *Frammenti di un incontro difficile e grande*, «Scena», n. 2, anno II, aprile 1977, p. 10.

Quell'edizione aveva come presidente Roberto De Monticelli, del «Corriere della Sera», e si intitolava *Per un teatro del Meridione. Legislazione, organizzazione, strutture: sviluppi nazionali*. La programmazione dell'incontro, però, fu stravolta: una massa di teatranti occupò quello che sarebbe altrimenti stato un ennesimo "salotto buono". I gruppi arrivarono, innumerevoli, presero il microfono e si presentarono. Era uno strato sociale del teatro italiano che reclamava riconoscimento. Obbligarono i critici a mettere al centro della riflessione la loro esistenza. Raccontarono il proprio disagio.

Un anno dopo, Taviani trovò queste parole, per spiegare il movimento:

C'è una divisione di livelli nel teatro che riguardano l'intero territorio nazionale e che sono quelli reali, mentre continuando ad impostare il problema per aree più o meno «sottosviluppate» si tende a nascondere le vere contraddizioni. Il problema è che c'è tutto un teatro ufficiale, tradizionale e c'è un teatro dei gruppi, che chiamiamo di base, che ha problemi abbastanza simili sotto le differenze a volte anche forti, problemi sostanzialmente analoghi sull'intero territorio nazionale.

Allora da queste valutazioni, è nata la proposta che l'Associazione dei Critici organizzasse un convegno nazionale non sul mezzogiorno, che non aveva più senso, ma sui Gruppi di Base¹⁵.

Palmi fu il luogo in cui i GdB vennero rumorosamente allo scoperto, suscitando l'attenzione dei giornali. Roberto Bacci, direttore del Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera e regista del Piccolo Teatro di Pontedera, avanzò la proposta di un grande incontro da svolgere in Toscana.

I gruppi erano moltissimi, ma fragili e avevano bisogno di dare forza ai loro desideri di rivalsa. Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Teatret, tenne un seminario a Corfino, nel novembre del 1976. Lavorarono con lei attori e attrici provenienti da GdB. Ne scrisse subito dopo:

¹⁵ Sono le parole con cui Taviani aprirà l'incontro di Bergamo del '76, citate da Antonio Attisani, *La scoperta del teatro*, «Scena», n. 1, anno II, febbraio 1977, p. 4.

Vi pregai di mostrarvi le vostre armi, i vostri arnesi – le lance e i giavellotti, i cavalli e i carri che avrebbero dovuto conquistare una città. Quello che mostravate non erano neanche spade di legno prese su da dietro le quinte. Domandai cosa cercavate – cosa volevate dall’incontro, cosa vi aspettavate da me. Non lo sapevate. Tu, hai ragione, Paolo, il mio primo pensiero fu che ai teatri di base mancano gli strumenti più elementari, e che il loro obiettivo non era molto evidente. Come superare i limiti del teatro, se non esiste nessun teatro¹⁶?

Il monito di Iben Nagel Rasmussen si rivelerà lungimirante. I gruppi avevano eluso le scuole tradizionali, ma non avrebbero resistito al tempo senza una tecnica.

Nel 1976 ci fu l’Incontro internazionale di ricerca teatrale all’interno del Bitef/Teatro delle Nazioni che si svolse a Belgrado, in cui gruppi provenienti da ogni continente si succedettero in una serie di spettacoli di strada. In quell’occasione, Eugenio Barba pubblicò il suo *Manifesto del Terzo Teatro*. Quando Barba afferma: «Non si può sognare soltanto al futuro, attendendo un mutamento totale che sembra allontanarsi a ogni passo che facciamo, e che intanto lascia tutti gli alibi, i compromessi, l’impotenza dell’attesa», sa essere portavoce di un sentimento diffuso. Esprime le motivazioni profonde dei giovani gruppi, sa dar voce a considerazioni che matureranno e daranno forma alla nuova stagione politica della sinistra extraparlamentare, quella che verrà detta del Settantasette. Ha scritto Moroni, nel suo libro sui centri sociali milanesi:

Se la spinta del ’68 era caratterizzata da una profonda richiesta di modernizzazione nel mentre manteneva nei suoi “orizzonti” un altrove, di società ideale e possibile da conquistare attraverso le alleanze di classe e l’organizzazione politica, i nuovi soggetti del pre-settantasette sono caratterizzati dalla volontà di rendere il presente possibile, di operare per il cambiamento oggi (alcuni lo definiranno l’immediato bisogno di “comunismo”). La dinamica dell’aggregazione è più intrecciata con la storia delle controculture che non con le vicende dell’impegno politico. L’aggre-

¹⁶ Lettera aperta di Iben Nagel Rasmussen ai partecipanti del seminario di Corfino, in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d’Era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 54.

gazione di gruppo non è mai disgiunta dalla ricerca personale e dai bisogni affettivi e comunicativi dei membri, nella loro esistenza quotidiana¹⁷.

In quegli anni maturava una considerazione in forma di slogan: «il personale è politico». Lo abbiamo visto succedere nella composizione dei gruppi extraparlamentari. Del senso che ha avuto per il teatro di gruppo mi ha parlato Beppe Chierichetti, attore del Teatro tascabile di Bergamo:

Lo slogan «il privato è politico» significò tra le altre cose una riscoperta dell'individuo in chiave politica. E comportò un cambiamento: invece di appoggiarsi sulle masse, appoggiarsi ad un gruppo. Perché comunque sempre di gruppi si parla. Lotta Continua era un gruppo politico, Avanguardia Operaia era un gruppo politico, erano gruppi caratterizzati da una linea politica della realtà, la cultura, la vita, che si radunano sotto un ombrello ideologico. A questo si mescolava tutto il movimento americano di contestazione. Per cui ci sono esperienze alternative di controcultura, nella musica, nelle arti, nella vita personale, nella scelta di non essere ideologici ma dialettici. Qualcuno di noi ha trovato quello che cercava all'interno di un gruppo, in maniera prima assolutamente inconsapevole. C'è voluto qualche tempo perché il concetto di gruppo si formalizzasse o che ci si riconoscesse in esso (dopo che qualcuno gli aveva dato le parole cioè il documento del Terzo Teatro). E allora si elaborarono modi di pensare come quello della "mente collettiva" che erano totalmente assenti prima, per quel che so. In una normale compagnia teatrale la mente collettiva non esiste, non è mai esistita, e non esisterà: c'è un direttore di scena, c'è il regista, c'è il primo attore. Sappiamo bene cos'è¹⁸.

¹⁷ Primo Moroni, *Origine dei centri sociali autogestiti a Milano. Appunti per una storia possibile*, in *Comunità virtuali. I centri sociali in Italia*, Roma, Manifestolibri, 1994, pp. 50-51.

¹⁸ Da un'intervista a Beppe Chierichetti, Bergamo, 17 settembre 2014. Nato a Gagliole (Mc) nel 1948, Chierichetti già dal 1972 segue i corsi di recitazione organizzati del Teatro Tascabile presso la propria sede, partecipa al primo spettacolo del gruppo, *L'Amor Comenza* (1974), con cui il TTB fu invitato in vari importanti festival nazionali e internazionali. Da allora la sua storia professionale si identifica con il Teatro Tascabile, fa parte del nuovo nucleo che si instaura come GdB e ne è rappresentante legale insieme a Renzo Vescovi fino alla morte di quest'ultimo, nel 2005. Successivamente, gli attori del Tascabile hanno continuato a tenere in vita il teatro. Beppe è morto a Bergamo il 7 aprile 2020.

Salerno, Bergamo

Nel luglio 1976 ci fu un convegno sui GdB campani, coordinato dallo studioso di teatro Achille Mango. Era una sezione della rassegna *Nuove tendenze* che, tra il 1973 e il 1976, il critico Giuseppe Bartolucci e lo storico dell'arte Filiberto Menna avevano organizzato presso l'Università di Salerno. Dopo una breve relazione introduttiva, le varie realtà mostrarono il proprio lavoro. Fu valutata la possibilità di creare forme di collegamento stabili. Iniziò una discussione sulla possibilità di creare un'associazione regionale dei gruppi paragonabile all'ATER, attivo in Emilia Romagna, in modo da avere maggior peso presso le istituzioni. Si ipotizzò la formazione di un centro di raccolta delle informazioni sui gruppi.

Qualche tempo dopo, il 5 dicembre 1976, i GdB della Lombardia si riunirono presso il Teatro tascabile di Bergamo. Era presente anche l'ARCI. Il 19 settembre c'era stato un altro incontro, propeudeutico, dal titolo *Ricerca e animazione sul territorio*, organizzato all'interno dell'Autunno Musicale di Como e Lecco. L'incontro di Bergamo, in cui si registra l'assenza dei gruppi milanesi, fu così descritto da Antonio Attisani:

Nella piccola sala del Teatro Tascabile, che ospitava l'incontro, eravamo in molti (mi pare sulle duecento persone, tra rappresentanti di gruppi e curiosi). Il 5 era anche l'ultimo giorno di presenza a Bergamo dell'Odin, che ha fatto nel pomeriggio una parata per le vie del centro storico e ha offerto la sera il suo *Libro delle danze*. Qualcuno ha rilevato polemicamente di rifiutare questa "sintonia" tra il gruppo danese e i gruppi di base, ma essendo lo scopo della riunione diverso sono rimaste nell'aria definizioni affrettate e un po' settarie (l'Odin "reazionario", l'Odin "rivoluzionario") [...].

L'atmosfera era molto diversa da quella degli incontri del teatro ufficiale: non c'era né mondanità né intellettualità, non c'erano né ministri né attrici in pelliccia (ma c'è da giurare che sono in agguato pronti a intervenire se la faccenda si fa seria). Oltre ai diretti interessati c'erano alcuni rappresentanti dell'ARCI (che ha promosso l'incontro) il segretario della CGIL locale e Ferdinando Taviani, dell'Università di Lecce, che ormai da tempo partecipa del destino di questo movimento.

[...] Anche i motivi della riunione erano più concreti: conoscersi pri-

ma di tutto (pare che in Lombardia vi siano oltre una sessantina di gruppi, ma nessuno è in grado di dirlo con esattezza), poi cominciare a verificare le proprie ipotesi di lavoro, le ragioni della propria esistenza. A Bergamo erano presenti una ventina di gruppi, ognuno con diversi rappresentanti o al completo. Si notava un'assenza massiccia dei milanesi; qualcuno ha pensato che siano stati lasciati fuori perché più politicizzati, ma più probabilmente si trattava di una disfunzione organizzativa che è stata recuperata nell'incontro seguente [...]¹⁹.

Il primo a parlare fu Ferdinando Taviani. Ciò che si poteva osservare, disse, era la vivacità di un movimento in cui si agitavano le domande più vive del teatro contemporaneo italiano.

Tutta questa serie di fenomeni non sono collegati tra loro da linee che permettono a un disegno, che pure già esiste, di emergere appunto come un disegno e non come una costellazione di punti disseminati e disarticolati che funzionano ognuno per conto suo. C'è l'esigenza di stabilire contatti, possibilità di raccordo, possibilità non solo di informazione ma anche di scambi di esperienze, possibilità di una comunicazione e di una conoscenza che però non implichi mai la necessità di adeguarsi a una linea unitaria, ad una stessa poetica²⁰.

Dopo l'introduzione di Taviani, i gruppi si presentarono. Molti rivendicarono la loro appartenenza alla sinistra e al movimento degli anni Settanta. Si distinguevano per queste ragioni dalle GAD (Gruppi d'Arte Drammatica) riconducibili all'ENAL (Ente nazionale assistenza lavoratori) di area DC (Democrazia Cristiana), che pure si erano sviluppati a partire da condizioni simili. A Bergamo emerse l'urgenza di invertire i meccanismi produttivi del teatro. Per i gruppi si apriva la possibilità di sostenere dei processi creativi in cui gli spettatori o gli abitanti dei territori in cui i gruppi operavano, da destinatari diventavano, attraverso la dimensione prioritaria del laboratorio, i soggetti e quindi gli autori del prodotto artistico e culturale. Il teatro diventava uno strumento a servizio del proletariato.

¹⁹ Antonio Attisani, *La scoperta del teatro*, cit., p. 4.

²⁰ *Ibidem*.

La riunione lombarda fece anche emergere molte conflittualità. L'idea di un coordinamento regionale che organizzasse scambi di pratiche e che istituisse una banca d'informazione era accettata da tutti, mentre ci furono contrasti per quel che riguardava l'intenzione, da parte di alcuni partecipanti, di darsi una forma giuridica capace di conferire credibilità nella contrattazione per le sovvenzioni pubbliche. Sostennero particolarmente questa ipotesi il Teatro tascabile di Bergamo, il Teatro di Ventura e di altri²¹. Il Gruppo Teatro Esperienze, il Teatro Azeta, il Teatro del Vento, il Collettivo Teatrale di Brugherio, il Teatro del Drago, sottolinearono piuttosto l'esigenza di una discussione politica a partire dal confronto delle proprie pratiche. Ci furono «da una parte accuse di purismo e spontaneismo, dall'altra di economicismo e nuovo corporativismo»²². La maggioranza si pronunciò per procrastinare i tentativi di intervenire sulla legislazione, e proponendo di adoperarsi intanto per un grande momento unitario di verifica.

Santa Marta, Milano

Un nuovo incontro per il coordinamento dei gruppi della Lombardia fu organizzato a Milano presso il Centro Sociale Santa Marta il 9 gennaio 1977. Nata con il sostegno dell'ARCI e dell'Associazione Nazionale dei Critici, la riunione voleva anche recuperare le realtà milanesi assenti da Bergamo. Furono Ferdinando Taviani e Roberto Bacci a imporre all'ARCI lo spazio occupato di Santa Marta come sede per l'incontro. Non era una scelta casuale.

A Milano esisteva una rete di spazi occupati, che collaboravano tra loro e, spesso, con Avanguardia Operaia. Santa Marta aveva sede

²¹ Il Teatro di Ventura nasce nel 1975 a Treviglio, in provincia di Bergamo. Tra i fondatori vi sono Ferruccio Merisi, Silvio Castiglioni, Bano Ferrari e Alessandro Gentili. Il gruppo compie da subito la scelta di un'auto-pedagogia fondata sulle pratiche, le figure e le tecniche della Commedia dell'Arte. Dal 1981 si trasferisce a Santarcangelo di Romagna. Nel 1982 e 1983 dirige l'importante festival di Santarcangelo che fu campo di ascesa del Terzo Teatro. Nel 1985 il gruppo si scioglie.

²² Cfr. Antonio Attisani, *La scoperta del teatro*, cit., p. 4.

in un palazzetto in centro, vicino Piazza del Duomo, che era stato occupato nel 1974. Ospitava laboratori di grafica, cinema, musica e molte altre attività artistiche. Vi aveva sede il Teatro del Drago²³, che si era formato nel clima delle lotte studentesche e della presenza in Italia del Bread and Puppet e del Living Theatre. Ne faceva parte Julia Varley, che in seguito si unirà all'Odin.

All'incontro a Santa Marta erano presenti molti gruppi²⁴. Si iniziò con un giro di presentazioni dei diversi portavoce. Quasi tutti dichiararono che l'attività di base del proprio gruppo avveniva principalmente attraverso un rapporto con la comunità, con le scuole, le organizzazioni politiche, la fabbrica, le biblioteche e gli abitanti del quartiere o del paese. Fare teatro, per tutti, significava intervenire soprattutto in modo dialettico sul territorio circostante. Significava anche studiare, rivalutare e diffondere la cultura tradizionale; recuperare momenti di aggregazione, argomentare con il mezzo teatrale le questioni politiche locali. Significava condurre «una vita diversa, alternativa, insieme»²⁵. Si parlò del problema finanziario e della difficoltà nel dialogo con le amministrazioni.

²³ Sull'esperienza del Teatro del Drago e del Centro Santa Marta si veda Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, centro sociale*, «Teatro e Storia», n.s., n. 38, 2011.

²⁴ Sull'incontro a Santa Marta ho potuto reperire una documentazione particolarmente ricca, che prescinde dai resoconti di «Scena»: Claudio Coloberti, uno dei membri dell'allora Teatro del Drago di Santa Marta, attualmente responsabile degli archivi audiovisivi dell'Odin Teatret, mi ha gentilmente fornito le registrazioni audio originali. Questi i gruppi partecipanti: da Bergamo, Gruppo Teatro Contro (Caravaggio), Gruppo Teatro Proposta (Lovere), Teatro tascabile di Bergamo, Teatro di Ventura (Treviglio); da Brescia, Gruppo Teatro Esperienze, Gruppo Teatro Laboratorio, Gruppo Teatro Torcol (Villa Tre Ponti), Teatro Poetico di Gavardo; da Como, Gabbia dei Giupitt, Gruppo Teatro Città Murata, Teatro Artigiano di Cantù, Teatro Vita (Cantù); da Crema, Teatro Zero; da Cremona, Gruppo di Persico D'Osimo (Persichello), Gruppo Padano di Piacenza, Gruppo Teatro Politico di Soresina; da Milano e provincia, Centro Sociale Lunigiana, Collettivo teatrale di Brughiero, Collettivo teatrale Tupac Amaru, Gruppo ACLI o MAB (Trezzo d'Adda), Gruppo del Chiodo, Gruppo Teatro Meda, Teater 7 (Inzago), Teatro Azeta (Birone di Giussano), Teatro del Corniolo, Teatro del Drago, Teatro del Vento (Verano Brianza), Teatro Voce; da Varese, Gruppo di Ricerca Teatrale, Teatro Instabile di Varese.

²⁵ Intervento di un componente del Gruppo Teatro Politico di Soresina, si veda nota 24.

César Brie, a nome del collettivo teatrale Tupac Amaru, che agiva all'interno del Centro Sociale Isola di Milano, espresse l'esigenza di una conoscenza reciproca fra i gruppi, per dar vita a momenti di confronto. In molti osservarono che l'isolamento aveva già portato alla chiusura di esperienze significative. Era questo che si voleva combattere, in primo luogo. Sempre César Brie si pronunciò poi con forza contro il decentramento culturale portato avanti dai Teatri Stabili, lo definì un «concetto fasullo»²⁶, un'operazione in cui lo spettacolo "borghese" calava dall'alto i propri prodotti artistici, e quindi i propri valori, nelle aree svantaggiate della città o della regione. I partecipanti all'incontro, invece, erano gruppi radicati nei quartieri o nei paesi, nascevano in contesti di disagio metropolitano, ne erano abitanti. Il loro era un procedimento opposto, dal basso. Esprimendo i loro bisogni, i gruppi esprimevano le esigenze e i desideri di quelle aree emarginate.

Si discusse il problema della professionalità: una minoranza riteneva la "professionalità" quasi una corruzione della propria vocazione artistica; la maggior parte degli esponenti, però, desiderava dar vita a una *nuova* professionalità, studiare i principi del mestiere dell'attore e di quello del regista. Da questo discorso si passò a una discussione sulla possibilità, per i GdB, di assumere una veste giuridica, che avrebbe permesso loro di incidere anche a livello istituzionale. La legislazione ministeriale, che regolava la distribuzione del denaro pubblico allo spettacolo dal vivo, continuava a ignorare la loro esistenza. Era una ipotesi che fu fortemente sostenuta dal Centro di Pontedera, ma era vista con molto sospetto da buona parte dei partecipanti, che la percepivano come il pericolo di un nuovo corporativismo, di una sindacalizzazione auto distruttiva. In molti vi si opponevano, dichiarando di voler conservare l'originaria natura spontanea, non vincolata dalle logiche della produzione e della burocrazia.

Ci furono discussioni generali, e poi, su sollecitazione di uno degli organizzatori dell'ARCI, ci si sforzò di convogliare la discus-

²⁶ Dall'intervento di César Brie alla riunione deducibile dalla registrazione audio.

sione in proposte concrete. Forse i contributi più importanti furono quelli di César Brie e di Roberto Cerasoli, del Circolo La Comune, attivo all'interno dello stesso locale di Santa Marta e oramai distaccatosi da Dario Fo. Brie propose a tutti i presenti l'elaborazione di un documento che definisse i rapporti che ogni gruppo instaurava con: la realtà sociale del proprio territorio; il proprio linguaggio teatrale interno; la politica, le istituzioni e i gruppi politici. Cerasoli propose la costituzione di coordinamenti tra gruppi (la sua proposta fu accolta), non necessariamente su base geografica, che redigessero documenti informativi, strumento essenziale per evitare la dispersione. Ci furono suggerimenti di tipologie di scambi: secondo una proposta, ogni gruppo avrebbe dovuto invitare altre realtà nella propria sede, mostrare concretamente il proprio lavoro e, sulla base di questi momenti condivisi di lavoro pratico, portare avanti anche dibattiti teorici. Santa Marta si propose come sede operativa del coordinamento milanese.

A partire dagli anni Sessanta si era sviluppata un'intensa attività dell'associazionismo culturale che non si esprimeva solo attraverso lo spettacolo dal vivo o la politica. C'erano collettivi di grafica, arti visive, musica. C'erano gruppi di discussione sulla sessualità o l'ambiente. Nascevano da una fame diffusa di cultura, mettevano in moto una intensa rete di relazioni umane che andava molto al di là del mero intrattenimento. Erano attività di grande capacità aggregativa abbinata, anche se non sempre, a una alta qualità dell'analisi critica. Ad esempio, oltre l'ARCI, c'era l'AGES (Associazione Gruppi Espressivi Spontanei) di Brescia. Ma ne esistevano moltissimi in tutta Italia. I coordinamenti dei GdB di Brescia, Cremona, Como che servirono alla preparazione del Convegno di Casciana Terme erano già attivi da tempo con piccole ma importanti e costanti iniziative.

Il rapporto tra GdB e associazioni culturali fu fondamentale per la creazione di piccoli sistemi di circolazione autonoma dei prodotti. L'associazionismo culturale favorì l'esistenza dei gruppi e fornì loro, da subito, una folla di interlocutori ricettivi, sodali.

Casciana Terme

Nei giorni 18-20 marzo del 1977 ci fu il Convegno nazionale dei GdB a Casciana Terme, intitolato *L'uso del teatro nel territorio*, promosso dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, sostenuto dall'ANCI, dalla Provincia di Pisa, dal Comune di Casciana Terme, dal Centro Nazionale delle Ricerche e dall'Istituto Internazionale del Teatro dell'UNESCO. Il comitato di organizzatori, composto da Maricla Boggio per l'Associazione critici di teatro, Marco Mattolini per l'ARTEB²⁷, Neliana Terzigni per l'ARCI, Roberto Bacci per il Centro di Pontedera e Ferdinando Taviani, aveva svolto il lungo lavoro preparatorio dell'anno precedente, seguendo i vari incontri che si erano tenuti in diverse regioni e che avevano dato vita ai diversi coordinamenti.

La rivista «Scena», a cui rimando, riassunse in un lungo intervento i contenuti dell'incontro²⁸, a cui parteciparono più di cento gruppi e circa ottocento persone. Eugenio Barba era presente, ma non intervenne.

A Casciana, in un tendone da circo montato per l'occasione, si parlò dei principi guida del teatro di base, in modo da stabilire le differenze rispetto a filodrammatiche o compagnie parrocchiali, altrettanto “piccole” ma non paragonabili per motivazioni di fondo e per tensioni alternative, volte al sovvertimento dei parametri teatrali convenzionali. Si parlò del lavoro sul territorio dei GdB, che, come si ribadì negli interventi, mirava a determinare relazioni con le classi subalterne e le strutture pubbliche. L'alleanza ideologica con i movimenti politici autonomi consisteva nella capacità del veicolo teatrale di aggregare e coinvolgere le masse facilitando l'azione dei militanti che potevano, a quel punto, diffondere con efficacia i vari temi politici. Si ribadì l'opposizione a ogni forma di “colonialismo culturale”, che secondo l'opinione dei gruppi era stato esercitato dalle istituzioni tramite le iniziative di decentramento, o l'organiz-

²⁷ L'ARTEB era un'associazione di gruppi teatrali e di giovani artisti fondata da Marco Mattolini, Roberto Bacci, Dario Marconcini e Ugo Chiti.

²⁸ «Scena», n. 5, anno II, novembre-dicembre 1977.

zazione di grandi eventi troppo onerosi e senza radici nel territorio. Si ribadì inoltre l'esigenza di momenti di scambio per far maturare una riflessione collettiva. Si decise di creare anche coordinamenti interregionali, non concepiti come strumento di delega, o di omogeneizzazione delle differenze, ma come mezzi per uno studio collettivo così come per l'organizzazione di attività diverse, sempre preservando le varie autonomie regionali.

Un altro punto importante fu la difesa dei centri sociali, spesso minacciati di sgombero, verso i quali la maggior parte dei gruppi manifestò massima solidarietà. Si parlò inoltre della possibilità di creare centri polifunzionali recuperando edifici esistenti, evitando ulteriori costruzioni e relative speculazioni edilizie, di cui si avvertivano già i danni, nelle grandi città come Milano. Ci furono forti critiche per i finanziamenti elargiti, si disse, in forma «discrezionale e caritatevole»²⁹; fu espressa la necessità di contributi, invece, proporzionati alle specifiche attività di ogni gruppo. Tutti i gruppi mostrarono il loro lavoro all'interno del tendone o in strada. Destò molta impressione il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal. La Comuna Nucleo³⁰ presentò il suo *Herodes*, sulle torture perpetrate dal regime militare argentino. Lo spettacolo fu interrotto per la violenza che mostrava in scena. Scatenò una rissa. Anche di questo mi ha parlato Beppe Chierichetti:

Ricordo questo incontro per certi versi molto bello, ma anche molto drammatico. Mostrò il suo lavoro il gruppo argentino fuoriuscito della Comuna Baires, Horacio e Cora, con altri. Era uno spettacolo sulla tortura,

²⁹ Articolo non firmato, *Basi statistiche per un'inchiesta sui gruppi di base*, *ivi*, p. 12.

³⁰ La Comuna Nucleo è stata fondata nel 1974 a Buenos Aires da Cora Herrendorf e Horacio Czertok da una "spaccatura" della Comuna Baires. Arrivati in Italia nel 1976 per una tournée, furono poi invitati a Belgrado da Eugenio Barba entrando in contatto con i GdB. A causa del clima persecutorio instaurato dalla dittatura, nel 1978 Cora Herrendorf e Horacio Czertok fuggono dall'Argentina e si stabiliscono definitivamente a Ferrara col nome di Teatro Nucleo, oggi una realtà che spazia in diversi campi della creazione e dell'intervento sociale attraverso percorsi autonomi. Dal 1981 al 2006 il Teatro Nucleo ha realizzato numerosi progetti negli ospedali psichiatrici e spettacoli in spazi aperti diventando inoltre Scuola Laboratorio permanente.

era alla lettera un teatro della crudeltà, c'erano terribili violenze in scena. Ricordo una specie di scandalo e una rissa collettiva. Certamente c'era un clima molto intenso. Si creò una spaccatura tra teatro politico e di agitazione, e teatro grotowskiano o barbiano – che a quel tempo era mal visto da alcuni, accusato di essere di destra. Dopo il '68 nel teatro era nata una piega molto politica e anche ideologica. Anche per me era stata importante, ero, mi sentivo, a metà strada. Ci furono dinamiche conflittuali sulla linea di condotta che bisognava prendere. Ma niente di tutto ciò mise mai in discussione il concetto di gruppo. Ci si poteva scontrare, ma erano sempre gruppi a scontrarsi. Il gruppo era una dimensione davvero radicata³¹.

Il convegno fu percorso da continue polemiche. Venne criticato il lavoro sulla soggettività dell'attore portato avanti attraverso il training e il lavoro di improvvisazione – tanto forti nel lavoro di Grotowski e di Barba. Alcuni lo ritenevano ideologicamente fuorviante. Furono espressi pareri duri³²:

Questa mitologia dell'*acting out* affonda le sue radici nel lacanismo di destra e di sinistra ormai diffuso e diventa ancor più pericolosa quando praticata senza alcuna consapevolezza culturale. Inoltre queste pratiche tendono a consegnare il gruppo nelle mani del *trainer*, che diventa così una figura ben più potente del tradizionale regista: perché le dinamiche che si scatenano travolgono i partecipanti e solo l'osservatore è in grado di determinarle e controllarle.

Su questi problemi sarà opportuno riflettere. Richiamiamo per ora che mentre una pratica di animazione come quella di Boal ci sembra largamente positiva, non possiamo dire altrettanto di quei gruppi, e ne conosciamo, che con il loro training promettono molta "liberazione" e procurano solo squilibri o narcotici appagamenti³³.

Per altri gruppi, invece, il training era una componente fondamentale, uno spazio importante in cui potenziare la collaborazione

³¹ Dall'intervista con Beppe Chierichetti, cfr. nota 18.

³² Si veda ad esempio l'articolo di Maya Cornacchia, *L'ambiguo fascino dell'autorità*, «Scena», n. 5, anno II, novembre-dicembre 1977, pp. 10-11.

³³ *Frammenti di un incontro difficile e grande*, a cura della redazione, «Scena», n. 2, anno II, aprile 1977.

corpo-mente e, a partire da ferite interiori, liberare energie e associazioni.

A Casciana Terme, 135 gruppi compilarono il questionario proposto dal comitato organizzatore. Era un primo passo per arrivare a un censimento completo: i gruppi erano una sottospecie nuova del teatro, ancora tutta da classificare. Le risposte al questionario pubblicate su «Scena»³⁴ ci regalano informazioni basilari che ci aiutano a leggere il fenomeno.

Di questi 135 GdB, sparsi in tutta la penisola, 53 erano del Nord, 52 del Centro e solo 30 del Sud e delle Isole. La maggior parte si reggeva sul lavoro volontario dei propri membri, vissuto però con impegno e coinvolgimento altissimi. Erano composti in maggioranza da studenti tra i venti e trent'anni, più raramente da operai, impiegati o insegnanti. Vivevano il teatro come esigenza, ma non come professione. Nel Nord il 49% dei GdB aveva almeno alcuni componenti impiegati a tempo pieno, il 54% nel Sud e Isole non ne aveva nessuno. In media solo l'11% lavorava "professionalmente", in genere si dividevano gli introiti o si avevano saltuari rimborsi. Soltanto il 3% di loro percepiva uno stipendio. Quasi sempre privi di una qualsiasi configurazione giuridica, si sostenevano economicamente in modo piuttosto irregolare, attraverso cachet, incassi o forme di autofinanziamento. Appena il 5% riceveva sovvenzioni. I 135 GdB presenti a Casciana nascevano per lo più come laboratori di ricerca; qualche volta derivavano da organizzazioni politico-sindacali o studentesche. Avevano sede in genere in biblioteche, palestre, spazi di quartiere, canoniche, molto spesso nei circoli proletari giovanili. Le relazioni con il territorio avvenivano attraverso enti locali, l'ARCI, associazioni culturali, partiti di sinistra, gruppi della sinistra extraparlamentare, in collaborazione con le istituzioni culturali locali, con le amministrazioni (anche se spesso in feroci polemiche con esse); più raramente con le università o con i progetti di decentramento culturale.

Si deduce inoltre dal censimento: i GdB si esprimevano per lo più attraverso forme di teatro politico, di strada o animazioni. Con-

³⁴ Articolo non firmato, *Basi statistiche per un'inchiesta sui gruppi di base*, cit., pp. 12-14.

centravano le proprie attività nella ricerca di un allenamento individuale e collettivo dell'attore, svolgendo esercizi mimico-gestuali, adottando tecniche di teatro di figura, maschere, burattini e pupazzi. Si formavano partecipando ai seminari, ai laboratori o alle conferenze dell'Odin, di Grotowski, di Boal, del Bread and Puppet o del Living Theatre. Pur essendo esperienze limitate nel tempo, questi spunti di auto-formazione permettevano ai gruppi almeno di gettare le basi per una auto-pedagogia. La maggior parte dei gruppi manteneva al suo interno una divisione in ruoli, pur elaborando spesso le proprie decisioni attraverso sistemi assembleari.

I GdB erano teatri in potenza, rimanevano sotterranei, non emergevano, però al tempo stesso erano ben inseriti nel tessuto sociale in cui abitavano. Riuscivano a stabilire relazioni proficue con gli strati più bassi della popolazione, quelli estromessi dai clamori della cultura e dal teatro ufficiale. Non riuscivano a sostenersi attraverso le proprie attività. Chi viveva dei proventi di altri mestieri, come l'insegnante di scuola, sembra aver avuto della propria arte una visione pura, ragionata e profonda, interessante e feconda ma, probabilmente, meno ampia di chi riusciva a vivere e mantenere il gruppo facendo spettacoli. Questa differenza, una delle tante, ma importante, incrinava l'unità degli intenti.

Una cattiva domanda

Qui finisce la mia indagine. Dopo Casciana Terme ci furono molti altri incontri, seguirli tutti è impossibile, io mi sono limitato al lungo serpente preparatorio che porta fino qui, a Casciana. Ci furono, dopo, i festival: grandi come Santarcangelo, interessanti come Polverigi. Ci furono incontri come l'Atelier del teatro di gruppo a Bergamo, organizzato dal Teatro Tascabile, che vide ancora una volta una affluenza enorme di GdB.

Poi, verso la fine del decennio, il fenomeno scompare.

Concludo riportando il frammento di un colloquio con Ferdinando Taviani:

D.: Pensi che tornerà qualcosa come il teatro dei Gruppi di Base?

R.: Questa è una cattiva domanda: perché dobbiamo domandarci se tornerà? [...] Il teatro di base non esisteva come una linea comune. Era un nome che fu trovato perché a quell'epoca molte cose erano "di base". Il riferimento era al Partito Comunista. Ma non puoi pensare di inquadrare i gruppi di teatro come fosse un partito, con un'ideologia comune. Appena parlavano si dividevano su mille cose. Il senso che ognuno dava al suo fare teatro non poteva essere appiattito in una linea comune. Ognuno aveva il suo, non si poteva giudicare.

D.: Però c'era un ambiente, di cui adesso si sente la mancanza. E l'ambiente formava anche gli spettatori. Oggi c'è una grande distanza culturale tra un teatro di questo tipo e il pubblico. Una distanza vertiginosa.

R.: Questo perché ci è stata tolta l'interiorità. Sono pochi quelli che hanno un mondo interiore che non siano le faccende materiali, gli stereotipi. Il teatro lo fai anche per questo, per ricavarti un'interiorità³⁵.

Dopo di loro, dopo i GdB, dire "teatro" è divenuta una vaga astrazione, si può solo parlare di teatri, al plurale. D'altronde tutto il teatro, a parte gli edifici, e i documenti che lascia, c'è e al tempo stesso non c'è. Mi correggo, *i* teatri.

³⁵ Intervista a Ferdinando Taviani, 29 dicembre 2014, nella sua casa a Roma.

Mirella Schino
RICORDO E MEMORIA
IL TEATRO DEI GRUPPI
1969-1976

Parte seconda

Gran parte delle formazioni e delle persone che più lasceranno una traccia nel decennio successivo – nomi molto noti ancora oggi – prendono vita solo nella seconda metà, spesso solo alla fine degli anni Settanta. Forse sono anche un prodotto di strategie di sopravvivenza di cui negli anni precedenti si cominciavano a mettere le basi: Baliani fonda la compagnia Ruotalibera nel '75, lo stesso anno in cui Danio Manfredini fonda, con César Brie e altri, il collettivo Tupac Amaru nel Centro sociale Isola, a Milano. La Comuna Nucleo mette stabili radici in Italia nella seconda metà del decennio, nello stesso periodo in cui comincia a lavorare nel teatro Marco Paolini. Marco Martinelli comincia il suo apprendistato teatrale dopo aver sposato Ermanna Montanari, nel '77. Armando Punzo fa i primi tentativi teatrali a Napoli alla fine degli anni Settanta. Pippo Delbono all'inizio degli anni Ottanta. Gabriele Vacis fonda Laboratorio Settimo Torinese nell'82. Molti di loro si sono formati parzialmente all'interno dell'orbita Odin, in cui comprendo anche Grotowski (Vacis, Paolini, Ermanna Montanari, la Comuna Nucleo), molti hanno lavorato con Iben Nagel Rasmussen, più che con Barba (Manfredini, Brie, Delbono). Ma questo è un altro discorso, appartiene a un altro periodo. Con molti di loro ho parlato, oppure ho letto le loro memorie. Mi sono stati di grande aiuto: i cambiamenti incidono in primo luogo sui più giovani, e così è stato per loro.

Però gli anni precedenti, i fondamentali anni tra il '69 e il '76 di cui ci occupiamo qui, non vanno considerati una premessa. È in questi anni, attraverso i gruppi, che il teatro diventa luogo accre-

ditato per un'inquietudine che è non solo estetica, ma anche politica, esistenziale, civile. Uno dei motivi per cui questi primi anni sono poco studiati è perché da essi sono assenti proprio questi nomi, quelli che ritornano sempre negli studi.

È sempre difficile, in studi sull'arte, conservare una prospettiva dal basso. Sembra contrapporsi alla qualità. Non è così, è solo un punto di vista diverso. E per alcuni periodi, come in questo caso, fondamentale. La mia proposta, quindi, è di dimenticarsi, per una volta, dei nomi che più sono rimasti, e di occuparsi del resto. Oltre alla indubbia qualità artistica degli artisti prima citati, nel teatro degli anni Settanta c'era molto altro.

La spaccatura viene soprattutto dal basso, è una scossa diversa da quella che avrebbe potuto produrre qualsiasi *invenzione* d'artista, è un fremito diffuso, un pullulare di teatri nuovissimi, giovanissimi, rimasti in gran parte anonimi. I gruppi sono molti, e ancora di più lo diventano dopo il '76. Più aumentano di numero più la qualità media diventa statisticamente meno buona, e la tendenza alla conformità maggiore: è il grande problema di quando ci si occupa di teatro di massa. Sono teatri che però fanno affiorare grandi problemi: *perché fare teatro, per chi farlo*.

Gabriele Vacis:

Siamo stati fortunatissimi, una generazione baciata dalla fortuna. Immagina: Scabia andava nei quartieri periferici, venne a Settimo, lo ricordo davanti alla fabbrica dove lavorava mio padre. Io avevo quattordici anni, ma ricordo ancora quella performance, in cui noi spettatori eravamo coinvolti – dovevo mettere in un pezzo di legno un chiodo troppo lungo. Dopo cinquant'anni la ricordo ancora: quindi, era importante.

Eravamo giovani, ed eravamo in contatto con esperienze importanti, che venivano da noi, andavano nelle periferie. Potevano innescare un senso di curiosità anche in noi, tamarri senza speranza, giovani delle periferie più tristi. Ci si accendevano mille lampadine.

Uno degli aspetti fondamentali di quegli anni, secondo me, è stata la questione del pubblico. La ricerca di pubblici nuovi, e di un rapporto nuovo col pubblico, in tutti i sensi. Era anche il clima del periodo, la lotta contro tutto quanto potesse avere relazioni dirette o indirette con le forme tradizionali dell'espressione e della cultura. In questo contesto, la pulsione

a rompere le barriere tra chi faceva teatro e chi ne fruiva è stata fondamentale, e praticata con grande passione: si dovevano abbattere quarte pareti, si dovevano eliminare quinte e sipari! Sorrido, a ricordarlo. Ma in realtà è quello che mi guida ancora¹.

I gruppi di base erano realtà, formazioni e tendenze diverse. In più, c'erano le formazioni amatoriali, spesso di qualche anno più vecchie, spesso non convenzionali, aperte al cambiamento. Era sbocciato all'inizio degli anni Settanta il fenomeno dell'animazione teatrale, che ha avuto un grande valore di rottura, ci si dedica nei suoi primi anni di attività Marco Baliani. Poco dopo nascono teatri che fanno colpo fin dai primi spettacoli, come i futuri Magazzini Criminali, per ora Carrozzone. Ci sono i Centri sociali e le realtà teatrali a essi legate, come i Tupac Amaru o il Teatro del Drago, entrambi di Milano. È un quadro complesso, formato da persone, formazioni e tendenze differenti tra loro, eppure accomunate da punti di riferimento condivisi: il Living, moltissimo, specie all'inizio, nel passaggio tra gli anni Sessanta e i Settanta. Anche Grotowski e il suo parateatro saranno ingredienti fondamentali. E poi enorme importanza ebbe l'Odin, spesso coniugato a un po' di Artaud. Nelle memorie di questi teatranti ritorna spesso il ricordo di certe letture presenti in tutte le tendenze: Grotowski, *Per un teatro povero* e Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*². Col tempo, alcuni sceglieranno di proporsi come radicale alternativa a tutto il teatro esistente, voltando le spalle alla normalità, anche eccellente, del presente e del passato prossimo, come hanno raccontato Silvio Castiglioni e Luca Dini. Altri no, e si scaverà un baratro profondo.

Negli anni di cui qui mi sto occupando, quelli fino al '76, la realtà teatrale giovanile non è stata definitivamente divisa in fette ed etichettata. Sono i primi, gli anni del brulichio.

¹ Conversazione del 20 marzo 2020.

² Interessante a questo proposito è la testimonianza di Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, già citato nella prima parte, p. 66. Per non appesantire troppo, mi comporterò, nelle note, come se questa seconda parte fosse contigua alla prima.

Min Fars Hus

Come già detto nella prima parte, nel '72 ci sono le prove finali, e poi le prime rappresentazioni di *Min Fars Hus*. Per quanto questa non sia una storia dell'Odin non si può prescindere dall'impatto di questo spettacolo: l'ossessività di questo ricordo, in questa sede, diventa una spia, un indizio da seguire³. Questa è la testimonianza di una spettatrice, Donella Giacotti, che non è una attrice o regista, ma sarà particolarmente legata, in seguito, al Teatro di Ventura, in quanto socia, e per un certo periodo anche sindaco, della cooperativa di fondazione.

L'avrò visto sette o otto volte, continuavo a tornare a vederlo. È difficile da far capire a posteriori la particolarità di *Min Fars Hus*, non aveva a che fare con un bellissimo spettacolo. Era un'altra cosa: era la rivelazione di potenzialità, sia umane che teatrali. Ed era come se l'immensa carica di vita che c'era in quel che gli attori facevano avesse come effetto quello di riportarti a te, di portarti a ripensare a cose tue, sull'onda di quello che vedevi – e anche qui: vedere non è il termine giusto, era davvero un'esperienza totale, era una presenza talmente forte, la loro, la percepivi con tutti i sensi, prima che con la testa.

Ti accorgevi che venivano messi in atto strumenti e potenzialità a cui semplicemente non avevi mai pensato, non avresti mai supposto praticabili. Gli attori erano bravissimi, naturalmente, stupefacenti come tecnica per la voce, i movimenti, erano straordinari. Però quello che veramente colpiva non era questo, ma il fatto che ci fosse, in quel che facevano, una tale generosità nel donarsi, una aderenza assoluta, assoluta, a quel che facevano. Questo era il punto: la loro tecnica prodigiosa, in realtà, li lasciava nudi, scoperti. E chiedevano anche allo spettatore un tipo equivalente di risposta.

Era questo che i gruppi hanno cercato, dopo. Non una imitazione. Ma questa vulnerabilità che nasceva dalla tecnica, e dall'aderenza totale a quel che veniva fatto.

E, guarda, anche gli spettacoli dei gruppi erano belli. Poi arrivò... sì, monotonia, ma forse soprattutto una punta di stanchezza nei gruppi stessi. Era il fatto di non crederci più tanto a sgonfiare gli spettacoli – si percepisce immediatamente, in quel tipo di teatro. Ma per i primi spettacoli, quelli

³ Cfr. per esempio quel che ne dice Marco Baliani nella intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit., p. 8.

più giovanili è stato diverso. Ricordo quando vidi il primo spettacolo del Ventura, *Baraballo*, con mio marito [Gianandrea Piccioli]. Lo vedemmo nella sala del CRT, che allora era nell'estrema periferia di Milano, dentro una scuola. E tutti e due, sia Gianandrea che io, alla fine dello spettacolo eravamo commossi, provavamo una sensazione di grande gioia – erano veramente attori, pensammo, era uno spettacolo, era bello, ce l'avevano fatta. Anche *Il detto del gatto lupesco*, lo spettacolo successivo, era bello, anche lì ciascuno di loro aveva un suo pezzetto che sfruttava bene certe sue caratteristiche particolari, ma il tutto poi riusciva a fondersi molto bene, Merisi aveva fatto un bel lavoro di montaggio: ognuno metteva in gioco qualcosa di suo e alla fine ne usciva invece qualcosa di unitario.

Ma non parlo solo del Ventura, a cui ero particolarmente legata. All'inizio c'era, negli spettacoli dei gruppi, diffusamente, una tale freschezza e vitalità e desiderio che li rendeva belli. Belli oggettivamente. Una gioia.

Min Fars Hus è lo spettacolo della turbolenza, forma un vortice che strappa molte persone dai binari della loro quotidianità. È però un turbine provocato non solo dall'eccellenza e particolarità dello spettacolo, ma anche in egual misura dall'attesa attiva di chi lo guarda, dal bisogno di cambiamento, dalla lotta politica, dalla congiuntura dei tempi, dal desiderio di rompere col passato. Oppure vogliamo davvero pensare in termini di infatuazione collettiva? Mi sembra troppo poco, e anche poco rispettoso verso il coraggio con cui tanti giovani teatranti hanno buttato all'aria le loro vite in seguito al morso del teatro. Ci mostra invece il senso profondo, *rivoltoso*, che poteva avere il così detto "innamoramento" per l'Odin quello che una giovane attrice scrive pochi anni dopo a Barba:

Ti avevo già detto quanto ritenessi importante lo spettacolo, il vostro lavoro; al di là del piacere dello spettacolo c'era una grande indicazione, per noi, per quanti lo vedevano, ed era una specie di: *è possibile*. Che cosa? Fare un bello spettacolo, anche, ma qualcosa di più, molto di più, veramente la dimensione del possibile, dove tutto sembra determinato o interdetto, la possibilità di provare, cercare, tentare di fare ciò in cui si crede, di cui si ha bisogno. Questo non significava *è facile*, anzi, ma è possibile⁴.

⁴ Lettera del 1976, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 15, foglio 198.

Tre livelli di cambiamento

Possiamo osservare in questo periodo tre livelli di cambiamento, di ben diversa entità e peso. Due di essi sono condivisi col resto del mondo, uno è locale.

Il primo, quello che va più in profondità, è certamente l'esempio dei grandi teatri di ricerca in rivolta, quelli nati negli anni Sessanta, che ora stanno conoscendo un momento di impatto grande e particolare. Possiamo stabilire un momento simbolo nella Biennale del '75, l'anno spartiacque tra la prevalenza di stragi di destra e la prevalenza di terrorismo di sinistra.

La Biennale del '75 è rimasta celebre: uno spiegamento di forze, come la definì Cesare Garboli, una chiamata a raccolta dei grandi veterani dell'avanguardia⁵, voluta dal presidente, Carlo Ripa di Meana, e soprattutto dal direttore del settore teatro, Luca Ronconi. I grandi veterani erano Grotowski, il Living, Scabia, La Mama, Ariane Mnouchkine, e molti altri. L'Odin Teatret avrebbe dovuto portare uno spettacolo nuovo, ma durante la permanenza in Salento non riuscì a finirlo. Portò quindi uno spettacolo stranissimo, fatto di discorsi di Barba intervallati da dimostrazioni di training degli attori, lo vedremo più avanti. Ronconi era presente con il suo *Utopia*. Lo spettacolo aveva una posizione un po' confusa: non era prodotto dalla Biennale, ma (tra gli altri) dal Partito Comunista. Non era uno spettacolo, ma una prova generale, ancora senza finale. Ebbe, in generale, una sorte difficile: a Venezia e altrove pioggia, traversie, contrattempi di ogni tipo ne impediscono lo svolgimento. Il piccolo libro di memorie di Ida Bassignano, assistente alla regia, uscito di recente, si apre su un'immagine che colpisce:

Immaginate uno spettacolo che si svolge lungo una carreggiata stradale larga 9 metri e lunga 60, cui gli spettatori assistono da lunghissime gradinate che si fronteggiano ai lati del percorso: come una processione, una marcia, una manifestazione [...]. Apparve evidente che Luca Ronconi

⁵ Cesare Garboli, *Chi fa suo legno nuovo e chi ristoppa*, ora in *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998, p. 145.

la nuova relazione col presente l'aveva trovata nell'idea stessa di uno spettacolo che sfila lungo una strada come un corteo di manifestanti⁶.

È uno spettacolo-manifestazione, prodotto da un partito, immaginato per essere rappresentato nei Festival dell'Unità (cosa che non sarà possibile): un simbolo di quegli anni. Uno spettacolo di denuncia, un manifesto, però privo di dogmi. Il libro della Bassignano ci restituisce, di quegli anni, l'atmosfera di effervescenza e di eccitazione – una generale frenesia creativa in cui gli spettacoli assumevano un carattere di centralità, una eccezionalità, una importanza che ora è difficile anche immaginare. Nel complesso, in questa Biennale affiora una tendenza dei grandi personaggi dell'avanguardia a buttarsi lo spettacolo alle spalle, e a dedicarsi ad altro, a seminari e dibattiti, a esperienze spirituali, a strane permanenze in luoghi strani, a prove aperte, a usi diversi del teatro⁷. Agli addetti ai lavori, mediamente, questa tendenza sembra non piacere troppo⁸.

Del secondo grande livello di cambiamento, quello di maggiore ampiezza, abbiamo già parlato: è l'esplosione creativa e artistica, con un picco in paesi in grande difficoltà politica, come l'America del Sud e l'Italia. «Aleggiava nell'aria un immenso e vago bisogno di *creare*» scrive Annie Ernaux nel suo romanzo-autobiografia, *Les années*. Si concretizza nella nascita di gruppi, in tutto il mondo.

In Italia, che è la prospettiva di cui qui ci stiamo occupando, c'è «una spinta propulsiva che non si manifesta soltanto in un'avanzata degli elettori di sinistra, ma rappresenta una sorta di speranza diffusa nel futuro del paese duramente provato da stragi ed eversioni, l'ecce-

⁶ Ida Bassignano, *L'Utopia di Luca Ronconi*, Pescara, Janieri edizioni, 2019, p. 11 e p. 19.

⁷ Mario Faticoni, *L'avanguardia verso la "terapia di gruppo"?*, «Tuttoquotidiano», 27 ottobre 1975, Odin-Perf-F, b. 10, 3 su 8, foglio 100.

⁸ Ne parla a lungo Eduardo Fadini, mettendo a confronto il disinteresse dei critici per tutti quei gruppi o teatranti (come l'Odin, o Leo de Berardinis) usciti dal teatro con l'interesse pressante e in aumento degli studiosi, cfr. *Il Living e l'eredità di Caino*, «Rinascita», 31 ottobre 1975.

tazione di un possibile “lieto fine”»⁹. Siamo negli anni più esplosivi del movimento femminista, il Pci è in crescita, e così anche i movimenti extra-parlamentari. I gruppi avranno, negli anni successivi, occasioni importanti per incontrarsi, scambiarsi biografie, frammenti di tecniche, bisogni (l’incontro di Casciana Terme, l’Atelier di Bergamo, i festival di Santarcangelo¹⁰). Può darsi che il risultato, alla fine del decennio, sia stata un po’ di monotonia negli spettacoli, per via di troppi scambi tecnici, di troppi maestri in comune, di una eccessiva diffusione, che diventava velleitaria, di stanchezza. Ma non bisogna dimenticare che questi appuntamenti permisero di incorporare, articolare, diffondere innumerevoli istanze nuove, e nuove richieste al teatro. Le grandi istanze dei maestri – estetiche ed esistenziali, politiche e spirituali, produttive e organizzative – non sarebbero penetrate così a fondo, non sarebbero diventate tanto condivise, non avrebbero rappresentato un cambiamento tanto capillare e profondo, fino a essere considerate con fastidio, se non ci fosse stato il vasto insieme del teatro di gruppo. È per questo che una prospettiva *dal basso* è, per questi anni, essenziale. Sono anni in cui il cambiamento va fino alle radici, è ampio e diffuso.

Il terzo livello riguarda l’organizzazione teatrale, e va studiato localmente, paese per paese. In Italia, è molto legato all’attività di due grandi centri, il CRT di Sisto Dalla Palma e il Centro di Pontedera, entrambi nati nel ’74. I due Centri propongono esperienze inconsuete e modi inconsueti di vivere e pensare il teatro. Più tardi, i gruppi si inventeranno modelli di piccola organizzazione nuovi e differenti che, per necessità e per convinzione, includono l’intero gruppo, diventano strategie culturali del gruppo, scelte condivise. Comporteranno anch’essi un cambiamento significativo.

⁹ Ida Bassignano, *L’Utopia di Luca Ronconi*, cit., p. 16.

¹⁰ In questo contesto i riferimenti a Santarcangelo sono sempre relativi al festival successivo al cambiamento del ’78 e della direzione di Bacci, il “Santarcangelo dei gruppi”.

Il maestro

Viene da chiedersi: qual è il ruolo di Eugenio Barba, nella nostra storia? Quanto ha pesato, quanto ne è stato ispiratore, cosa ci sarebbe stato senza di lui? In genere si riporta tutto a lui, il bene e il male. Uno dei motivi per cui evito la definizione Terzo Teatro è proprio per cominciare a riflettere sugli anni Settanta al di là di Barba come modello costrittivo o ispiratore globale. Almeno per quel che riguarda i primi anni, prima dei grandi eventi di massa come Atelier di Bergamo o Festival di Santarcangelo, prima della grande e capillare diffusione di seminari, dovremmo pensare al modello Barba con molta maggior leggerezza. Per esempio, come a qualcosa di simile all'apparizione di Angelica nei poemi cavallereschi, che è miraggio e proiezione: la ragazza in fuga è il catalizzatore delle storie, la causa scatenante, il sogno da inseguire, ma non la protagonista assoluta, non l'unica.

E proprio perciò va ricordata la portata del fascino di Barba in quegli anni, che era veramente notevole. Ne parla Garboli:

Barba è allievo di Grotowski. Ma è difficile immaginare due esseri più diversi. Grotowski è un ascetico don Chisciotte polare, dalla barbetta mefistofelica, irrequieto e nervoso, il volto antipatico e spirituale. Barba è un ispido selvaggio cotto dal sole. Grotowski è nevrotico. Barba è per metà completamente sano, per metà interamente psicotico, come una mela spaccata in due. La voce di Grotowski è una vocetta stridula, quella di Barba è soave e chiara, dotata di un potere infallibile di fascinazione. La voce di un pastore, di un grande riformatore. La voce di un figlio, ma chiamato contro la sua volontà a un destino di padre.

È così difficile, nel nostro tempo, incontrare un uomo, che quando lo si incontra si resta colpiti come sotto la folgore di un prodigio. Nella voce, come nei tratti somatici, Barba ha in comune qualcosa con Pasolini. Ma è un Pasolini diverso, senza filologia e senza letteratura. Più semplice e più completo [...] Più magico e più buio. Più sciamano e stregone. Solo Ernesto De Martino riuscirebbe forse a spiegarcelo. È uno di quegli uomini alla Rasputin, di una tale vitalità che più li si accoltella, più gli si spara, meno sembra che riescano a morire. Ricchissimo di teatralità inconscia, Barba la esprime prolungandola nel corpo dei suoi attori. Nelle loro improvvisazioni assiste allo spettacolo di se stesso, alle scene della propria

tortura di uomo completo e insieme diviso in due, come il giorno e la notte. S'insedia al centro del teatro come al centro della pazzia, della propria e di quella degli altri. Così la lascia esplodere e la controlla. Padroneggia se stesso e sopravvive. Devo essere sincero. Barba è la prima persona che io abbia incontrato, in tutta la mia vita, che possieda il dono (se è un dono) di esprimere la vertigine e il capogiro della propria esistenza fisica. Come se il nostro corpo fosse un fascio di energia, una forza non si sa se sana o malata, luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi¹¹.

La lettura che Garboli fa di Barba è sorprendente, e lo è tanto più perché la deduce solo da una serata, quella del particolare spettacolo fatto di discorsi del regista e training degli attori presentato alla Biennale di Venezia del '75 (dove era presente anche Grotowski).

Il fascino di Barba era intenso, e si parla sempre dell'innamoramento cieco dei giovani teatranti per lui e per l'Odin. Ma bisogna tener conto anche del viceversa, dell'importanza che il rapporto con questi gruppi ebbe per Barba. 1973: dopo un seminario e alcune repliche di *Min Fars Hus* presso il Teatro tascabile di Bergamo, un altro gruppo amatoriale in via di trasformazione, Barba scrive a Vescovi, regista del Tascabile:

Caro Renzo, sono per un breve soggiorno qui a Holstebro mentre i compagni presentano *Min Fars Hus* a Parigi. A lungo – durante i viaggi in treno, le lunghe ore nel nostro camioncino, le attese prima della rappresentazione – ho sentito il bisogno di scriverti, a te e a tutti i tuoi compagni che hanno fatto di Bergamo un'esperienza che vogliamo difendere e far fiorire. Non so se sia vero: qualcuno a Parma mi affermò che il grande deficit della nostra rappresentazione era stato colmato da Lidia [Gavinelli, co-regista del Tascabile]¹² che aveva venduto una casa. Se è vero, questo

¹¹ Cesare Garboli, *Eugenio Barba*, 23 ottobre 1975, ora in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 152-153.

¹² "Lidia" è Lidia Gavinelli (1936-2002) che era stata co-regista del Tascabile, aveva finanziato la ristrutturazione e la vita del suo teatro, e aveva deciso di finanziare anche la tournée dell'Odin, da lei fortemente voluta. Era una donna tanto ricca quanto generosa, di estrema sinistra, e proprio in questo periodo si sta volgendo integralmente alla lotta politica. Negli anni successivi pubblicherà con Laura Fornerone, nel 1999, *Per una riflessione sul laicismo italiano*, e curerà ancora qualche regia (non più con il Tascabile) politicamente connotata. Il suo finanziamento e la vendita dell'ap-

è qualcosa che fa capire a quale punto di “eroico furore” la gente pensa Lidia possa arrivare. Se è vero – e questo è qualcosa che si espresse in ognuno dei miei compagni quando ho riferito la notizia – sono toccato e ammiro lei e voi tutti e vorrei tanto che il vostro impegno si realizzi in un lavoro che sia pieno di voi. Sì, anche durante il resto della tournée in Italia, la vecchia città di Bergamo rimase impressa nella mia retina, con le vostre voci e presenze¹³.

La storia di questo appartamento, venduto per rendere possibile una tournée, è una delle molte narrazioni spesso ripetute del Terzo Teatro. Ma è vera, ed emblematica del valore fuori norma, fuori da ogni logica, che si poteva dare al teatro¹⁴. In una parola: estremismo. Come se la rivoluzione stesse già scoppiando, e fosse necessario inseguirla, non perder tempo. Quello che affascina Barba è l’eroico furore che spinge alcuni giovani verso il teatro. Quello che affascina Vescovi è la portata rivoluzionaria delle tecniche di costruzione e montaggio degli spettacoli – ora ne parleremmo in termini di dramaturgia – oltre alle tecniche per il lavoro dell’attore. Desidera poter continuare il colloquio con Barba. L’Odin è in Salento, e Vescovi chiede di raggiungerlo:

Caro Eugenio, ti scrivo come d’accordo su ciò di cui abbiamo parlato al telefono circa il problema della mia venuta a Carpignano e delle soluzioni che mi prospettavi: io mi rendo conto (almeno un po’, voglio dire) delle difficoltà che la mia richiesta ha creato in te e forse nel gruppo. È forse inutile che ti ripeta qui le motivazioni che mi avevano spinto a proporti di assistere per qualche settimana al vostro lavoro – mi pare che tutti e due ci siamo intesi su quanto intendevo allora per “tecnica”. In realtà

partamento sono notizie certe, ma aggiungo qualche informazione sul prezzo di una tournée dell’Odin: per un soggiorno a Pontedera, 10 persone, 14 giorni, 9 spettacoli, 3 seminari, viaggi, l’Odin chiede “solo” sei milioni (cfr. nella stessa b. 11, una lettera di Barba a Dario Marconcini, del Piccolo Teatro di Pontedera, 26 giugno 1973, foglio 414).

¹³ Lettera del 14 giugno 1973, OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 11, foglio 392.

¹⁴ La tournée dell’Odin a Bergamo fu frutto, oltre che della generosità di Lidia Gavinelli, anche di una complessa collaborazione tra Renzo Vescovi e Sisto Dalla Palma.

c'era (c'è) una ragione meno formale o esterna, ed è quel particolare tipo di rapporto che nutro verso di te – almeno credo. Il fatto è che dopo ogni incontro mi sentivo dentro una sorta di ribollimento, di accelerazione dello scorrimento del sangue, che alimentavano in modo incredibile volontà ed entusiasmo¹⁵.

Vescovi ha sempre parlato tranquillamente in termini d'amore dei suoi rapporti con Barba, forse per una accentuata tendenza introspettiva, forse perché si sentiva tranquillo della propria incrollabile eterosessualità. Per molti (per esempio per lo stesso Vescovi, che ne parlava spesso) il Sessantotto era stato un momento di micidiale edonismo, uso parole sue, «distruttivo, un po' molle, nella sua ricerca di libertà, infido»¹⁶. Molte questioni centrali degli anni Settanta hanno le loro radici nel Sessantotto, altre, invece, nella ricerca di nuovi valori che riempissero il vuoto provocato da questo sommovimento epocale. Uno di questi è stato, nel teatro, quello dei maestri: Grotowski in primo luogo, un filo rosso per tutti gli anni Settanta, qui non esplorato, ma fondamentale, Barba, e alcuni dei loro attori, Ryszard Cieslak, Torgeir Wethal, Rena Mirecka, forse più di tutti Iben Nagel Rasmussen. Sono pietre di paragone, qualcuno *per cui* fare teatro, maestri di magia e di vita. Il teatro diventa un luogo speciale, un luogo che permette esperienze estreme, magico, un'isola incantata, ma anche rischioso, perché a contatto con i maestri può apparire, nel bene e nel male, la vera natura di chi li sfiora.

È davvero in atto un cambiamento: l'arco delle emozioni teatrali non riguarda più solo quelle contenute dallo spettacolo, percepite dagli spettatori. Aumenta la varietà e l'intensità.

I viaggi verso i maestri si moltiplicano, sono un topos. Nel corso della sua permanenza in Salento, l'Odin organizza un seminario per giovani teatranti: ci va Silvia Ricciardelli, futura attrice dell'Odin, ma ci va anche, con grande partecipazione, Sandro Lombardi¹⁷.

¹⁵ Lettera del 27 maggio 1974, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 370.

¹⁶ «Cara Mirella», messaggio non datato, ma nella prima riga è indicato il giorno in cui ha cominciato a scrivere (8 luglio 1997).

¹⁷ Sono presenze dovute soprattutto al grande lavoro di Pierfranco Zappareddu, che percorse per anni l'Italia raccontando le gesta dell'Odin e sollecitando e indivi-

È una generazione in rivolta, vuole fondare un teatro nuovo, ma è molto forte l'importanza di punti di riferimento comuni, o che almeno travalicano largamente le scelte estetiche.

Quei tuoi ragazzi di Milano, tesi come archi

Eugenio Barba a Sisto Dalla Palma, lettera del 23 maggio 1973. Gli scrive dopo un seminario, ricordando il periodo passato in Italia:

Caro Sisto,

qui al nord l'Italia sembra molto lontana, almeno quei lati fragorosi che stordivano le mie energie ed erano una continua puntura di irritazione per quei cento e più esempi di superficialità, retorica, vaniloquio. Eppure, ripensandoci bene, è ben altro che ricordo. Quei tuoi ragazzi di Milano tesi con tutte le loro forze, come archi pronti a scoccare frecce, ma ancora alla ricerca del segno da colpire. E le nostre conversazioni, l'ultima tua venuta a Torino – mi piacque tanto vederti dopo lo spettacolo con noi, lavorare tra di noi – i miei attori sorridevano, erano contenti che “il professore” fosse tornato. Le quattro settimane passate in Italia con i nostri spettatori giovani e assetati di azione mi hanno dato una grandissima ispirazione¹⁸.

Mentre procede verso la metà degli anni Settanta, l'Italia non è solo devastata dalle stragi, è un paese in subbuglio, ci sono manifestazioni frequentissime, spesso violente, spesso con morti. Il 17 maggio 1972 viene assassinato da esponenti di Lotta Continua il commissario Luigi Calabresi, largamente accusato dalla sinistra estrema di essere stato direttamente coinvolto nella morte dell'anarchico Pinelli, ipotesi che è stata successivamente ritenuta falsa da molti, non da tutti. La ridda di dichiarazioni contraddittorie da parte della polizia a proposito della morte di Pinelli rimane una ferita aperta.

duando persone per i suoi seminari. Molte componenti essenziali di questi anni, come questa, sono dovute rimanere esterne a questo saggio, che è, necessariamente, solo una ricostruzione ancora molto parziale, parte di un libro ancora da fare.

¹⁸ OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 11, foglio 401.

Forse l'agente di cambiamento più profondo e determinante del periodo è costituito dalla grande ondata del femminismo italiano. Come sempre, ricordo qui solo qualche data e qualche fatto:

Il movimento ha le sue radici nel decennio precedente, ma conosce una grande spinta propulsiva a partire dal '72-'73. Ha determinato cambiamenti di mentalità, un modo diverso di pensare ai rapporti interpersonali e alla politica, un modo diverso di pensare al corpo: non più corpo come apparenza, come oggetto di desiderio, ma i suoi problemi, i dolori, il potenziale, l'utero. Un corpo, mi verrebbe da dire, di cui si scopre l'interno. Tra il '72 e il '74 si moltiplicano in tutta Italia collettivi e gruppi di autoscienza. Tra poco, nel '75, inizieranno le grandi manifestazioni per l'aborto, ora c'è la scoperta di un mondo comune. Della sorellanza. Dei nuovi rapporti tra donne. Del rifiuto delle regole formalizzate. Non solo la coscienza, ma la vita di moltissime donne viene trasformata, e quella di moltissimi uomini viene messa in crisi. La politica cambia, sotto questa pressione femminile, più di quel che sarebbe mai stato pensato possibile. Nel settembre 1973 entra in funzione a Milano il CISA (Centro italiano sterilizzazione e aborto) diretto da Adele Faccio e Emma Bonino, federato al Partito Radicale. Si praticano aborti, abbastanza pubblicamente, in centri autogestiti¹⁹. L'arco 1975-76 è il periodo del femminismo come movimento di massa, spinto in piazza dalla questione dell'aborto. Le manifestazioni sono enormi. Colpiscono i giornali: quello che vedevano in piazza era diverso da tutto quello che si era visto prima. Il 6 dicembre 1975, Lotta Continua organizza un assalto a un corteo femminista che aveva rifiutato al proprio interno la presenza maschile. Ci sarà però poi un grande dibattito sull'episodio, e un ripensamento sulle tematiche poste dalle donne. Saranno tra i motivi determinanti che causeranno lo scioglimento di Lotta Continua, nell'ottobre del '76, durante il suo secondo congresso. L'impennata del movimento femminista si concluderà bruscamente dopo l'omicidio Moro e la legge del '78 sull'aborto.

So che può sembrare una affermazione strana, ma c'è un'affinità profonda tra movimento femminista e movimento dei gruppi, in parte

¹⁹ Cfr. *La politica del femminismo. Il movimento femminista, l'Unione delle donne italiane, le forze politiche di sinistra di fronte al femminismo nei documenti (1973-76)*, a cura di Biancamaria Frabotta, Roma, Savelli, 1976, pp. 91 e ss.

percepita dalle donne, di cui molte tra le più sensibilizzate, almeno nel mio ricordo, si rivolgevano con una certa frequenza a esperienze teatrali. È una affinità non di temi, ma di odore, di sapori: gioia, allegria, dolore, difficoltà di una doppia militanza, e doppia fede, a volte laceranti, consapevolezza delle relazioni e dei problemi che intercorrono tra interiorità e politica. Cesare Garboli, con la sua agilità di intuito, stabilì un parallelo tra il corpo acrobatico dei nuovi teatri e il problema del corpo così come le donne lo stavano facendo riaffiorare²⁰.

E poi c'è la questione della sorellanza o fratellanza, nel caso dei gruppi, perché, nonostante la presenza di attrici forti, è un movimento decisamente declinato al maschile nei vertici. In entrambi i casi fu una novità sconvolgente: né nel teatro né tra donne la solidarietà era mai stata un valore primario. In entrambi i casi, sorellanza o fratellanza vengono percepiti all'esterno come chiusura. Il sapore fondamentale di questa affinità, però è un altro: una volontà di diversità, o meglio, il riconoscimento consapevole e rivendicato della propria diversità.

Anche la curva del movimento è simile. Il teatro dei gruppi nasce nei primi anni Settanta, ha una impennata a metà decennio, provoca tra il '76 e il '79 grandi eventi di massa, impressionanti, e si chiude o si trasforma bruscamente alla fine degli anni Settanta.

Tra i giovani tesi come archi di Sisto Dalla Palma (che politicamente appartiene alle correnti di sinistra di un partito di centro e di governo come la Democrazia Cristiana) ci sono Ferruccio Merisi²¹, Renata Molinari²², Silvio Castiglioni. Merisi e la Molinari decidono

²⁰ Il discorso di Garboli si colloca all'interno di una recensione a *Il detto del gatto lupo*, del Teatro di Ventura (cfr. *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 307-309).

²¹ Merisi è rimasto con il Teatro di Ventura fino a metà degli anni Ottanta. È stato direttore organizzativo del festival di Santarcangelo di Romagna dal 1980 al 1982, e per i due anni successivi direttore artistico. Dopo la fine, particolarmente dolorosa, del lavoro con il Ventura, che si era nel frattempo stabilito a Santarcangelo, come Istituto di Cultura Teatrale, Merisi ha fondato a Pordenone, con Claudia Contin Arlecchino, la Attori & Cantori, poi Compagnia Hellequin, e, nel 1990, una Scuola Sperimentale dell'Attore.

²² Diventerà poi scrittrice, *dramaturg* e insegnante di drammaturgia presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Ha seguito a lungo il lavoro di Jerzy Grotowski.

di andare a formarsi per qualche tempo con l'Odin, e vanno a Holstebro, dove rimangono diversi mesi²³. La loro presenza incrementa la nuova pulsione pedagogica del gruppo danese. Successivamente, L'Odin organizza le "Brigate internazionali"²⁴, seminari interni di lunga durata. Insegnare è uno degli aspetti più politici dell'Odin, ed è percepito come tale. La «torre di Babele dell'Odin» – racconta Eugenio Barba a Franco Quadri nel '74 – è diventata più alta: «abbiamo aperto le porte e formato una Brigata Internazionale composta solo da stranieri che vogliono lavorare all'ombra degli odini in fiore. In tutto, una decina di persone»²⁵. Vengono organizzate due tornate di Brigate internazionali la prima dal dicembre 1974 al maggio 1975, la seconda dall'ottobre del 1975 all'aprile del 1976. Parecchi tra gli italiani reclutati continueranno in seguito ad avere rapporti con l'Odin, diretti o indiretti²⁶.

All'inizio degli anni Ottanta César Brie parlerà della assoluta «necessità» più che desiderio o vocazione, di Barba ad insegnare²⁷. Aggiunge che dai maestri di teatro non si impara quel che pensano di insegnarti, ma tutt'altro. Che insegna, senza volere, l'Odin? Forse

²³ Merisi e la Molinari furono allievi della Højskole di Holstebro dedicata alle arti (vi erano anche corsi di ceramica e scrittura), fondata dall'Odin nel 1974, che durò pochi anni. Era uno dei molti modi in cui l'Odin guadagnava al di là degli spettacoli. Le Brigate internazionali degli anni successivi furono invece seminari completamente gratuiti.

²⁴ È un nome che suscita perplessità, in Italia, ricorda troppo le Brigate Rosse, mentre Barba pensava naturalmente alle brigate internazionali della guerra civile spagnola.

²⁵ Lettera del 15 dicembre 1974, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 292.

²⁶ Tra i componenti delle due Brigate ci saranno: Silvia Ricciardelli, che diventerà attrice dell'Odin, Pino Di Buduo e Daniela Regnoli, che fonderanno il Teatro Potlach; Stefano Vercelli, che, dopo aver lavorato anche con Grotowski farà parte prima del gruppo parateatrale L'Avventura, poi della Compagnia Laboratorio che prenderà il posto del Piccolo Teatro a Pontedera; Mela Tomaselli, che non conosceva precedentemente l'Odin, ma era stata individuata e invitata da Pierfranco Zappareddu e che, tornata a Milano, entrerà a far parte del Centro sociale Santa Marta di Milano, e sarà tramite per il passaggio all'Odin di uno dei leader di Santa Marta, Julia Varley.

²⁷ Lettera a Barba, s.d. «Bologna, primo de octubre», OTA, Fondo Barba, Serie Letters-a, b. 1, foglio 104.

non solo tecniche particolari, o un modo di costruire lo spettacolo, ma anche un modo di vivere il teatro, in gruppo. Forse è per questo che Sisto Dalla Palma sembra aver temporaneamente nutrito qualche timore di una eccessiva influenza di Barba e del suo potere di seduzione sui giovani che gli stava mandando²⁸, nonostante tutta la sua ammirazione per l'Odin. Al loro ritorno in Italia, Merisi forma, con la Molinari, Castiglioni, Remo Vigorelli, Bano Ferrari, il Teatro di Ventura. Poco dopo, si separano dal CRT, si trasferiscono da Milano a Treviglio, la Molinari va via. Merisi, come scrive a Barba, lavora freneticamente sui suoi attori, per arrivare all'incandescenza, per farli passare «da saltimbanchi a stregoni»²⁹. Agli attori essere acrobati non basta³⁰, scrive, vogliono di più, a nessuno di loro basta neppure il successo che il primo spettacolo, *Baraballo*, sta avendo con il pubblico. Le parole sono indizi: il teatro è diventato un modo di vivere differente, in gruppo, una trasformazione interiore. Ma il problema cruciale resta quello di come, cambiando se stessi, sia possibile cambiare anche chi guarda, il pubblico.

La lepre

La formula "Terzo Teatro" viene abitualmente usata in due sensi differenti. Il primo è: quei pochi gruppi, tra i cinque e i sette, particolarmente legati all'Odin, che hanno anche collaborato strettamente tra loro per qualche anno. Il secondo, diversissimo, fa invece riferimento agli innumerevoli gruppi, anche giovanissimi, che hanno frequentato eventi come l'Atelier di Bergamo del '77, o hanno seguito qualche seminario, o si sono riconosciuti con interesse nelle parole di Barba.

Finora avevamo visto correnti trasversali, e investimenti emo-

²⁸ Lettera di Ferruccio Merisi a Barba («Caro Barba», non datata), OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 206.

²⁹ Lettera del 16 gennaio 1975, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 15, fogli 442-447.

³⁰ *Ibidem*.

tivi, estetici, esistenziali, politici che percorrono, nel teatro, l'intera generazione. Questo paragrafo parla invece del Terzo Teatro, nel primo senso: l'alleanza tra una ristrettissima manciata di gruppi.

Da una memoria privata di Renzo Vescovi:

La lepre che corre da sola crede di essere la più veloce dice un proverbio zingaro.

Quando il Teatro della Fortuna³¹ (o il Piccolo di Pontedera) organizzarono il primo spettacolo di strada a Pisa ebbi un trauma sgradevole (1978?). Da tempo lavoravamo sui trampoli. Proprio ieri ho scoperto una fotografia, probabilmente del '75, in cui uno degli allievi camminava sui trampoli. Erano quelli antichi e popolari che si fermavano sotto le ascelle. Quelli veri che usiamo ancora e che lasciano libere le braccia li trovammo usati dall'Odin, a Belgrado nel '76. Anche Eugenio mi disse poi che li aveva scoperti grazie al Bread and Puppet perché anche lui pensava che gli unici fossero quelli più arcaici.

Quando arrivammo col pulmino a Pisa nel laboratorio del Teatro della Fortuna scoprii con sgomento, un vero amaro sgomento, i trampoli, i bastoni, forse i tamburi, certo il monociclo che intanto stavano lavorando i miei compagni pensando di essere gli unici [...]. Mi sgomentò dunque, tornando alla nostra Pisa, l'allineamento ignorato a colleghi lontani. Diciamo (così non parrà incoerenza con quanto sostengo circa il provincialismo dell'originalità) una parte di me, la più fragile, si sgomentò. Così da un lato rivendicai la fierezza di una scuola, quella dell'Odin, etica, politica, artistica. Mi facevo in dovere-piacere di navigare sereno con le ciurme dei gruppi fratelli nelle cavee litigiose delle Compagnie tradizionali. Era il mio blasone, la mia fierezza di proclamare davanti al mondo (alla lettera: forse ricordi quanto ti dissi a Volterra del mio rapporto col Potlach in Sud America, dall'86 in poi) che sì, che noi, i gruppi italiani allievi di Eugenio eravamo diversi, eravamo solidali, senza screzi e senza pettegolezzi.

Allo stesso tempo c'era una gara corretta all'interno della nostra società di gruppi (la Schino non la menziona nel suo fondamentale testo sul teatro di gruppo (M.S. Il crocevia ecc. Bulzoni '96(7?)) ma io la proposi e sostenni col nome "Le riserve del teatro"³² (da una metafora Grotowskiana

³¹ Teatro di Fortuna, più tardi Teatro Laboratorio di Pisa, un gruppo molto vicino al Piccolo Teatro di Pontedera, diretto da Paolo Pierazzini, è rimasto in vita fino al 1980, poi alcuni dei suoi attori sono confluiti nel Piccolo.

³² *Le riserve del teatro* è stata alla fine una rassegna organizzata dal Teatro Ta-

sulle nicchie ecologiche come riserva del pianeta: ero naturalmente consapevole dell'anfibologia del sostantivo, polemicamente modesto come si conviene all'aggressività degli esclusi): la battezzammo a Lecco con brindisi che fece rovesciare vino sul tavolo: Roberto [Bacci] vi intinse le dita e ce ne spruzzò ridendo allegro come un bambino. La gara comportava un codice di franchezza interno con giudizi e consigli, strettamente rivolti ai registi, sugli spettacoli in elaborazione e una costante spinta e sfida giocosa al superamento reciproco. In questo contesto (finalmente!, dirà la mia sgomenta lettrice) arrivò la notizia di Aloka³³.

La lettera di Vescovi è una testimonianza contro-corrente. In genere tendiamo a pensare ai gruppi «di impronta Odin»³⁴ come un fronte reso compatto dal legame che ognuno di loro aveva con Barba, e dalla dipendenza dal modello Odin. Vescovi sottolinea invece le *relazioni tra* i gruppi, anche sotto forma di una corsa verso la differenza, forse mai del tutto realizzata, e sempre nei limiti di una forte collaborazione e solidarietà. Gli anni Settanta sono anni di forte associazionismo, di autonome organizzazioni di cittadini per conquistarsi diritti e per combattere per problemi concreti, oltre che di quella militanza politica più appariscente che ci riempie la memoria³⁵. Partecipazione e associazionismo sono le basi di un tipo di mentalità che ora ci appare remota, che ora è remota, e forse ci sembra più idilliaca di quel che era in realtà, ma che è stata evidentemente capace di produrre cambiamento. C'è una forma di associazionismo anche

scabile a Lecco, cui hanno partecipato i gruppi di cui parla Vescovi: sono affascinanti le fotografie (conservate presso il Teatro Tascabile) che mostrano, mescolati tra il pubblico dei diversi spettacoli, i componenti dei diversi gruppi, attori e registi.

³³ È una lettera a me indirizzata, e mai spedita. Vescovi mi stava raccontando come, per capire il loro incontro con la danzatrice Orissi Aloka Panikar, fosse necessario risalire alla storia dei gruppi negli anni Settanta, al loro rapporto reciproco e a quello con l'Odin. Ms «Cara Mirella», conservato con altre carte di Vescovi, non ordinate, presso il Teatro Tascabile.

³⁴ Ho usato questa definizione nel mio *Crocevia del Ponte d'Era*, cit., per indicare quei gruppi che hanno avuto un imprinting dall'Odin, non per sottolineare una *dipendenza* o subordinazione rispetto all'Odin.

³⁵ Cfr. Giovanni Moro, *Anni Settanta*, cit., p. 17, e poi 33-34. Moro ricorda l'importanza di queste organizzazioni autonome per questioni legate ad esempio alla scuola, al diritto alla casa, alla salute.

tra una parte dei gruppi all'inizio degli anni Settanta. Porterà a forme di collaborazione per l'organizzazione e la gestione di eventi come Casciana Terme, l'Atelier di Bergamo, i primi festival del Santarcangelo "dei gruppi" (quelli cioè successivi alla prima direzione Bacci, nel 1978), e di eventi minori, come quello cui accenna Vescovi, o come la partecipazione di una dozzina di gruppi che compaiono in un'unica performance di strada al festival dell'Unità a Modena nel settembre del 1977. Esulano dall'arco temporale di questo saggio.

1976

Nel 1976, l'anno su cui chiudo, ci sono due eventi fondamentali. Il primo non appare promettente: uno dei tanti convegni sul teatro, organizzato in giugno dall'associazione dei critici a Palmi, in Calabria³⁶. Il titolo era: *Per un teatro nel Meridione. Legislazione, organizzazione, strutture, sviluppi nazionali*. Al convegno erano presenti Roberto Bacci e Ferdinando Taviani. Fu lì che per la prima volta si presentò, massiccia, vistosa, la presenza dei numerosi gruppi teatrali "spontanei" o "di base", gruppi per lo più giovanili, formati fuori da ogni forma di scuola o apprendistato regolare³⁷. Furono accolti da una mescolanza di eccitazione e rifiuto: ricordavano forse un po' troppo i giovani che affollavano le manifestazioni per le strade. E forse ricordavano anche le partecipazioni di massa ai festival di Parco Lambro, di cui pochi giorni dopo, il 26 giugno 1976, sarebbe cominciata l'ultima edizione³⁸. Rappresentavano, tra le altre cose, una tendenza a riappropriarsi della qualità della vita, del pane e delle rose, come chiedeva uno slogan chiave di quegli anni. Le rose non erano lussi, ma creatività.

³⁶ Era organizzato dall'associazione dei critici di teatro, presieduta da Roberto De Monticelli.

³⁷ Mirella Schino, *Il crocevia*, cit., p. 70.

³⁸ Per festival di Parco Lambro si intende la serie dei grandi raduni soprattutto musicali indetti dalla rivista di contro-cultura «Re Nudo», con un afflusso di pubblico enormemente crescente da un anno all'altro, finiti abbastanza male, o almeno tra grandi discussioni, con l'edizione del 1976.

Di fronte a questa invasione, Ferdinando Taviani si alzò e, con la forza polemica per cui era famoso, dichiarò che il problema di cui discutere non era affatto “il teatro nel Meridione”, di pochissimo interesse, ma erano loro, invece, i gruppi, cioè “il meridione del teatro”. Disse che era necessario organizzare un convegno su questo, e Bacci immediatamente propose il Centro di Pontedera come organizzatore. Cominciò così un anno di incontri, per la preparazione di un grande convegno nazionale a Casciana Terme: è l’anno dei gruppi di base, che vengono indagati, censiti, trovano posto nelle pagine della rivista «Scena» (che pubblica un ampio resoconto del convegno) e anche di periodici non specializzati. È l’anno in cui l’internazionale molteplicità di giovani gruppi spontanei si fa, in Italia, “movimento”. Cioè: forza d’urto, capace di riempire i giornali e di destare interesse, curiosità, perplessità, molto fastidio, perfino un po’ di timore. Nel creare collegamento tra i gruppi e occasioni di incontri la rete che si era formata tra i giovani teatranti legati all’Odin, di cui parla Vescovi, fu essenziale.

Per loro, e non solo, determinante fu anche un altro incontro, qualche mese dopo, tra fine agosto e inizio settembre, a Belgrado. Barba era riuscito a fare invitare a un festival famoso una serie di gruppi con uno di quei colpi di mano che erano la sua specialità.

Grotowski mi chiamava Felix Krull, dal romanzo di Mann: avventuriero e fortunato.

Nella primavera del 1976 i due direttori del BITEF (Belgrade International Theatre Festival) che io conoscevo abbastanza bene – Mira Trailović e Jovan Cirilov – invitarono alcuni dei registi invitati nel passato, tra cui me per discutere con loro il programma del prossimo Festival. Durante la riunione, il direttore del settore teatro dell’UNESCO riferì di essere disposto a offrire 10.000 dollari per appoggiare l’organizzazione di un incontro sul teatro sperimentale.

La cifra era ridicola e assolutamente insufficiente a coprire spese di viaggio, vitto, alloggio, traduzione simultanea e amministrazione per un incontro internazionale con una dozzina di partecipanti. Gli altri rifiutarono garbatamente. Io, invece, subito mi offersi di organizzarlo. Convinsi Mira e Jovan ad alloggiare l’Odin non in un albergo, ma nella scuola teatrale di Belgrado insieme a tutti i partecipanti (ancora ignoravo chi sarebbero stati). Bastava mettere per terra dei materassi dati dall’esercito. Mira era la moglie di un viceministro e aveva la capacità di risolvere le situazioni più impensate.

La cosa straordinaria fu che accettarono la mia proposta. Invitai i gruppi che avevo incontrato nell'ultimo periodo. Si pagarono da soli il viaggio, dormivano per terra: i 10.000 dollari furono spesi per il vitto dei dieci giorni dell'incontro. Passavamo la giornata mostrandoci reciprocamente esercizi e spettacoli, e l'ultimo giorno intrecciammo scene dei nostri spettacoli in una mega-rappresentazione di strada. Dalle 9 di mattina fino al buio della notte³⁹.

L'Odin era stato a lungo in Italia, in quegli anni. I gruppi e gli intellettuali italiani invitati da Barba erano tanti che il regista spacciò il neonato Teatro Potlach come gruppo svizzero. Ma Belgrado fu un incontro tra gruppi di molti diversi paesi. L'internazionalismo è stato uno dei caratteri prevalenti di questo movimento. Da alcuni anche questo è stato vissuto come forma di fideismo – lo scandalo di preferire sconosciuti artisti latino-americani o orientali a Ronconi e altra fama italiana⁴⁰. Ma, anche se i loro nomi arrivavano poco in Italia, erano artisti che potevano avere la grandezza di Aloka Panikar, di Santiago García. I gruppi invitati a Belgrado hanno avuto in sorte il vantaggio di un respiro internazionale, ancora raro, la possibilità di entrare in contatto con realtà non solo italiane, di comprendere che la qualità di una danzatrice non derivava necessariamente dal fatto di appartenere a una tradizione occidentale.

A Belgrado i gruppi lavorarono giorno e notte, fino allo sfinimento. Alla fine del festival, Barba pubblicò il suo scritto *Terzo Teatro*, nel quale parlava di un'ampia realtà giovanile (non di gruppi esteticamente connotati), quella che qui ho chiamato "teatro di gruppo". Da quel momento l'Odin divenne, per questo largo insieme, un punto di riferimento anche tecnico essenziale. Creando molti imitatori, certamente. Ma non solo. E provocando molta irritazione e violente polemiche⁴¹. Qui farò un solo esempio, pubblicato su «Scena», un articolo di Franco Quadri:

³⁹ Colloquio del 14 marzo 2020.

⁴⁰ Cfr. Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, cit., pp. 114-115.

⁴¹ Un esempio clamoroso è la virulenta discussione su «Scena» tra Siro Ferrone e Ferdinando Taviani a proposito di uno spettacolo dell'Odin e dell'articolo di Barba *Terzo Teatro* (cfr. «Scena», novembre-dicembre 1976, pp. 22-25, e la risposta di Taviani nel numero successivo).

La ricerca nei casi migliori pensa a elaborare codici validi domani quando non immediatamente recepiti oggi: si può parlare allora di un discorso scientifico prima che teatrale. Ma può essere anche facilmente malintesa, come dimostrano i molti guasti di cui è stato padre il passaggio di Eugenio Barba in Italia. Non a caso il suo Odin Teatret è divenuto presto da noi appannaggio e riserva, nonché oggetto di fanatismo adorante, da parte degli accademici di molti studi di teatro in fase di rilancio e di riscoperta o di centri di ricerca tatticamente ambigui e ideologicamente compromessi: dell'Odin a costoro andava bene il lato mistico, la chiusura e l'estremo perfezionismo del lavoro, oltreché la lunga preparazione giornaliera a base di feroce training. E di qui sono partiti i gruppi epigoni italiani, cavalcando una professionalità perlomeno tecnica, verso le frontiere di un nuovo formalismo, e per di più derivato⁴².

Gli "accademici" sono Taviani e il suo gruppo, il centro ideologicamente compromesso è presumibilmente il CRT del democristiano Sisto Dalla Palma.

Due momenti di svolta in pochi mesi, molto diversi. Quello di Belgrado sancisce la rete di collaborazione, solidarietà, amicizia, tra una trentina di gruppi, di cui neppure una decina sono gruppi italiani. Quello di Palmi dà visibilità e forza d'urto al vastissimo ed eterogeneo insieme dei gruppi di base. Sono nate due definizioni geniali e molto simili: prima ci fu quella di Taviani, i gruppi come il "meridione del teatro", poi quella di Barba: gruppi come "Terzo Teatro".

Adriana va in spiaggia

Non so come chiudere. Questo saggio è una tappa di un discorso più lungo, non si possono trarre conclusioni prima di aver parlato anche degli anni successivi, quelli dei grandi eventi.

Al posto di una conclusione, metterò una narrazione. È pertinente, perché riguarda uno dei tanti teatranti senza nome – senza nome

⁴² *Avanguardia in cerca di sé*, «Scena», settembre 1976, pp. 22-23.

sui giornali, il che non vuol dire che siano passati senza lasciar traccia. In questo movimento che sta per diventare “di massa”, le singole storie, i singoli nomi sono una delle cose che vorrei ricordare, che mi ha spinto a riprendere il racconto e gli studi sugli anni Settanta.

Siamo nel 1978, quindi solo di poco fuori dall’arco cronologico che ho scelto, e la giovane attrice e regista Adriana decide di fare una pausa dal lavoro per il nuovo spettacolo, e di andare al mare con tutto il suo gruppo. Parla, di nuovo, per chiudere, Nicola Savarese:

Quando Adriana [Molinar] andò via dall’Arcoiris, dal nostro “Teatro Arcobaleno”, non ritornò a Panama per mettere a frutto la sua laurea in matematica e la sua specializzazione in scienze statistiche ottenuta all’università di Roma. Se ne andò in Venezuela, precisamente all’isola di Santa Margherita, di fronte a Caracas. Lì, in quell’isola abitata da indios, sfiorata dal turismo e patria del suo compagno – un attore conosciuto in Italia – Adriana fondò un gruppo teatrale: con poca gente si mise a cercare il luogo e non trovandolo costruì un capannone. Iniziò quindi a fare attività culturali e a incontrare gli indios. Arrivò anche il momento di preparare uno spettacolo. Un giorno, una bella giornata di sole, finite le prove, gli attori decidono di andare al mare. Ci vanno di corsa, allegramente, con indosso ancora i costumi dello spettacolo: Adriana ha un largo vestito bianco ricamato e un grande cappello di paglia con i fiori. Tutti si fanno il bagno ma Adriana, che è sempre stata freddolosa, si sdraia al sole vestita e si addormenta. Arriva il momento di andare via. Dai Adriana svegliati! Svegliati che andiamo via! Adriana non si sveglierà più. Un aneurisma l’ha rapita dalla riva del mare portandola nel caldo del sole. Vicino a quell’arcobaleno che l’aveva sempre illuminata, lei che era nera, di mille colori⁴³.

È un bel modo per chiudere, triste e illuminato. Non ha nessun legame, nessun peso sulla storia che ho tentato di raccontare. Eccezion fatta: ci fa ricordare che il teatro e la politica di quegli anni sono stati, in primo luogo, un fatto personale, fatto di vite dedicate, di morti giovanili, di gioia.

⁴³ Nicola Savarese, *Dal Titanic*, cit.

Franco Ruffini

CONTRARIA SUNT COMPLEMENTA
MAIL E MESSAGGI A MANO SUL TERZO TEATRO

Terzo Teatro appartiene alla mia biografia e alla mia professione: più dalla parte della biografia, in verità. Ho preso parte attiva al BITEF di Belgrado del 1976, quando Eugenio Barba coniò l'espressione; all'Atelier del Teatro di Gruppo di Bergamo del '77 e al Convegno di Casciana Terme dello stesso anno, nonché alle edizioni del Festival di Santarcangelo, dalla mutazione introdotta da Roberto Bacci in poi. Sono eventi ben noti, e anche in questa sede verranno sicuramente ricordati, con il dovuto corredo documentario.

Nel frattempo, dal '76, avevo cominciato ad insegnare nello storico DAMS di Bologna, allora agli esordi. Ero proprio un principiante da zero, con il mio passato ancora presente di professore di matematica nelle scuole secondarie, a fini di stipendio. I miei colleghi d'Università andavano da Umberto Eco a Luigi Squarzina, per delimitare con due riferimenti di tanto nome il mio insegnamento di "Semiologia del teatro", che ricoprivo a titolo gratuito.

Terzo Teatro era il mio amuleto. Lo stringevo idealmente tra le mani quando – spesso, molto spesso – durante una lezione venivo aggredito dal senso d'inadeguatezza, altrimenti definibile come panico. Se si può fare teatro senza appartenere al teatro regolare della tradizione o a quello sregolato dell'avanguardia, mi dicevo, si può anche insegnare teatro senza appartenere all'accademia regolare o a quella un po' – o tanto – sregolata, alla quale il DAMS aveva spalancato le porte dell'Università.

Terza Accademia come Terzo Teatro.

Alla resa dei conti, m'è andata bene. Sono arrivato al pensionamento, nel 2010, senza infamia e persino con qualche lode. In seguito, dopo quell'inaugurale '76, devo aver pensato che il Terzo Teatro dovesse restare al suo posto d'amuleto segreto. Non lo so, comun-

que non ne ho mai fatto oggetto d'un titolo da curriculum¹. Non mi pare il caso di cominciare adesso. Che non vi abbia pubblicato sopra non vuol dire che non abbia continuato a rifletterci, soprattutto in confronti faccia a faccia o via mail con Eugenio Barba e con Mirella Schino. Come si potrà leggere nei due scambi che seguono – tra gli ultimi intercorsi –, insieme alla passione che ci unisce, ci sono diversità di visione che ci distinguono. Non sono di poco conto. Fortunatamente: che esistano, e che non siano di poco conto².

Roma, 4 dicembre 2019

Caro Eugenio,

è andata così. L'età e un certo credito pregresso mi hanno reso un personaggio raro, nel piccolo mondo del teatro non ufficiale. Uno che "c'era", per anagrafe e occasioni, e che a posteriori s'è dimostrato capace di aver capito quello dentro cui s'era trovato ad eserci. Così, mi chiamano spesso nelle scuole di teatro, o altre meno formali aggregazioni, con la richiesta di parlare di Terzo Teatro e dintorni.

Quella che segue è quasi la trascrizione a caldo della più recente di quelle lezioni. Ascoltarmi a voce alta, e poi leggermi, è servito a chiarire cose che, a voce muta e senza supporto di scrittura, tanto chiare non mi erano. E sarà pur vero che la chiarezza è nemica della verità, ma altrettanto vero è che senza almeno un po' di chiarezza, quello che resta è solo confusione.

Ti auguro buona lettura

¹ Rivendico invece al mio curriculum i saggi *Antropologia Teatrale*, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, e *L'attore e il dramma. Saggio teorico di Antropologia Teatrale*, «Teatro e Storia», n. 5, 1988: che trattano, infatti, di Antropologia Teatrale in termini teorici, a prescindere dal Terzo Teatro, che ne era stato l'incubatore, oltre che il naturale contesto.

² Eugenio Barba e Mirella Schino mi hanno dato, ovviamente, il consenso alla pubblicazione.

LEZIONE SUL TERZO TEATRO
 BILANCE, RISTORANTI, TEATRI.

Mi ricordo di quand'ero uno studente universitario in fisica. C'era un professore che si diletta a mettere in crisi gli esaminandi, ponendo loro una domanda "facile facile". Chiedeva di definire una *bilancia precisa*. A parte le numerose scene di attonito mutismo, la risposta più frequente era questa: «precisa è la bilancia usata per registrare pesi molto piccoli, dell'ordine del grammo o frazioni, come ad esempio la bilancia del farmacista o quella dell'orefice».

Sbagliato, gongolava il docente, il peso più o meno grande degli oggetti per i quali la bilancia è solitamente usata non c'entra niente, in quanto, decretava: «una bilancia si definisce *precisa* se, pesando uno stesso oggetto in diverse situazioni di contesto (temperatura, umidità, ecc.), fornisce lo stesso risultato, a prescindere che il peso dell'oggetto sia dell'ordine del milligrammo o dell'ordine del kilogrammo».

Altra cosa della precisione è la *sensibilità* di una bilancia. Infatti: «una bilancia si definisce *sensibile* se, pesando uno stesso oggetto – quale che ne sia l'entità ponderale: milligrammi o chili – fornisce risultati diversi, a seconda della specifica situazione – temperatura dell'ambiente, grado di umidità, ventilazione, ecc. – al momento della pesata».

Il che non vuol dire che esista una *bilancia precisa* in opposizione a una *bilancia sensibile*, come se fossero cose diverse. Vuol dire solo che di una stessa bilancia si danno prestazioni in termini di precisione e prestazioni in termini di sensibilità: che sono – queste sì – in opposizione complementare tra loro. Un incremento della precisione comporta un decremento della sensibilità, e viceversa. Parlando di bilancia precisa e bilancia sensibile, indicherò piuttosto il particolare uso al quale la bilancia è finalizzata, e per il quale ne è stato eventualmente progettato il meccanismo di funzionamento.

Bilancia precisa uguale bilancia predisposta, e usata, a fini di precisione; bilancia sensibile uguale bilancia predisposta, e usata, a fini di sensibilità. Ogni ulteriore chiarimento sarebbe oltre misura per un discorso che, come quello di queste pagine, vuole parlare di teatro.

E che, intanto, parla di ristoranti.

Su una strada di città, si fronteggiano due ristoranti. Il primo inalbera l'insegna

Al piatto del giorno

Il secondo replica con

Al piatto di questo giorno

con il «del» vistosamente cassato e sostituito da «di questo».

I menu dei due ristoranti sono diversi: che so, vegetariano vs carnivoro, alla francese vs alla vietnamita. Non è questo il punto, come non lo è il tipo di servizio o l'orario d'apertura... Il punto è che nel ristorante *del* giorno le pietanze vengono composte miscelando ingredienti preventivamente imbustati, con l'indicazione di peso fornita dalla *bilancia precisa* in dotazione dell'esercizio, o anche pesati al momento: è lo stesso, dato che la bilancia precisa è indifferente al momento della pesata. Nel ristorante *di questo* giorno, al contrario, le pietanze vengono composte miscelando ingredienti pesati al momento della composizione con la *bilancia sensibile* di dotazione: che, a differenza della bilancia precisa, è predisposta per reagire anche all'*hic et nunc* della pesata, ed è usata proprio in funzione di tale prerogativa.

In conclusione, il cliente del ristorante *del* giorno, ad esempio in due lunedì diversi, si trova a gustare lo stesso "piatto *del* lunedì", a prescindere dagli eventuali mutamenti di temperatura, umidità, ecc. intervenuti tra l'una e l'altra degustazione. Al contrario, il cliente del ristorante *di questo* giorno si trova a gustare, a parità di denominazione nel menu, due piatti diversi, in ragione degli intervenuti mutamenti di temperatura, umidità, ecc. Un cliente dal palato fine si accorgerebbe della differenza, e probabilmente sarebbe questo a spingerlo a tornare anche nei lunedì successivi.

C'è una prima, fondamentale, conseguenza. Nei due ristoranti cambia radicalmente il *training* dei cuochi. Nel ristorante *del* giorno il cuoco deve allenarsi a miscelare gli ingredienti in proporzioni diverse, aggiungendone o togliendone alcuni eventualmente, al fine d'inventare nuovi piatti. Nel ristorante *di questo* giorno il cuoco deve impegnarsi nello stesso tipo di training, ma in più deve allenarsi anche – o addirittura soprattutto – alla manutenzione della

bilancia, al fine di mantenerne invariata e persino accrescerne la sensibilità. Il meccanismo di una bilancia tende fatalmente ad irrigidirsi. La bilancia sensibile, se non adeguatamente mantenuta, tende a diventare precisa. Vale a dire, insensibile alle variazioni di contesto. Se non provvede alla manutenzione della sua bilancia, il ristorante *di questo* giorno si trasforma fatalmente in un ristorante *del* giorno sotto mentite spoglie.

Fuor di metafora, è evidente che il corrispettivo del ristorante *del* giorno, con la sua bilancia precisa e le sue ricette magari ottime ma sempre uguali – a prescindere dalla situazione di contesto – sono i teatri primo o secondo, mentre il corrispettivo del ristorante *di questo* giorno, con la sua bilancia sensibile e il relativo training per mantenerla tale, è il Terzo Teatro.

Senza bisogno di bilance o ristoranti o teatri primo secondo o Terzo, Stanislavskij aveva già stigmatizzato la situazione, esprimendo il suo anatema senza appello contro la “recitazione in generale”.

La morale della favola è che il tratto distintivo del Terzo Teatro è la centralità del *livello pre-espressivo*. Ovvero, rientrando in metafora, il lavoro su e per la bilancia sensibile. Ovvero ancora, tornandone fuori, il lavoro dell’attore su e per un corpo-mente sensibile. Valore, etica, necessità, rivolta, o anche natura del gruppo, rapporto con il testo e quant’altro: tutti riferimenti interessanti e pertinenti, fermo restando però che la discriminante essenziale sta nella centralità del livello pre-espressivo vs la centralità, invece, del livello espressivo. Con tutte le conseguenze in termini di training, rapporti interni ed esterni del gruppo, e via dicendo.

Ma c’è un altro risultato, secondo me ancora più importante. Il confronto dei due ristoranti costringe a far entrare nel discorso anche le pietanze ovvero, da dentro a fuor di metafora, gli spettacoli. Argomento, questo dello spettacolo, che si ha sempre avuto – me compreso – difficoltà a far entrare nei ragionamenti sul Terzo Teatro. Quasi che fosse la diversità delle bilance e non le pietanze ad attrarre i clienti. Ovvero, che fosse la centralità o meno del livello pre-espressivo e del relativo training e non gli spettacoli ad attrarre gli spettatori.

Dobbiamo dircelo, la pratica del training ha finito spesso col

mettere in subordine la necessità di fare spettacoli. Necessità fondamentale, mancando alla quale il gruppo resta indifeso, come a chiare lettere ha scritto Barba nel '79.

Il teatro-cultura non può essere un teatro indifeso. Sarebbe suicida trattare il lavoro teatrale e i suoi risultati, lo spettacolo, come problemi di second'ordine, come strumenti svalutati che non debbono tendere alla perfezione. Chi costruiva un nuovo villaggio cercava il luogo che meglio permetteva la vita in comune, e contemporaneamente il luogo che le montagne, l'acqua o le foreste difendevano meglio.

Lo spettacolo sono le nostre montagne, la nostra acqua, le nostre foreste.

La sua capacità di colpire, di imporre rispetto, di affascinare anche coloro che non dovrebbero o non vorrebbero accettarci, non solo ci permette di vivere, ma ci mette fuori tiro³.

Integrava così, opportunamente, il Manifesto fondativo del '76, dove non si parlava di spettacolo. Sapeva che tre anni senza la difesa dello spettacolo possono bastare per trasformare la vita a crescere d'un gruppo in una mera sopravvivenza a stagnare. Penso che Barba volesse lanciare un allarme. Per lo meno, è così che ho letto le sue parole.

È finita che ho concluso la lezione parlando di “Terzo Teatro e spettacolo”.

Si è spesso pensato che gli spettacoli del Terzo Teatro siano diversi *in essenza* da quelli dei teatri-non terzi. Non è vero, non ci sono differenze di principio, ferma restando la possibile diversità dei temi prescelti, del rapporto con la drammaturgia di repertorio e così via. Così come non ci sono differenze di principio tra le pietanze del ristorante *del* giorno e quelle del ristorante *di questo* giorno. È solo – solo?! – che il diverso processo nella relativa composizione permette al ristorante *di questo* giorno di integrare nelle sue pietanze qualcosa di ulteriore – o precedente – rispetto al sapore e/o al valore nutritivo, vale a dire *la vita*. Al netto di improprie enfatiz-

³ Eugenio Barba, *Teatro-Cultura*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 188.

zazioni, vita è ciò che cambia: quanto meno, possiamo convenire che ciò non cambia non è (in) vita. La stessa pietanza nominale del primo lunedì è cambiata nel lunedì successivo. Vuol dire che non era il corpo morto d'una ricetta, ma il corpo-in-vita d'una risposta culinaria all'*hic et nunc* della situazione.

La composizione dello spettacolo in un gruppo di Terzo Teatro, forte dell'addestramento dei suoi attori ad un corpo-mente sensibile, può fondarsi su un primario e fondamentale *livello organico*, secondo il lessico di Barba, mentre le compagnie dei teatri primo e/o secondo non dispongono di quella base di partenza, o almeno non ne dispongono programmaticamente⁴. Tra l'altro, la presenza attiva del livello organico alleggerisce il peso che normalmente grava sul livello narrativo – fino al punto di farne il prevalente se non l'unico livello drammaturgico –, permettendo di narrare *più storie* anziché una sola storia, o anche *nessuna storia*, quanto piuttosto un tema, di cui gli eventuali riferimenti a una storia valgono solo ad indicare la centralità.

In termini di dotazione di base, gli spettacoli del Terzo Teatro non sono diversi da quelli dei teatri-non terzi, se non in quanto dispongono potenzialmente d'una maggiore ricchezza. Il che purtroppo non vuol dire che i gruppi di Terzo Teatro siano stati e siano capaci di utilizzarla a pieno. Anzi, talvolta è accaduto il contrario: la ricchezza di dotazione ha spinto a viverne di rendita, fino all'esito che sempre consegue allo sfruttamento senza messa a frutto d'un capitale. Il capitale si esaurisce, e ci si ritrova poveri. Non per mancanza di ricchezza, ma solo per mancanza d'un suo buon uso.

Finita la lezione. Un abbraccio,
Franco

⁴ Cfr. Eugenio Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009. Ma vedi anche, per un'esposizione di sintesi, *Drammaturgia. L'ordine profondo che è turbolenza*, in *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 117.

Brasilia - Mato Grosso, 16 dicembre 2019

Caro Franco

ho usato la definizione del tuo professore – bilancia precisa versus bilancia sensibile – all’apertura dell’Arte Segreta dell’Attore nella foresta fuori Brasilia durante i cinque giorni di immersione con una ventina di attori e registi. Da dodici anni mi segrego ogni anno in una fattoria-albergo sperduta nel Mato Grosso riflettendo praticamente sul *proto-elemento* o il *primo segno percettibile* nelle varie discipline artistiche, teatro incluso. La definizione del tuo professore ha avuto un successo istantaneo ed è stata utile per spiegare i misteri della partitura.

Tu affermi che il tratto distintivo del Terzo Teatro è la centralità del livello pre-espressivo. Ho conosciuto molti gruppi che non facevano training e che si concentravano solo sugli spettacoli. Provavano a lungo perché quasi sempre lavoravano durante la giornata per guadagnarsi la vita e solo la sera rimaneva per l’impegno teatrale.

Per me la centralità è altrove.

Terzo Teatro non indica una linea di tendenza artistica, una “scuola” o uno stile. *Indica un modo di dar senso al teatro*. Dall’inizio del secolo che ormai sta per finire, molti si sono domandati e continuano a domandarsi se il teatro possa avere ancora un senso nell’era attuale. La domanda mi sembra posta male. Non è un problema del “teatro”. Forse che è lui – il “teatro”, questo soggetto astratto – che ora *possiede* e ora *perde* senso, come si possiede e si perde del denaro? Il problema è solo nostro, di chi il teatro lo fa. Le risposte debbono essere individuali, tradotte in azioni che ci appartengono: siamo in grado di *dare un senso* a quel che facciamo⁵?

Più giù ribadisci: «Dobbiamo dircelo, la pratica del training ha finito spesso col mettere in subordine la necessità di fare spettacoli».

Questa affermazione non corrisponde ai fatti. Il training, per gruppi che lo facevano, era importante perché dava loro una sensazione di apprendere un saper fare in quanto la loro condizione di

⁵ Cfr. Eugenio Barba, *La casa con due porte*, in *La via del rifiuto*, in *Teatro. Solitudine*, cit., p. 205.

autodidatti li faceva sentire vulnerabili: spesso senza possibilità di informazioni e confronti come in America Latina dove a quel tempo mancavano traduzioni di libri importanti e quasi nessuno aveva visto gli spettacoli (dal Berliner Ensemble fino al Bread and Puppet e il Living) che avevano marcato la vista e la sensibilità dei giovani europei. In un articolo su Mario Delgado ho scritto:

È stato stimolante avverti accanto nelle grandi battaglie del teatro di gruppo, a Belgrado nel 1976, a Bergamo nel 1977, quando il termine “Terzo Teatro” – a differenza di un Primo Teatro tradizionale e un Secondo di avanguardia – era ancora, per me, un tentativo di riconoscermi. Evocava un terzo mondo del teatro di gruppo con tradizioni tutte sue, reali o sognate, offeso dal lusso mediocre del primo e del secondo mondo teatrale. Malgrado tutto, un teatro con il segno della dignità e del valore, con la consapevolezza dell’umile sacralità del lavoro che caratterizza il destino di ogni artista, indipendentemente dall’apprezzamento dell’ambiente che lo circonda⁶.

Il Terzo Teatro era ed è questo per me: la povertà dei mezzi materiali unita alla consapevolezza della profusione di esempi del passato, la proiezione verso la ricerca di valori personali, la libertà di fronte alle imposizioni esterne. Nel Terzo Teatro, nei gruppi degli anni Settanta e Ottanta, ammiravo soprattutto la vitalità selvaggia, ostinata e anonima, che vedevo come una fonte di nuove piccole tradizioni.

Il concetto di piccola tradizione permette di evidenziare cosa caratterizzi i gruppi di teatro in quanto teatro-cultura. Le caratteristiche principali sono la costruzione o invenzione di antenati (un passato); delle regole di comportamento (principi etici artigianali, politici o esistenziali da applicare al presente); valori che trascendono l’etica artigianale quotidiana e la proiettano in un futuro. Ma per la sopravvivenza materiale e l’autonomia di pensiero del gruppo erano fondamentali: 1) la capacità di sviluppare un’indipendenza economica

⁶ Cfr. Eugenio Barba, *El juramento de Atahualpa*, in *Arar el cielo. Dialogos latinoamericanos*, a cura di Lluís Masgrau, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002, p. 24, e – a meno di lievissime varianti lessicali – *Il giuramento di Atahualpa*, in *La conquista della differenza*, cit., p. 186.

attraverso un modo proprio di produrre e piazzare spettacoli e altre attività specialmente didattiche; 2) un saper fare (una tecnica) che determinava le loro attività e la qualità dei risultati (da qui l'importanza del training come apprendistato continuo); 3) il saper trasmettere la loro conoscenza pratica a una generazione più giovane.

La parte finale del tuo testo sulla differenza tra terzi teatri e teatri non-terzi (quali sarebbero? il Primo e il Secondo?) mi risulta difficile da seguire. Forse perché la spieghi spesso con l'uso della metafora dei due ristoranti e non con degli esempi concreti.

Non volevo tardare ancora a risponderti. Sono ancora in Brasile lavorando fino al 23 dicembre quando partirò per il Messico. Un abbraccio,

Eugenio

Roma, 9 dicembre 2019

Mirella Schino mi ha inviato il pre-print d'un suo saggio sul Terzo Teatro, o meglio, sul teatro negli anni '70 e '80 in Italia. È una consuetudine o, meglio, un privilegio al quale ostinatamente ci manteniamo fedeli: far leggere i nostri testi prima del "visto si stampi" l'una all'altro e viceversa, e tener conto delle osservazioni del nostro lettore preventivo. Il frammento che cito proviene da un saggio previsto per la pubblicazione in questo numero di «Teatro e Storia». Se non è cambiato, il titolo è *Il problema del Terzo Teatro*.

Ho raccolto le mie osservazioni nel commento che segue la citazione. Gliel'ho consegnato a mano, visto che – a differenza di Eugenio che abita in tutte le parti del mondo – Mirella abita come me a Roma, e ci incontriamo spesso.

Cito dunque dal testo di Mirella Schino.

Tebe dalle sette porte

Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?

Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.

Son stati i re a strascicarli, quei blocchi di pietra?

È una delle poesie più famose di Brecht, *Domande di un lettore operaio*, 1935, una poesia degli anni dell'esilio. Attraverso di essa ci viene offerto il problema di una storia composta non solo dai grandi protagonisti:

Filippo di Spagna pianse, quando la flotta
gli fu affondata. Nessun altro pianse?
Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi,
oltre a lui, l'ha vinta?

È un punto di vista importante, solo in parte acquisito. Da quando ho cominciato a occuparmi degli anni Settanta mi tornano sempre in mente Brecht e questa poesia. Una prospettiva corale, "dal basso", può essere una porta di accesso privilegiata per penetrare una zona di cambiamento che va al di là dell'apporto dei singoli artisti. Mi sembra che sia proprio quello che si è verificato tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta: un ampliamento del respiro che va al di là di stili, tecniche, polemiche e risultati, una trasformazione che riguarda piuttosto strati più sotterranei, mentalità e valori, emozioni e sentimenti. Ma anche organizzazione, tecniche, pratiche⁷.

Fine della citazione. Quello che segue è stato il mio commento.

Roma, 19 febbraio 2020

Cara Mirella,

nel 1973, con alle spalle lo spettacolo bandiera *Min Fars Hus*, Eugenio Barba partì per un viaggio in solitaria in America Latina. Come sempre quando è in cerca di se stesso, Eugenio comincia da una condizione materiale di distacco, di isolamento. Niente auto di servizio: la girò in lungo e in largo, per due mesi – Perù, Bolivia, Colombia, Guatemala e Messico – sui traballanti autobus locali, su mezzi di fortuna e spesso con faticate marce a piedi. Nella disperata quotidianità delle persone, nella pena dello «sgretolamento culturale, incapace di produrre antidoti» contro la prepotenza delle cose,

⁷ Mirella Schino, *Il problema del Terzo Teatro*, di prossima pubblicazione in «Culture Teatrali».

nella fame di vita che sovente s'accompagna alla fame e basta, se ne riconobbe cittadino⁸. Era nato in Italia, la Danimarca era la terra d'adozione ma, dopo la Polonia di Grotowski, l'America Latina divenne la sua seconda patria spirituale.

Tre anni dopo, il festival di Caracas del 1976 gli offrì l'occasione di meritarse, proprio così, l'onore e l'onere. Le compagnie invitate alloggiavano in hotel di lusso, i loro spettacoli sarebbero stati presentati nei più prestigiosi teatri locali. Ma ad altre compagnie, che pure si sarebbero adattate a sistemazioni più modeste, era stato negato l'invito. E altre – la maggioranza – non avevano nemmeno potuto farne richiesta. Semplicemente, il loro lavoro non aveva un'identità accreditata come spettacolo. Ancora l'eterna maledizione: gli eletti, i fuori gioco, emarginati ed esclusi. Diseredati. Barba decise di rifiutare i privilegi che gli venivano offerti. In modo talmente perentorio che l'organizzazione del festival si vide costretta ad ospitarlo con tutto l'Odin e lo spettacolo in programma – era *Come, and the day will be ours!* – in una sede a parte, una casa che diventò “la casa dell'Odin”. In quella casa si dettero ben presto convegno gli emarginati e i diseredati.

Emarginati e diseredati lo erano nella situazione specifica, ed erano tanti. Nella visione di Eugenio Barba si trasformarono subito negli emarginati e diseredati dal territorio del teatro. A prescindere da Caracas e relativo festival del 1976, da tutto. I tanti si moltiplicarono in un popolo. Nel fervore del momento, Barba decise di dare un nome a quel popolo di teatranti privati di teatro. Lo chiamò Terzo Teatro.

Nando Tavian, presente già come membro dell'Odin nel ruolo formale di “consulente letterario”, me ne dà testimonianza a memoria (con l'inseparabile diario alla mano), come di un nome venuto fuori e adottato all'improvviso, sulla spinta d'un sentimento d'urgenza: che è il contrario d'una concitazione frettolosa.

Quell'aggettivo “terzo” ha riempito i calamai dei critici a cose

⁸ Cfr. Eugenio Barba, *Carpignano*, in Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a cura di Mirella Schino e Ferdinando Tavian, Roma, Bulzoni, 2006, p. 75. Sul rapporto di Barba con l'America Latina cfr. *Arar el cielo*, cit.

fatte, quelli benevoli e – i più – quelli diffidenti. Se ne indicò il riferimento nella situazione mondiale, Terzo Mondo; nella socio-politica, Terzo Stato; nell’anagrafe, Terza Età, e persino, se non ricordo male, nell’identità di genere, Terzo Sesso. Ma il riferimento radicale di quel “terzo”, ben più che teatrologico tra primo e secondo teatro, era logico e basta, senza prefisso di teatro. Era quel *tertium* tra teatro e non-teatro, o vita che *non datur*, ma che in quella situazione Eugenio aveva sentito l’urgenza di dare. Una patria a quei senza patria, un campo di battaglia a quegli inermi, dove opporsi ai privilegiati nati e cresciuti con diritto di cittadinanza teatrale: e se stesso come condottiero, o anche solo capobanda. Terzo Teatro ed Eugenio Barba condottiero nacquero insieme, come due gemelli omozigoti. Tutte le altre prerogative – regista, maestro d’attori, scrittore, organizzatore... – entrarono a farne parte naturalmente, quasi che a spingerle fosse la necessità d’un destino.

Ma i gemelli in realtà erano tre. Il terzo ebbe solo una gestazione più lunga. Venne alla luce tre anni dopo, nel ’79, con l’iscrizione nel lessico del teatro dell’“Antropologia Teatrale”. E venne alla luce già svezzato: per i tre anni precedenti se n’era stato all’ombra degli ancora senza nome, che però sanno quale sarà – qual è già – la cosa alla quale si applicherà il nome a venire. Era, fin da quella nascita a due di Caracas nel 1976, il livello pre-espressivo. Il livello pre-espressivo fu l’arma per la battaglia del Terzo Teatro, con Eugenio Barba come condottiero o capobanda che si preferisca.

Dopo tre anni di Terzo Teatro, i calamai dei critici benevoli e no s’erano svuotati d’inchiostro. Provvidero il livello pre-espressivo e l’Antropologia Teatrale a riempirli di nuovo. Ti risparmio la sottile casistica messa in campo, a favore o contro, la conosci meglio di me. Ma, come il Terzo Teatro di cui era il gemello ritardatario, il livello pre-espressivo era quel *tertium* che logicamente *non datur* tra l’uomo-o-donna nella vita quotidiana, e quello stesso uomo-o-donna come personaggio dentro il teatro. In mezzo tra i due, Barba individuò uno spazio libero: che è semplicemente l’attore. Non più solo uomo-o-donna nella vita quotidiana, e non ancora personaggio nel teatro. Non più vincolato solo ad eseguire l’azione, ma non ancora delegato a rappresentarla in scena. Non ancora involato nell’espressione: e però concretamente, praticamente ed efficacemente impe-

gnato a preparare nel proprio corpo-mente le condizioni per prendere il volo. E, per paradossale che possa apparire, a prescindere dal fatto che quel volo lo portasse verso il personaggio, o che lo lasciasse librato in aria, nella pura presenza dell'attore che cattura lo sguardo e l'emozione, anche quando chi lo osserva sia privo dei riferimenti canonici dell'espressione teatrale: dramma, scena, testo. Personaggio.

Da quel momento, 1979, ma già dall'origine di tre anni prima, fu un trinomio indissolubile. Campo di battaglia, arma per combattere, condottiero. Terzo Teatro, livello pre-espressivo, Eugenio Barba.

Ecco, cara Mirella, la sintesi di ciò che penso sul Terzo Teatro. Penso che non fosse questa la reazione che ti auguravi di ricevere. Ma è la regola del nostro gioco. Ne vale la pena, anche, soprattutto quando non ci piace. Un abbraccio

Franco

In conclusione

In conclusione: il Terzo Teatro è un fenomeno che va guardato in una prospettiva "corale", dal basso dei soldati – come vuole Mirella Schino, sulla scorta di Bertolt Brecht –, o dall'alto, nella prospettiva dei "comandanti"?

E: qual è il rapporto tra Terzo Teatro e livello pre-espressivo? Io penso che siano gemelli sinonimi, oltre che omozigoti. Terzo Teatro è il livello pre-espressivo nella dimensione del gruppo, così come reciprocamente il livello pre-espressivo è il Terzo Teatro nella dimensione del singolo attore. Eugenio Barba la pensa diversamente, e dovrebbe bastare questo a chiudere la partita.

Se fosse una partita, dove c'è chi vince e chi perde, chi ha ragione e chi non ce l'ha. Ma non è una partita. Quando partono da una condivisa passione, la sfida delle divergenze è che restino come un motore per continuare a confrontarsi e a confliggere. A divergere: per poi alla fine ri-trovarsi a convergere.

Contraria sunt complementa, non si stanca di ripetere Eugenio. Sono d'accordo, e il contrario.

Mirella Schino
IN RICORDO DI BEPPE CHIERICHETTI

Beppe era un attore del Teatro tascabile di Bergamo. Era un amico. È nato a Gagliole, vicino Macerata, il 3 agosto del 1948. È morto il 7 aprile 2020, dopo quattro anni di malattia.

Il suo ricordo è qui, in questo Dossier, perché Beppe è stato per tutta la vita un attore di gruppo. Con lui se ne va il senso forte di quella che non è stata una utopia, ma in qualche caso un credo. Beppe l'aveva incorporato fino in fondo, ma, come solo molto raramente accade, nei suoi aspetti migliori.

Odiava la morte, non come la odiamo tutti, ma proprio con un ribrezzo fisico, cambiava discorso ogni volta che si ricordava qualcuno scomparso, anche se a lui carissimo come il suo regista, Renzo Vescovi, morto quasi nei suoi stessi giorni quindici anni prima, con cui ha litigato tutta la vita. Odiava la morte e non voleva morire, anche se sapeva bene di essere malato grave, e anche se non è mai stato disperato per questo. Penso che per lui la morte fosse un po' come il fascismo o la violenza sui bambini: qualcosa che bisogna combattere e rifiutarsi di accettare anche se è impossibile sconfiggerla. Però, se proprio doveva essere ricordato dopo la morte, gli sarebbe sicuramente piaciuto essere ricordato all'interno di un Dossier sul teatro di gruppo e sugli anni Settanta.

È entrato nel Teatro Tascabile nel 1972, prima come allievo, poi come attore, e non ne è mai uscito. Tutta la sua vita di attore si è svolta lì. Anche dopo la morte di Vescovi, il 3 aprile del 2005, ha continuato il suo lavoro al Tascabile. Lui e i suoi compagni sono riusciti nel compito incredibile di conservare vivo un teatro di gruppo dopo la scomparsa del loro leader e regista. Beppe è diventato, in Italia e nel mondo, il punto di riferimento del suo teatro. Giorno per giorno, per quasi cinquant'anni, ha costruito con convinzione

questa realtà difficile: un gruppo. Tecnicamente perfetto. Compatto di fronte a tutto. Senza compromessi.

Come attore, non era tanto del tipo che si ammira: era, piuttosto, quel tipo di attore che innamora, e non si sa quasi bene perché. Per l'acrobaticità, la precisione, la tecnica. Per l'intensità, la passione. Per la dedizione, per il valore assoluto che dava alla sua arte, la capacità di lavorare non solo per sé, ma per il suo gruppo, in cui credeva fino in fondo. Per la sua bellezza, rimasta intatta fino alla fine, e, mi hanno detto, fin nella morte. Per motivi giusti e comprensibili, guadagnati con fatica, allenamento, costanza, precisione implacabile. Per motivi totalmente assurdi e ingiusti: che peso possono mai avere gli occhi azzurri nella bravura di un attore di teatro? Ma Beppe, in scena, aveva qualcosa, una luce che lo illuminava dal di dentro, che poi dagli occhi traspariva.

Era, nella vita e sulla scena, impaziente ed esigente. Irascibile e ombroso. Autoritario. Capace di comunicare gioia come pochi.

Era una persona prepotente, eppure giusta, cresciuta all'interno dell'etica di un gruppo, che aveva dapprima incorporato, poi creato. Non era, però, un ortodosso, non lo è mai stato. Era una persona che seguiva il richiamo dell'amore anche nelle scelte artistiche.

Ha amato il suo teatro, a cui ha dato la vita, tutta intera. È stato amato profondamente dai suoi compagni, che l'hanno aiutato fino alla fine, con la dedizione di quella famiglia non di sangue che un gruppo può diventare. È stato amato dagli amici, come me, e dal suo pubblico. Da altri attori e altri teatri, con cui era riuscito a stabilire un rapporto forte, relazioni vere, senza gelosie e senza invidie. Non perché fosse buono: ma lasciava un solco.

Benché già gravemente malato, minato dal parkinson più ancora che dal tumore che alla fine lo ha ucciso, ha conservato intatta fino alla fine la sua presenza scenica. Nell'ultimo spettacolo del Tascabile, *The Yoricks*, spettacolo di clown, è riuscito ad andare in scena solo grazie alla inesauribile pazienza dei compagni, attenti a ricordargli i gesti che doveva fare, uno per volta. Eppure, nonostante tutto, era riuscito ad appropriarsi perfettamente del ritmo comico della scena. Alla fine chi riusciva a scatenare più risa e applausi era lui.

Aveva seguito fin dall'inizio la scelta di difficili specializzazioni in danze indiane voluta da Renzo Vescovi. Forse, all'inizio, non particolarmente convinto, forse spinto solo dall'amore per il suo regista. Era col tempo diventato un attore-danzatore Kathakali apprezzato e conosciuto anche in India, dove la sua morte è stata ricordata con affetto e dolore:

In these times when we are so troubled anyway, the loss of dear Beppe is a final blow to many of us. He was the spine and spirit of TTB (Teatro tascabile di Bergamo). He gave his lifetime to art, theatre and India. An accomplished actor, he took to Kathakali like a fish to water. He came to India last 4 decades – that's 40 years – and his surname Chierichetti is almost synonymous with the village Cheruthurthy, Shoranur, Kerala, where he came almost every year to enhance his skills in the most complex of art forms he had chosen – Kathakali. Even Indians can't master it as well and dedicatedly as Beppe did. He was an inspiration for his group, his audiences and his fans. His smile was his best adornment. In his passing on 7th April 2020 aged 71 in Bergamo, Italy, India has lost its finest artist and ambassador of culture. In current times of Corona, when Italy has suffered thousands of deaths and turmoil, his passing to cancer adds to overall gloom and doom. But we must remember him happily, for when he got on stage the audiences cheered at the depth of his art and artistry. Last year attenDance honoured him with Lifetime Achievement Award and he happily and humbly accepted it gracefully¹.

Aveva amato con passione quella danza e quella terra, verso le quali riconosceva un debito profondo. Ricordo una sua dimostrazione: spiegava la storia e il senso delle *mudras* man mano che faceva i gesti. Raccontava di una maligna divinità che si incarnava in una bellissima fanciulla. Mostrava i gesti con cui le mani e il corpo narravano i lunghissimi, copiosi capelli, i grandi occhi, il seno. D'improvviso, attraverso quest'uomo robusto, ancora non truccato, in pantaloni, a torso nudo, appariva la ragazza, la fragilità della bellezza femminile: un miracolo. Era *Putana Moksa*, uno dei suoi cavalli di battaglia.

¹ Ashish Mohan Khokar, <<https://narthaki.com/info/profiles/profl228.html>>.

Ricordo ancora un frammento dello spettacolo su Gandhi, tanti anni fa. In abito da sera impersonava Gandhi, in una scena d'amore con la moglie. Si buttava per terra, con un movimento improvviso, per sfiorarle un piede con la bocca. Una delle scene più erotiche che io abbia visto, fatta di niente, di ritmo, di un guizzo, di uno slancio.

Aveva il dono di una scrittura efficace per immagini bizzarre, che davano concretezza ai suoi ricordi. Per «Teatro e Storia» ha scritto una memoria d'India tra le più belle, su una forma arcaica e desueta, l'Ekalochan.

Non era una persona semplice, l'ho già detto, non era neppure una persona banalmente buona o gentile. Era impaziente, si infastidiva, era capace di scatti d'ira imprevedibili. Mario Barzagli, suo compagno in India per tanti anni, ha raccontato il primo viaggio che hanno fatto insieme, nell'85. Beppe era il pioniere, colui che era già stato in India, e c'era stato da solo, colui che conosceva. Gli mostrò una sequenza veloce di danza: bellissima, affascinante, irraggiungibile per tecnica e sapienza. Voleva abbagliarlo. E voleva stupirlo, in treno, quando aveva comprato riso e verdure su una grande foglia verde da un venditore ambulante e aveva detto, ridendo, che non c'erano piatti né posate, doveva arrangiarsi con le mani, solo la destra, e mangiare con le dita. Mario ricordava con affetto il disappunto di Beppe – trasparente quanto breve – davanti all'imprevista capacità di adattamento del compagno più giovane. Ricordava con affetto ancora più grande la sua continua generosità, artistica e amicale, in quel primo viaggio. Così era stato ancora e sempre in molti viaggi successivi, prima con Mario e poi con i nuovi attori.

Di tutte le sue foto che potrei mettere – alcune delle quali molto belle – scelgo questa: privata, familiare, scattata con un cellulare. Eravamo a Bergamo, al ristorante, Beppe, Nando Taviani e io, e Beppe scivolò all'interno di una stanzetta separata dal resto da una grata, dove erano i resti di una apparecchiatura, per brindare a noi da dietro le sbarre. Amava molto Nando, ed era felice che fossimo lì con lui, con loro. E gli piaceva scherzare, anche così, con niente. Credo che fosse il 2015. Si è ammalato poco dopo.

Nel finale di *Rosso Angelico*, lo spettacolo del 2016, rotolava da dietro i sipari verso il pubblico, rannicchiato in posizione fetale.

Era a torso nudo, si vedeva la pelle non più giovane, aveva più di sessant'anni e già il parkinson. Un principe, come sempre, un leone che non aveva paura di cominciare a mostrare che i primi segni di vecchiaia si facevano visibili.

Gli artigli, quelli li ha conservati fino alla fine.



Jane Turner - Patrick Campbell
A POETICS OF THIRD THEATRE: A SYNOPSIS

[Al secondo Nordisk Teatr Laboratorium Festival, The Laboratory Spirit, che si è tenuto quest'anno a Holstebro, presso il NTL, Nordisk Teaterlaboratorium-Odin Teatret, dal 29 gennaio al 2 febbraio 2020, erano presenti molti studiosi: Annelis Kuhlmann (DK), Adam Ledger (GB), Tatiana Chemi (DK), Exe Christoffersen (DK), Jane Turner (GB), Patrick Campbell (GB). Hanno commentato il lavoro dei partecipanti, hanno parlato del Terzo Teatro, del teatro laboratorio, delle trasformazioni in corso del Nordisk Teaterlaboratorium: a ottobre lascio la direzione, ma il NTL non finisce per questo, il mio lavoro sarà continuato da Per Kap Bech Jensen. I partecipanti al festival – tutti artisti che lavorano indipendentemente dentro la cornice del NTL – hanno particolarmente apprezzato il discorso a due voci di Jane e Patrick.]

In vista di questo Dossier, ho chiesto loro di prepararne per «Teatro e Storia» una versione che desse conto del libro che stanno per pubblicare presso la casa editrice Routledge, A Poetics of Third Theatre. Jane e Patrick sono anche autori del sito www.thirdtheatrenetwork.com. (Eugenio Barba)]

The following text offers a brief insight into key critical positions underscoring our forthcoming monograph *A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action*¹. This book is the fruit of five years of research into the Third Theatre community in Latin America and Europe, tracing a genealogy of this theatrical culture whilst emphasising its contemporary valency².

¹ Jane Turner, Patrick Campbell, *A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action*, Abingdon, Routledge, forthcoming.

² For further information on the wider Third Theatre Network project, including artist pages and archive footage of knowledge exchange events, please visit www.thirdtheatrenetwork.com.

The term Third Theatre was coined in a short text written over 40 years ago by Eugenio Barba, founder of Odin Teatret – the pioneering theatre group established in 1964 and based in Holstebro, Denmark. Barba used the term to describe a generation of theatre groups that had emerged in the 1960s and had become more established by the 1970s. Barba suggests that these groups neither associated themselves with the mainstream (First Theatre) nor the avant-garde (Second Theatre)³. Rather, the fundamental characteristics of this nascent Third Theatre community were: marginality, auto-didacticism, the existential and ethical dimensions of the actor's craft and a new social vocation. His brief text quickly assumed the value of a manifesto, becoming a reference point for many practitioners, particularly in Europe and Latin America.

Whilst the Odin may well be the most famous proponents of this particular “small tradition” in Europe, Third Theatre always already transcended Barba and Odin Teatret⁴. Prior to their encounters with the Odin, the many groups that originally comprised this community in the late 1970s possessed distinct identities which they continued to cultivate in numerous ways afterwards. By the same token, the more assured emerging artists, who engaged with the community at a later date, often went on to generate innovative and distinctive models of practice, which have also become deeply rooted.

In our forthcoming publication, we map out a genealogy of Third Theatre, which extended as a culture of practice through transnational Encounters in Europe and Latin America, allowing for a shared ethics and nascent poetics to emerge within this rich theatrical community. Starting with the Scandinavian Seminars, which

³ Barba's particular articulation of the avant-garde does not quite reflect the many nuanced perspectives on this theatrical movement that have developed subsequently in recent years. See, for example, Richard Schechner, *The Conservative Avant-Garde*, «New Literary History», 41, n. 4, 2010, pp. 895-913; Christopher Innes, *Avant Garde Theatre: 1892-1992*, 2nd edition, London, Routledge, 2004; James Harding, *The Ghosts of Avant Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

⁴ See Jane Turner, *Eugenio Barba*, 2nd edition, Abingdon, Routledge, 2018 for further detail on the development of a “small tradition”.

were first organised by Odin Teatret/NTL in 1966, the Third Theatre community consolidated itself internationally through a range of knowledge exchange events, including the Third Theatre Encounters, the peripatetic International School of Theatre Anthropology (ISTA), the University of Eurasian Theatre and the Magdalena Project, amongst others. The number of groups that have come in and out of the Third Theatre community over the past fifty years is vast, too many to exhaustively list here. While in the monograph we map out a history of Third Theatre, with reference to many of the groups that have contributed to the development of this heterogeneous theatrical community and culture, for the purposes of this article, we are foregrounding the critical frameworks we have employed to contextualise a poetics of Third Theatre.

We argue that a poetics of Third Theatre is characterized by a manifest laboratory theatre practice comprising performer training, dramaturgy and cultural action, which we have chosen to frame conceptually by drawing on notions of *unconditional hospitality*, *artisanal craft*, and *(re)enchantment*⁵. Furthermore, it is out of this braided consideration of the work that the notion of the *interstitial* comes to the fore. Third Theatre is, as Barba has suggested over the years, an attempt to imbue theatre with a new set of *values* and *meanings* – an *ethos*. In this small tradition, the actor and the director's craft become as much a way of being-in-the-world as it is a means of developing scenic prowess and expertise.

A Poetics of Third Theatre

In the formulation of Luís Otávio Burnier, founder of Brazilian Third Theatre group LUME,

⁵ Our use of parentheses here recognizes the way in which a western history of disenchantment does not quite apply to the Latin American context, where European, Indigenous and African cultures of enchantment have co-existed with Enlightenment rationality since colonial times, as a form of cultural resistance and affirmation.

The terms ‘poetry’, ‘poetics’ and ‘poet’ come from the Greek *poiêsis*, *poiêtikê*, *poiêtês*, which are etymologically related to the verb *poiéô*, which means ‘to do’, ‘create’. Whilst, from the perspective of the sciences, the priority is the object and intelligence is seen as a source of truth in as much as it adapts to objective reality, in the arts, thought precedes the object, creating it. The knowledge that is implicit to artistic craft is, therefore, a creative, productive force⁶.

Burnier’s recourse here to the Greek etymology of the term *poetics* harks back to a long tradition of theatrical discourse that emphasises the creative role of theatre and its relation to reality. In his *Poetics*⁷, Aristotle rebuked the platonic primacy of the transcendent realm of Ideas and Plato’s dismissal of dramatic poetry as a poor imitation of the material plane of being, by establishing theatre as a fecund plane of active creation that can rearticulate and thus re-engage reality. Hence by mapping out a poetics of Third Theatre, we are recognizing the concrete ways in which the praxes of this transnational community work actively to create space and a place for local re-articulations of reality that allow for the development of a particular ethical way of being in the world, predicated on hospitality, and a vocational approach to artisanal craft that also speaks to folk traditions and myth – even a (re)enchantment of the world.

Importantly, by suggesting that there can be a poetics of Third Theatre, we are not arguing that Third Theatre is either a monolithic entity or a postmodern cacophony of fragmented difference – we recognize that the Third Theatre is a plural, transnational community, but nevertheless one with a shared (often unwittingly) set of values and praxical principles, as well as a number of definable concerns.

Before moving forwards, we shall now unpack the way in which we frame the dynamic values underpinning the Third Theatre community, and then consider their relationship to the practical realms of performer training, dramaturgy and cultural action.

⁶ Luís Otávio Burnier, *A Arte de Ator: da técnica à representação*, Campinas, Editora Unicamp, 1994, 17.

⁷ Aristotle, *Poetics*, translated with an introduction and notes by Malcolm Heath, London, Penguin, 1996.

Unconditional Hospitality

Coined by Jacques Derrida in conversation with Anne Duformantelle (2000), the notion of unconditional hospitality refers to an encounter with radical difference, an ethical, creative, even transgressive opening up to the Other, the *foreigner*⁸. More than a theoretical concept, unconditional hospitality is articulated by Derrida and Duformantelle as a *practice*; it is a way of being-in-the-world that encompasses accepting without judgment and allowing for difference rather than its assimilation.

This practice is particularly resonant with much of Barba's writing around Third Theatre and reflects the ways in which Third Theatre artists have maintained a sense of in-betweenness, working across borders, struggling to maintain an egalitarian way of being with others through their work⁹. As we have suggested elsewhere, unconditional hospitality in Third Theatre circles:

...provide(s) potential models for a radical form of democratic intersubjectivity, which is achieved through a difficult, ongoing process of self-negation, predicated on an archi-acceptance of, and commitment to, diversity and otherness¹⁰.

Far from a utopian dream, this notion of opening up to the Other necessarily manifests in a concrete fashion on all levels of performer training, dramaturgy and strategies for cultural action developed in Third Theatre practice.

⁸ Anne Duformantelle, Jacques Derrida, *On Hospitality*, translated by Rachel Balby, edited by Mieke Bal and Hent de Vries, Stanford, Stanford University Press, 2000.

⁹ For an English-language overview of Barba's writings on Third Theatre, see Eugenio Barba, *Theatre: Solitude, Craft, Revolt*. Translated by Judy Barba. Masgrau, Lluís (ed.), Aberystwyth, Black Mountain Press, 1999.

¹⁰ Jane Turner and Patrick Campbell, *Radical Care: Performative Generosity and Generativity in Third Theatre*, «Performance Research», v. 23, n. 6, 2018, pp. 61-67: 59.

Artisanal Craft

The terms *artisanal* and *craft* have helped us articulate the ways in which Third Theatre practice has developed and sustained a particular way of working, characterized by an intergenerational process of craft-based kinetic transference which importantly allows for specialization, negotiation and transformation. Moreover, due to the laboratory ethos underpinning Third Theatre practice, learning is life-long and training is ongoing.

If there is one constant we have identified amongst the disparate practitioners and differing strands of the Third Theatre, it is a focus on the body and its resonances: the body of the actor, the kinaesthetic impact of the actor's craft on the director and, ultimately, the spectators. This tacit, non-discursive negotiation is revisited and re-articulated by all practitioners in this domain. Moreover, the centrality of bodily labour in Third Theatre praxis imbues the actor's work on the self as a laboratory space in which emerging values can be located and small traditions founded.

(Re)enchantment

The intensive work on the self in Third Theatre through the deeply embodied practices of training into performance and cultural action, with their concomitant focus on the actor's energy and expanded awareness, can map onto what Weber terms a sense of *enchantment*, a restorative sense of being-in-the-world which lies in conscious opposition to the capitalist order of value. Moreover, as Weber has noted:

[...] the enchanted world is always in the process of being superseded by a calculable world; the defeated world always returns; there is always new raw material for a rationalisation whose work is never done¹¹.

¹¹ Max Weber in Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life*, Princeton, University of Princeton Press, 2001, p. 58.

For both Weber and Jane Bennett, rationalisation is an ongoing project and is the result of our experiencing phenomena that elude the calculable; experiences that are ineffable. It has been important for European Third Theatre groups in particular, to experience encounters with a wider sense of self, a post-romanticist (re)enchantment that opposes a fragmented subjectivity, the fruit of the disenchantment of western modernity. For Latin American groups, Third Theatre practice has also importantly given legitimacy to folkloric and popular cultural manifestations that have been traditionally marginalised by Eurocentric hegemonic discourses and colonial theatrical communities.

Third Theatre groups advocate theatre practice as a privileged locus of craft and vocation, a locus which allows for a pragmatic attitude towards – and experience of – (re)enchantment, which evades any of the non-specificity and at times dubious metaphysics underpinning New Age doctrines. For many of the Third Theatre groups, we argue that their training laboratories, approaches to dramaturgy and engagement with cultural action foreground and specifically seek to restore a sense of enchantment.

Performer Training and Dramaturgy

When we are discussing performer training, dramaturgy and cultural action in relation to this community, we are talking about a specific praxical lineage but not a prescribed method. Eugenio Barba's writings on the Third Theatre that have mapped out the praxical heritage of this community, which ranges from the "theatrical reformers" of Europe on the one hand, and Latin American group theatre pioneers on the other, is instructive in this regard¹².

Approaches to performer training in particular stem from a laboratory tradition of practice informed by such innovators as Stanislavski, Meyerhold and Grotowski. The work of the actor on the development of physical and vocal actions is paramount and a re-

¹² See Eugenio Barba, *Theatre: Solitude, Craft, Revolt*, cit.

curing concern in the ongoing training of all of the groups and artists affiliated with Third Theatre. Importantly, however, the Odin's auto-didactic approach to actor training – whereby individual actors are responsible for the paths their work in the training room take – has become a key characteristic of a transnational praxis. This clearly differentiates performer training in Third Theatre circles from the more prescribed curricula of acting conservatoires, for example.

Furthermore, given the prominence of Theatre Anthropology to this community, with its focus on transcultural principles underpinning codified performance forms at a pre-expressive level (understood as the work of the actor prior to aesthetic expression in performance), there has been an opportunity to demystify the acting process and objectively dissect local cultural forms in order to identify useful material for training purposes¹³. Training has thus evolved, particularly in Latin America, which importantly draws on the popular cultural manifestations of the continent that trace their roots back to European, African and Indigenous praise performance forms.

Approaches to dramaturgy amongst Third Theatre practitioners are frequently influenced by Barba's persuasive tripartite model of dramaturgical practice, which encompasses the *organic*, *narrative* and *evocative* levels of scenic organization¹⁴. As Barba suggests:

This [dramaturgical] practice has gradually made me consider the performance, not as a *mise-en-scène* (of a text, a story, a plot, an idea), but as a *theatrical composition resulting from a plurality of executions*: that of the actor, that of the director and that of the spectator¹⁵.

In this sense, dramaturgy operates in a non-conventional man-

¹³ Theatre Anthropology was a research inquiry initiated by Eugenio Barba into the extra-daily pre-expressivity of codified forms of theatre, dance and performance, culminating in the establishment of the International School of Theatre Anthropology (ISTA) and the publication Eugenio Barba and Nicole Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London, Routledge, 1991.

¹⁴ Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*, translated by Judy Barba, Abingdon, Routledge, 2010, p. 10.

¹⁵ Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy*, cit., p. 13.

ner, and reflects the needs of groups working within a tradition of devised theatrical practice.

Cultural Action

Within the fields of Theatre, Drama and Performance, the terms performer training and dramaturgy have a more immediate currency. However, the notion of *cultural action* perhaps requires further elaboration. Cultural action emerged as a concept in France in the 1960s, as a post-war response to the need to reconstruct and re-urbanise France by strengthening social connections between the populace. In 1970, Brazilian educator and philosopher Paulo Freire importantly adopted and expanded upon the term cultural action¹⁶.

Rather than a policy of the state linked to the arts, Freire re-appropriates the term, redefining it as a central tenet underscoring a revolutionary educational project aimed at developing conscientization amongst the masses. Freire's radical model of life-long education as a decolonizing, liberational force, whilst historically and geopolitically situated, resonates with the practice and the politics of Third Theatre. Whilst sceptical of the utopian drive underlining the term "revolution", we would nevertheless suggest that on a micro-political level, the cultural actions developed by Third Theatre groups have had an, at times, radical impact on the lives of individuals and local communities.

We would argue, therefore, that the term cultural action can usefully be employed to describe a range of activities carried out within the Third Theatre community, such as knowledge exchange events, pedagogic practices and an extended praxis that disseminates out into, and involves the wider local community. The historical Third Theatre Encounters importantly promoted specific performative models, such as barter and street performances, which could be understood as cultural actions, and that were shared by a number of groups in the 1970s, becoming hallmarks of a poetics of Third Theatre.

¹⁶ Paulo Freire, *Cultural Action for Freedom*, Harmondsworth, Penguin, 1970.

The Interstitial

Connotatively, *interstices* refer to both the space in-between two physical objects, a gap or break in an otherwise continuous phenomenon, or a temporal hiatus between events. It is this fusion of spatial, phenomenal and temporal difference and inter-relationship that is particularly interesting. By focusing on key Third Theatre groups, our book identifies, contextualises and charts the community's inter/intra-cultural and, what we would call, *interstitial* actor training, dramaturgical practices and approaches to cultural action. The further significance of the term comes out of our analysis, in the monograph, of the Intercultural Debates which fuelled much of the scholarly dismissal of Third Theatre praxis. As we have suggested elsewhere:

The problem with the term intercultural as overarching shorthand for complex theatrical practices is its provenance from the field of the social sciences and the fact that it cannot do justice to the complex play of cultural negotiation that takes place within the microcosm of the actor's body in training and on the stage¹⁷.

Third Theatre groups, past and present, have consistently had the courage to try and to fail, to take pragmatic risks and reinvent themselves, existing in the interstices as a permanent form of ethical engagement and revolt. This process of reinvention occurs through an interstitial weaving between innovation on the one hand and a sustained praxical engagement with the tenets of laboratory theatre on the other, which allow for the consolidation of a small tradition, a poetics of Third Theatre.

¹⁷ Patrick Campbell, Jane Turner, *Odin Teatret's The Tree: performing in the interstices*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», v. 9, n. 2, 2019, pp 3-4. Available at: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>.