

MATERIALI (6)

Lontano dal teatro

Tony D'Urso: Odin in Sud Italia, 1975; lettere sulla pratica del «baratto» di Gianandrea Piccioli e di Eugenio Barba (1975)



Immagine 6 – Iben Nagel Rasmussen e una donna al telaio nel corso della presenza dell'Odin Teatret in Sardegna. Ollolai, 1975. Fotografia di Tony D'Urso (OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie Journeys and Bartes, b. 2 (2/2)).

Samantha Marenzi: *La composizione di una fotografia è il frutto di una selezione. Il fotografo non riempie uno spazio vuoto, osserva una molteplicità di elementi e ne estrae un frammento, la cui organizzazione è l'incontro tra un fatto che avviene e la prospettiva scelta per riprenderlo.*

La lettura di una foto procede in due direzioni. Verso l'esterno, fuori dai confini dello scatto, dove troviamo le spiegazioni. E verso l'interno, seguendo le linee e i rimandi, le luci e le ombre, le traiettorie in movimento dentro all'im-

magine fissa. Un vettore può premere più dell'altro, ma raramente una bella fotografia può accomodarsi su una sola delle due sponde, neanche nel reportage, dove il nesso con gli accadimenti esterni è determinante.

In questo movimento tra ciò che avviene dentro e fuori i margini della fotografia c'è un atletismo visivo, che spesso determina l'efficacia di un'immagine. Ma cosa c'entra il reportage con le fotografie a cui il teatro consegna la sua memoria?

Tony D'Urso è stato il testimone di molte avventure dell'Odin Teatret, prestando la sua macchina fotografica all'osservazione di situazioni teatrali che uscivano dal contenitore dello spettacolo. Un «reporter teatrale», e un compagno di strada. Al primo incontro con l'Odin, nel 1973, al Festival Bitef di Belgrado, aveva realizzato delle fotografie dall'alto dello spettacolo Min fars hus che erano piaciute a Barba, nonostante la sua diffidenza iniziale. Da lì, per venti anni, D'Urso ha seguito l'Odin in giro per il mondo, partecipando alle attività del gruppo in quella fase di apertura, di incontri, di viaggi, di scambi.

Sono quasi 11000 le sue immagini conservate negli Odin Teatret Archives. Undicimila scatti che condensano l'energia dell'attore, e che formano un patrimonio visivo articolato nel tempo, una biografia iconografica del gruppo, la mappa delle sue storie e della sua geografia.

Ollolai, 1975. La vicinanza e la differenza tra due donne al lavoro portano dentro i bordi dell'immagine una lunga storia fatta di incontri e scambi tra comunità umane, tra culture, tra persone. Una figura bianca, in controluce, il corpo in azione e una maschera bianca sul volto. L'altra scura, seduta al telaio, è nel suo ambiente e sembra non accorgersi che uno dei muri che separa le esistenze si è fatto sottile. Le linee e i toni organizzano geometricamente una scena divisa in tre fasce verticali. A sinistra Iben Nagel Rasmussen, a destra la giovane sarda, al centro la struttura del telaio che le separa. Sui piani orizzontali una zona in alto mostra le teste delle due che non si guardano, ma paiono in ascolto l'una dell'altra, una centrale in cui le loro mani sembrano incontrarsi in una traiettoria diagonale, e una in basso, coi piedi nudi dell'attrice da un lato, calzati e poggiati sul telaio quelli della donna seduta. È l'applicazione della regola della sezione aurea che dentro la fotografia costringe gli occhi a salire e scendere, e a ripercorrere le direzioni accennate dalle forme senza poter uscire da questo quadro che contiene altri quadri e li fa riflettere l'uno nell'altro. È un'immagine calma, silenziosa, delicata. È un simbolo del baratto. Ed è un simbolo del contatto, in cui a essere offerta è la differenza.

Dietro a questo silenzio c'è l'arrivo degli stranieri, la presenza del fotografo, il turbamento di una comunità che accoglie il pericolo e la festa, la forza e la grazia, e che acconsente a donarsi, anche, in forma di immagine.

* * *

M.S. Nella immagine di Tony D'Urso, un compagno di viaggio, per l'Odin, e non un collaboratore esterno, si materializza una delle forze del baratto: il riconoscimento. Somiglianza e differenza. Distanza e identità. Chi vede e chi agisce. Le due donne, Iben, vestita di bianco, la donna al telaio, col suo abito nero, sono una mela spaccata in due.

Sulla pratica del baratto dell'Odin è stato scritto molto. Ma forse il suo più grande testimone è il fotografo Tony D'Urso. Le sue immagini dell'Odin nell'età forte, in Salento e in Sardegna, hanno una capacità di empatia, forse semplicemente d'amore, che le rende uniche: sono documenti non solo fascinosi, ma anche sottili e perspicaci, perfino quando non hanno la compostezza e il nitore di una foto riuscita. Hanno un peso superiore a quello di una testimonianza, sono una riflessione simile al prodotto di uno studioso. La collaborazione di Tony D'Urso con l'Odin è durata fino alla morte del fotografo, nel 2009.

Nel '74 e nel '75, l'Odin si recò in Sud Italia per lunghe permanenze in Salento e in Sardegna¹. Posti, allora, molto lontani dalle fasciose, ancor selvagge e turistiche località di oggi: lontani dal teatro. Durante queste permanenze, intorno all'Odin Teatret si radunarono persone che seguivano la vita del gruppo e aiutavano (dagli aspetti più materiali, come la cucina, ai rapporti con la stampa). Abbiamo già visto la storia del gruppo degli studiosi «delle Isole Pelagie», la gente da cui è nata questa rivista. Oltre a loro, giunsero anche altri, intellettuali, teatranti, giornalisti: dall'allora giovane studioso di teatro Nicola Savarese a Giancarlo Marchesini, dal giornalista danese Jørgen Anton, in contatto con l'Odin dai tempi dei primi seminari interscandinavi, a Guido Fink, allo svizzero Jean-Jacques Daetwyler o al danese Stig Krabbe Barfoed (che filmò sulle permanenze in Sud Italia un documentario per la televisione danese). In più, naturalmente c'era, presente per tutto il tempo, Tony D'Urso.

Il lavoro anche pedagogico dell'Odin portò in Salento giovani attori. Pierfranco Zappareddu, regista sardo da qualche tempo molto legato a Barba, aveva girato l'Italia prendendo contatto con gruppi, singoli attori, registi e selezionando i futuri partecipanti (talvolta attori già formati come Silvia Ricciardelli, in seguito per qualche anno attrice all'Odin, o Sandro Lombardi, che già lavorava con Federico Tiezzi). Da questo tipo di relazioni, non solo di apprendistato, ma anche amicali, in cui l'Odin rappresentava più una forza identitaria che un «modello», nacque l'ideazione di seminari anomali, o di permanenze di giovani teatranti presso l'Odin.

Dopo poche settimane dall'inizio del soggiorno salentino, Barba decise di interrompere le prove dello spettacolo, benché fosse stato quello il motivo iniziale per cui l'Odin si era «ritirato» a Carpignano. La realtà che gli veniva incontro aveva i volti dei giovani teatranti e quelli delle contadine in nero, e forse era più inquietante, ancora più appassionante, o casualmente più urgente, dell'avventura delle prove, del lento crescere segreto delle improvvisazioni, del riconoscimento tacito di sé nell'altro. In ogni caso era una frattura, e forse fu tale anche per qualcuno degli attori.

Tre di loro decisero, al posto dell'avventura delle prove, di preparare uno spettacolo di clown: Johan Sebastian Bach, il primo della storia dell'Odin, con Iben Nagel Rasmussen, Jan Torp e Odd Strøm².

¹ Cfr. i Materiali (3), pp. 172-173.

² I motivi di questa decisione radicale sono descritti da Barba nella *Lettera dal Sud Italia* (in risposta alle domande della giornalista Jennifer Merin, «The Drama Review»,

In Sardegna, nell'agosto del '75, c'era stata l'ultima replica del vecchio spettacolo, Min fars hus. Dopo l'estate, al momento di recarsi alla Biennale di Venezia del '75, dove era stato invitato, lo spettacolo nuovo (che sarà Come! And the day will be ours) non era stato completato. Per risolvere il problema, Barba inventò uno spettacolo-dimostrazione con i materiali del futuro Il libro delle danze³ e qualche frammento dello spettacolo di clown, e lunghi discorsi nei quali raccontava l'esperienza dell'Odin, e si interrogava sul ruolo del teatro e dell'attore.

Per entrare in relazione con i luoghi lontani dal teatro dove aveva soggiornato tanto a lungo, l'Odin si era inventato una formula di contatto particolare, che aveva chiamato «baratto». Consisteva (e consiste) in uno spettacolo, o in frammenti di spettacolo fatti in situazioni anomale e «barattati» con altre forme di spettacolo. Poiché venivano (e vengono) fatti in genere con realtà non teatrali, le forme di spettacolo ricevuto in cambio sono solo raramente strutturate. In quegli anni, particolarmente, potevano essere vecchie canzoni, vecchie danze, un tamburello, una taranta. La stranezza della situazione in Sud Italia, le visioni di Barba, le bellissime fotografie di Tony D'Urso accentuano vaghe associazioni tra la pratica del baratto e forme di cultura popolare. Tutto questo suscita prevedibilmente molto interesse e consenso, molta perplessità o astio.

Più peculiare è il fatto che l'Odin voglia tenere insieme il vecchio aspetto austero e chiuso con il nuovo volto bruciato dal sole. Non vuole rinunciare a niente.

Sono gli anni della nuova spettacolarità all'aperto dell'Odin. Per molti studiosi, gli anni dell'amarcord: all'inizio degli anni Settanta avevano coraggiosamente seguito questo strano teatro anche nelle sue nuove peregrinazioni. Per i quarant'anni successivi hanno costituito il cuore di una memoria, e ne hanno raccontato, qualche volta per iscritto, molto più spesso a voce. Sono anni di trasformazione per questo teatro, finora al chiuso, definito austero o monastico. Sono anche gli anni in cui affiora di più la sua schizofrenia – o quella di Barba – la volontà di percorrere contemporaneamente due vie opposte, di contemplare due abissi insieme, come i personaggi di Dostoevskij che erano stati protagonisti di Min fars hus. Di volere tutto, e il contrario di tutto.

Cesare Garboli, nella sua recensione allo spettacolo di Venezia⁴ (probabilmente la migliore testimonianza mai scritta su uno degli spettacoli non-spettacoli dell'Odin) parlò di Barba come di un uomo di quelli «alla Rasputin», di una tale vitalità, un tale amore per la vita, che «più li si accoltella, più gli si spara, meno sembra che riescano a morire». Parla del profondo legame fisico tra l'Odin in scena e Barba seduto tra il pubblico. E parla di lui (e dell'Odin) come di una mela spaccata in due metà, una interamente sana, una interamente psicotica. È un

1975) e nell'intervista con Stig Krabbe Barfoed dal titolo *Due tribù*, ambedue ora in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996.

³ Cfr. la testimonianza di Torgeir Wethal su *Il libro delle danze* nei Materiali (8), pp. 290-294.

⁴ Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, pp. 152-153.

bellissimo articolo, ma, al di là del suo potere suggestivo, ci indica la contraddizione come carattere intrinseco dell'Odin e del suo regista.

Gianandrea Piccioli
Lettera sui baratti
 1975

[Gianandrea Piccioli ha conosciuto l'Odin nel '73 tramite Sisto Dalla Palma, fondatore e direttore del CRT, il Centro di Ricerca Teatrale di Milano. Dalla Palma aveva invitato Min fars hus, a Milano, al CRT, sollecitato da Renzo Vescovi, che colse l'occasione per portarlo a Bergamo, al Teatro Tascabile, di cui era regista. Intorno a Dalla Palma si radunava, in quegli anni, un gruppo di giovani teatranti o studenti particolarmente intensi e motivati, come Renata Molinari o come il regista Ferruccio Merisi, che attraverso Dalla Palma entrarono in contatto con l'Odin, andarono in Danimarca, e fecero attivamente parte del movimento di teatro di gruppo italiano. La lettera di Piccioli è conservata presso gli OTA, fondo Odin, serie Letters, b. 15.

Il baratto a Vilminore, un paese in provincia di Bergamo, è stato il primo baratto fatto dall'Odin fuori dal contesto in cui la pratica è nata, durante l'esperienza in Sud Italia].

Milano, 15 aprile 1975

Caro Eugenio,

non ho mai accolto l'invito dell'Odin a rispondere per iscritto dopo la visita a *Min fars hus*: troppo complesso e stratificato era ciò che agitavate dentro di me per poterlo condensare nell'astrazione di poche righe, troppo ricca la sollecitazione a cambiare perché potessi reagirvi immediatamente: vi ho risposto in modo indiretto, cercando di moltiplicare l'incontro (ho assistito otto volte a *La casa del padre*), mutando nel profondo, «metabolizzandovi» lentamente: e ora il cambiamento intervenuto nel frattempo per opera vostra mitiga la nostalgia, che è tanta.

Non invitato, scrivo invece oggi, dopo il pomeriggio di Vilminore, sperando di non riuscire del tutto importuno.

Ignoro le motivazioni che ti hanno convinto ad accettare la proposta della Regione Lombarda e del TTB e quindi non giudicare una critica personale quanto segue: prendilo piuttosto per l'espressione di un mio privato disagio e considera che sei riuscito ancora una volta a mettere l'altro di fronte a se stesso. Non parlo naturalmente dello spettacolo⁵: mi ha divertito, ne ho apprezzato la tecnica, mi ha fatto conoscere Jan e gli occhi di Elsa⁶, mi ha riconfermato le doti straordinarie di

⁵ Piccioli si riferisce forse a *Johan Sebastian Bach*, che aveva visto Iben Nagel Rasmussen, selvaggia protagonista di *Min fars hus*, nelle inaspettate vesti di clown.

⁶ «Jan» è Jan Torp, Elsa è Elsa Kvamme, che però non era tra gli attori dello spettacolo di clown dell'Odin.

un'Iben inedita, la sua capacità di rendere tutte le ambigue valenze del comico, anche le più perturbanti.

È stato il dopo-clown, il momento dello «scambio», del baratto, che mi ha lasciato non perplesso o deluso, ma sgomento.

Sembrava una festa tutt'al più poco riuscita e invece era un grottesco funebre: studenti intellettuali bambini ed emarginati ballavano e cantavano, ma non creavano una nuova sostanza sociale, non elaboravano un'effervescenza fantastica: celebravano un'orgia coi frustuli fasulli di qualcosa che ormai è stata sottratta per sempre.

Se il tutto fosse stato intenzionale, potresti dire di aver realizzato il più decadente e perfetto spettacolo alla Chéreau: una patetica danza funebre sul falso, con in più le montagne intorno a indicare l'utopia della natura...

Ma purtroppo non sono riuscito a viverlo come spettacolo: e se anche ci fossi riuscito mi avrebbe solo irritato. Invece mi ha fatto soffrire, anche per la mancanza di rispetto dimostrata dai «cittadini»: dopo aver negato e distrutto un'intera cultura, le si carpisce perfino la morte nel momento stesso in cui ci si rifiuta di riconoscerla. E ci fosse stata almeno della crudeltà! No: solo incoscienza, mascherata dalle proprie frustrazioni, cattolicesimo d'accatto. Certo, la presenza massiccia ed estranea di noi cittadini era in gran parte responsabile dell'andamento del pomeriggio; ma tuttavia c'era anche qualcosa di fondo che non era provocato da noi. In realtà la gente di Vilminore non possedeva più nulla di proprio da darti in cambio, e quello che ti aveva offerto la sera prima non credo fosse una truffa, ma quel poco che ha ricevuto da chi le ha troncato le radici: era, forse, la sua *odierna* «cultura popolare».

Ma qui mi fermo: non ho certo intenzione di annoiarti ulteriormente con le mie idee, neanche originali poi, sulla cultura delle classi subalterne! Scusa, anzi, la pretenziosità di questa lettera: come ti accennavo all'inizio, Vilminore mi ha tanto angosciato forse perché mi ha concretamente posto di fronte a certe mie contraddizioni o illusioni; o, meglio, perché una verità con fatica accettata solo intellettualmente all'improvviso ha preso corpo, è diventata vita in me. Ecco un altro debito nei tuoi riguardi.

Salutami tutti, in particolare Else Marie⁷: dille che sono molto contento del suo ritorno.

T'abbraccio, e con me Donella – Gianandrea.

Scusa se ti ho scritto a macchina: molti sostengono che ho una grafia illeggibile...

Quanti Odin ci sono dentro l'Odin? Un teatro di gruppo non è dissimile da un mazzo di carte, il suo carattere viene dalla somma delle personalità che lo abitano, oltre che da quella del suo regista. Ma quante anime può avere? Forse ogni spettacolo – ogni tipo di spettacolo – ne fa emergere una, come tanti Mr Hyde che spuntano fuori dalle viscere del Dottor Jekyll.

⁷ Else Marie Laukvik aveva lasciato l'Odin per qualche mese per un periodo sabbatico.

Forse ognuna di queste anime ha il suo spettatore. Noi, spettatori abituali dell'Odin, o almeno di una delle età dell'Odin, in fondo ne abbiamo sempre una che privilegiamo, e vorremmo fosse l'unica. Per tutti c'è uno spettacolo particolare – spesso il primo. Per tutti c'è una fase più grande, più ricca – anche senza spingersi a vedere dopo un'inevitabile decadenza.

Per tutti c'è, ovviamente, una delusione d'amore, e il timore che l'Odin abbia tradito qualcosa. E c'è sempre un gruppo di nuovi amici che sembra prendere il posto dei vecchi, in vista di una nuova fase di questo teatro, la cui energia vitale è tale da suscitare un'impressione fortissima, spesso molto amore, e perfino un senso – quasi – di inorganicità.

La lettera di Piccioli è una testimonianza rara sui baratti dell'Odin, proprio perché è titubante, ed esprime (con affetto e delicatezza) perplessità che hanno attraversato la mente di molti, sia di coloro che hanno conosciuto i baratti degli anni Settanta solo dalle testimonianze, che di coloro che vi hanno partecipato.

Anche la risposta di Barba, che segue, è intensa e coinvolta, e ci sembra rivelatrice di quel che almeno allora potevano essere i baratti per l'Odin: senz'altro non una formula per entrare in contatto, o, meno che mai, per rivitalizzare culture scomparse. Forse era piuttosto, per Barba, una ricerca senza illusioni. La volontà, come racconta a Piccioli, di rinnovare alcune esperienze, rare quanto reali, capitate quasi per caso negli strani mesi in Sud Italia, nella sua paradossale casa natale, dove ombre di mondi scomparsi sembravano rinascere per un attimo a danzare con l'Odin. Ma forse si trattava anche di qualcosa del tutto diverso, la ricerca di qualcuno di cui condividere la storia e la sorte, di cui sentirsi al fianco, o al cui fianco schierarsi. Qualcuno per cui lottare. È un viaggio di ricerca profondamente politico, che sembra animato da un profondo desiderio di condivisione, non da quello di educare o trasformare.

Tra poco, Barba comincerà a radunare teatranti in grandi incontri internazionali, animato da una spinta forse non dissimile, e che unisce insieme empatia e rivolta. La sua gente, tra qualche anno, saranno giovani gruppi inquieti.

Non diversamente da come accade per altri cambiamenti, prima e dopo, l'Odin dei baratti sembra aver creato disagio in molti dei suoi spettatori, che erano, in questi anni, gli spettatori di Min fars hus. L'Odin va avanti lo stesso. È la sua forza e forse è anche la sua debolezza. È certamente quello che gli ha garantito cinquant'anni di vita.

*I baratti non sono una pratica limitata agli anni Settanta. Si snodano per tutta la vita dell'Odin, e hanno una grande importanza ancora adesso. Hanno forme molto diverse da quelle di trenta o quaranta anni fa, e sono chiamati in genere con un nome diverso, *trasformance*. Sono sempre il mezzo con cui l'Odin entra in contatto con realtà extra-teatrali⁸.*

⁸ Sulla lunga pratica dei baratti dell'Odin si veda il libro di Iben Nagel Rasmussen, purtroppo non ancora pubblicato in italiano, *Den fjerde dør. På vej med Odin Teatret*, redigeret af Iben Nagel Rasmussen, København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2012.

Il teatro è stratificato, più che complesso, parla molte lingue contemporaneamente, generando (tra le altre cose) anche confusione in chi assiste. Non è una «comunicazione efficace», e spesso, pertanto non si sa che fare del suo ricordo. Come è facile accantonarne la memoria, così, nei rari casi di un teatro che morde, è difficile, quasi impossibile dimenticarlo. È una riflessione che ci viene da Peter Elsass, studioso di psicologia clinica, e uno dei fondatori dell'ISTA. Nel suo saggio⁹ racconta di essere andato in Perù con i suoi studenti, a caccia di spettatori da intervistare su un vecchio baratto dell'Odin. Ricordavano solo, molto vagamente, persone altissime sui trampoli che gridavano e cantavano. Ma ricordavano ancora, benché fossero passati trent'anni.

La risposta di Barba a Piccioli non cancella nulla delle perplessità dell'amico, ma ha la capacità di farci intravedere il rovescio della medaglia, di mescolare le carte tra buono e cattivo ancora una volta in modo sorprendente. Forse è semplice capacità dialettica di Barba, che quando maneggia la penna da visionario ha la capacità di suggerire mondi complessi che possono esistere al di là della logica.

Contemplare due realtà opposte insieme, veder mescolare le carte tra buono e cattivo è anche, del resto, il cuore dell'esperienza di essere spettatore dell'Odin.

Eugenio Barba

Lettera a Gianandrea Piccioli sui baratti

1975

27 aprile 1975

Vorrei averti qui, in questa stanza e questa sera, e rispondere alle domande, agli imbarazzi sorti durante quel week end alpino («Ma questo sarebbe l'Odin?», domandava una signora in pelliccia e un giornalista, taccuino in mano, chiedeva con serietà se tutto questo – i villici che cantavano *Sul ponte di Bassano* – fosse cultura).

L'avevano pagato caro e bisognava ben venderlo. Si annunciò quindi la seduta del grande stregone che avrebbe fatto – a comando – cadere la pioggia. Si accorse in molti, lo stregone era abbastanza conosciuto, e quello di far cadere la pioggia dal cielo un trucco del tutto nuovo, apparentemente la sua ultima specialità. Ma sin dall'inizio si propagò un certo imbarazzo [...]: non c'era la minima ieraticità o allegria – solo duro lavoro, in fondo noioso – mentre tutte le macchine fotografiche si fotografavano a vicenda, poi questo spettacolo di pagliacci, sì, senza dubbio bravi, ma sembrava quasi un suicidio di un teatro prima così serio, così complesso. Poi lo scambio... la gente cittadina che si alzava e scompariva, sgomenta, disgustata [...]. Si erano aspettati che cadesse la pioggia dal cielo. Videro solo appena appena dei rigagnoli di un'umidità fangosa ai loro piedi.

A New York, Chicago, in tutte le grandi città della fascia orientale, il circo di Buffalo Bill attirava grandi folle. Venivano soprattutto per vedere il grande capo

⁹ Cfr. pp. 437-452.

sioux Sitting Bull, l'indomito guerriero degli Hunkpapa che era stato l'accanito nemico degli Stati Uniti e ne aveva sconfitto un intero reggimento a cavallo, con il suo generale compreso, quel coraggioso Custer, e nessuno si era salvato, tutti uccisi da quelle orde di barbari guidate da questo guerriero-sciamano. Era stato l'ultimo ad arrendersi. E adesso, attrazione nel circo di Buffalo Bill, la gente accorreva a guardarlo, stupita di vederlo tanto mansueto, senza che nessuno dei suoi pensieri trasparisse dal suo viso mentre firmava le sue foto con grafia stentata, un quarto di dollaro ciascuna. Ma in queste grandi città, dove gli uomini lasciano i bambini morire di fame, Buffalo Bill pensava che il suo posto era nella riserva, in un territorio arido, malarico, indissolubile, tra poche sparute famiglie di indiani mezzo alcolizzati, che già non sapevano uccidere più il bufalo, vestirsi della sua pelle, seccare la sua carne, ma vivevano vestiti di vecchie uniformi e coperte militari, in baracche non lontane dai fortini, e che inframezzavano il linguaggio dei padri ai nuovi idiomi dei vincitori [...]. Da una parte il grande circo, il grande show. Dall'altra le riserve. In ambedue putrefazione, corruzione, umanità alla deriva. Ma tra gli altisonanti squilli di tromba del circo e i dimessi canti ibridi delle riserve, adesso tu sai cosa scelgo [...].

A me sembra di essere uno di quei francescani che in una missione lontana raccoglie a volte collane di sassi e conchiglie, a volte ornamenti fatti di resti di scatole di carne o piselli che qualche conquistatore ha lasciato cadere dopo la sua cena.

Questo è il segno della vita, della loro vita, questo il loro tesoro, di nessun senso e valore per i conquistadores delle città, questo io baratto con quello che possediamo, io e i miei compagni, la perdita di tante illusioni, le ricchezze di tante esperienze, una capacità di non annoiare il pubblico al quale ci rivolgiamo – sia esso in una sede dell'università di Milano o in una piazza del Salento. Ma a volte, quando nessun bianco è in vista, di notte a volte gli indiani delle riserve ritrovano i loro vecchi canti, le loro vecchie danze e ballano, cantano, ritrovano la loro storia e il loro destino con parole proprie. Forse anche a te un giorno sarà dato, come a noi dell'Odin, di vivere alcune di queste notti. In Salento, in Sardegna, non molte, ma ci sono state. Allora comprenderai perché Sitting Bull non voleva andare a Parigi con il circo, e voleva tornare nella sua riserva. A volte nella notte la propria tribù rivive.