

Paul Celan
Parle, toi aussi

*Parle, toi aussi,
parle le dernier à parler
dis ton dire.*

*Parle –
Cependant ne sépare pas du Oui le Non.
Donne à ta parole aussi le sens:
lui donnant l'ombre.*

*Donne – lui assez d'ombre,
donne – lui autant d'ombre
qu'autour de toi tu en sais répandue entre
Minuit Midi Minuit.*

*Regarde tout autour:
vois comme cela devient vivant à la ronde –
Dans la mort! Vivant!
Dit vrai, qui parle d'ombre.*

*Voi comme se rétrécit le lieu où tu te tiens:
Où veux – tu aller à présent, toi en défaut d'ombre, où aller?
Monte. En tâtonnant, monte.*

*Plus mince, plus méconnaissable, plus fin!
C'est ce que tu deviens, plus fin: un fil,
le long duquel elle veut descendre, l'étoile:
pour en bas nager, tout en bas,
là où elle se voit
scintiller: dans le mouvement de houle
des mots qui toujours vont.*

Version de Maurice Blanchot

Mirella Schino
LARVATUS PRODEO
DUE FRAMMENTI DI VIAGGIO

I due argomenti di questo saggio – due incontri di teatro di gruppo distanti nello spazio e nel tempo, Ayacucho (Perù), 1998, e Bergamo, 1977 – sono tipici argomenti che altrove sarebbero definiti «minori». Ma troppo spesso la densità di un soggetto storico è valutata sulla base di un giudizio di qualità predefinito, e non – come sarebbe ben più interessante – sulla base della qualità di problemi a cui può condurre.

Occuparsi di un frammento di storia recente – significa in primo luogo porsi dei problemi rispetto ai materiali da usare, in particolare ai documenti non scritti¹. Molte persone, nel corso di colloqui formali, di confidenze, di lunghe peregrinazioni nella memoria, di reticenti interviste, di affettuose rimembranze, mi hanno letteralmente passato, trasmesso, e anche scaricato sulle spalle, una gran quantità di materiale non certo inutile: ma difficilissimo da decifrare e da usare. Da sempre il problema dell'uso dei documenti è quello di farli uscire dal loro contesto, ma allo stesso tempo di non privarli di residui di esso, che, come un terriccio indispensabile, li fa rimanere in vita. Nel caso dei documenti orali, mi sembra che la mancanza dei più minuti elementi di dettaglio – non solo informazioni sul testimone, ma anche espressioni del volto, intonazioni della voce – facciano parte di questo terriccio indispensabile. E d'altra parte, che farne poi, di queste vere e proprie monografie di testimoni? Limitarsi a trascriverle e a pubblicarle mi sembrava troppo e troppo poco. Mi

Riproduco in parte il testo della relazione tenuta nel corso del seminario di studi «Antropologia e teatro», organizzato da Valerio Petrarca, che si è svolto tra il 4 e il 10 ottobre 1997 presso l'Accademia dell'Immagine dell'Aquila, integrandolo con una parte dell'articolo per la rivista cubana «Conjunto», in «Conjunto», n. 111, ottobre-dicembre 1998.

¹ Il risultato della mia ricerca è stato un libro sul teatro degli anni Settanta, Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996.

sembrava che le testimonianze, trattate con tanta apparente fedeltà, corressero il rischio di diventare grevi, pesanti, ingombranti, pigre, incapaci di parlare d'altro che di se stesse. Certo, utili per un lavoro sui meccanismi della memoria, ma appunto pesanti e pigri per chi, come me, volesse «solo» ricostruire alcuni anni. Così, per ovviare alla potenziale inerzia di questi documenti, ho deciso di utilizzare ogni forma di narrazione personale – mia come altrui – come fossero una via di mezzo tra una bacchetta di raddomante ed un segnalatore geysir: apparecchi sensibili che segnalano, persino inconsapevolmente, i punti in cui nella storia ci sono state svolte o fratture, piccole e grandi, poi coperte e occultate dal tempo, terriccio indispensabile, la cui mancanza è una reale privazione².

Non documenti fatti per restare a sé. La massa di informazioni necessaria a leggerli con fedeltà non serviva al mio specifico lavoro, e lo appesantiva soltanto. Neppure però semplici documenti-informatori di dati. Piuttosto segnalatori di invisibili falde nella storia, attraverso le esitazioni, le svolte improvvise del discorso, a volte attraverso alcune deformazioni della memoria, attraverso le insistenze, e così via. Piuttosto che abbandonarli a quella che mi sembrava l'inerzia della semplice trascrizione – almeno per l'uso a me necessario – ho preferito riportare attraverso la scrittura tutte le vibrazioni e le esitazioni che mi avevano colpita, anche quelle di cui non capivo bene, o non avevo capito subito, il senso.

Ed è questo anche il senso in cui spero che possano essere letti i due frammenti di viaggio che sto per esporre.

² La trascrizione delle interviste è spesso un documento apparentemente fedele, preciso ed umile, in realtà semplicemente pigro. Sia perché, proprio nel momento in cui evoca l'oralità, riafferma paradossalmente il primato dei segni linguistici – trascrivibili – sugli altri, paralinguistici, sia vocali che fisici; sia perché in molti casi spreca le potenzialità dell'interlocutore e della situazione. In particolare, quando la persona intervistata ha dimestichezza con la scrittura, è difficile affermare che la trascrizione di ciò che è registrato nel nastro dell'intervista sia un documento più fedele della rielaborazione letteraria del colloquio, sulla cui completezza, efficacia e fedeltà l'intervistato può intervenire di prima mano, diventando autore in prima persona del proprio intervento. Ho potuto prendere le distanze dal preconcetto sulla superiorità sempre e comunque delle procedure di registrazione-trascrizione, ed ho potuto riflettere sulle carenze o sui problemi di questo metodo soprattutto dialogando con Giovanni Contini, specialista di storiografia orale. Gli esprimo la mia gratitudine per la pazienza con cui, nel corso di molte conversazioni, si è prodigato in informazioni e notazioni sui modi, i rischi, le potenzialità e i limiti della raccolta e della conservazione delle fonti non scritte. Per quanto riguarda la vocazione della storiografia orale alla documentazione della memoria vivente dei fatti, tanto più significativa per l'analisi dello storico, quanto più «deformata», si veda Giovanni Contini, *La memoria divisa*, Milano, Rizzoli, 1997.

Ad Ayacucho

Alla fine del maggio 1998, è stato organizzato ad Ayacucho, in Perù, per la terza volta in vent'anni, un incontro di teatro di gruppo: un «Reencuentro». Gli organizzatori, che anche nel caso degli altri due appuntamenti erano Mario Delgado ed il suo gruppo ormai storico, i Cuatrotablas, sono riusciti a creare un filo di continuità che ha resistito per un arco di venti anni in un contesto storico terribile.

Il primo dei tre incontri, organizzato soprattutto tra gruppi sudamericani, ma non solo, era stato il grande «Encuentro Ayacucho 1978». Per gli organizzatori ed i partecipanti, era stata la scoperta di avere intorno un intero mondo di consanguinei. Dieci anni dopo, nell'88, bloccata Ayacucho da Sendero Luminoso, dall'esercito e dal coprifuoco, si tenne un secondo incontro, vicino Lima, a Huampani: la forza della resistenza.

Adesso la guerra è finita.

Il ricordo del passato, quando è così vivido da poterlo chiamare glorioso, può essere un peso e può essere una forza. Ad Ayacucho '98, il ricordo è stato un pungolo per nuove domande. A che punto siamo arrivati? quanti gruppi ci sono ora, vent'anni dopo? e che età hanno, e come lavorano e in cosa credono? Perché abbiamo fatto tutto questo, e perché abbiamo smesso? Quanti anni ancora potremo farlo? Domande per attori che avevano passato vent'anni in uno stesso gruppo, domande per giovani entrati spesso sentendosi un po' intrusi in una formazione che ha già un suo passato, domande per attori singoli che la storia aveva privato della casa. Domande per chi fa teatro, e domande per chi lo studia. Domande per chi viene da un altro mondo, vicino e lontano, da una realtà speculare.

Nella vita del teatro, ed in particolare in quella del teatro del Novecento, ci troviamo di fronte ad un fenomeno ricorrente: l'esistenza di costellazioni teatrali di difficile collocamento. Visite dai protagonisti come grandi ondate trascinanti, sono state fenomeni paradossali, capaci certo di segnare la vita delle persone intorno, ma lontane dai veri centri di gravità culturale, spesso lontane dalle capitali, e quasi sempre lontane dalla vita teatrale più osservata.

In Europa, una di queste grandi ondate, quella del teatro di gruppo, che aveva preso slancio sul finire degli anni Sessanta, si è conclusa da più di un decennio. In Sudamerica, è in piena e confusa montata.

Una sola settimana ad Ayacucho, per la prima volta in Perù, anche se non proprio per la prima volta in Sudamerica: è davve-

ro troppo poco, non solo per formulare giudizi, ma persino per testimoniare.

Cronoclasma

Bisogna immaginarsi: le Ande. Le donne coi loro costumi, la luce. La mescolanza di un diffuso color fango con squarci di colori violenti. L'impressione che la logica della storia non sia la stessa. In pochi luoghi ci si potrebbe sentire più lontani da casa. E poi mi trovo di fronte al teatro, al primo «banquet», come l'ha chiamato Mario Delgado, alla prima attività teatrale che incontro, appena arrivata al Reencuentro Ayacucho '98, e che vedo? Volti familiari, un gruppo di attori europei che saluta, attori dai colori pallidi, per qualche sprazzo di biondo nordico e per quella sfibratezza opaca dei capelli quando non sono più giovanissimi. Attori dai visi remoti, chiusi in una diversità che non mi aspettavo, e che me li rende all'improvviso vulnerabili: l'Odin Teatret che saluta dopo la sua dimostrazione-spettacolo. Una immagine familiare e – forse per il fuso orario – disperatamente sconosciuta. L'Odin del dopo-*Mythos*, il loro più recente spettacolo. Li conosco da venti anni. Che proprio l'unica realtà nota mi appaia, qui, di colpo differente, mi sembra una ingiustizia e una promessa.

Trentasei ore di viaggio e una notte passata sulle sedie dell'aeroporto di Lima mi pesano sugli occhi, e forse è per questo che quando, dopo la loro dimostrazione, dopo il discorso di Barba, dopo il canto di Iben, gli attori dell'Odin infine hanno salutato, al termine della prima mattina, mi è sembrato di vederli pallidi e rarefatti, acquatici, come riflessi su una finestra.

Quasi mi volterei a guardare se per caso non fossero alle mie spalle, pronti a ridere per lo scherzo, tanto è forte l'impressione di star guardando solo un'impronta sul vetro. E sono davvero alle nostre spalle, in un certo senso, già altrove, chiusi nella duplice corazza di una generosità personale e di un distacco professionale. È sempre stata una delle forze dell'Odin questa capacità di mostrare il cuore gelido del loro bruciare. Ma adesso che coincide con il garbato distacco dell'età, mi sembra, anche a causa della mia propria stanchezza, che passi dall'essere imprendibilità ad essere richiesta di riposo.

La presentazione, il «banquet» danese dell'Odin ha aperto l'incontro, è giusto, ed era prevedibile. Per l'importanza storica dell'Odin non solo per il Sudamerica, ma per tutto il teatro di gruppo. Anche in Europa durante gli anni più esplosivi. Questa

familiarità estranea dell'Odin è la mia leva, l'unico attrezzo che ho, l'anello tra passato e presente, tra noto ed ignoto, il punto in comune tra un Sudamerica sconosciuto che mi appare confusamente familiare, ed una Europa improvvisamente poco decifrabile. La spia per cominciare a capire. Che aspetti sotterranei, taciuti, delle realtà teatrali che più conosco può farmi vedere Ayacucho?

Mario Delgado saluta l'Odin e dice «Per noi tutti è un modello». Però intorno all'Odin spira un vento di solitudine. O così mi sembra.

L'Odin, che non è, spero, un modello, ma è certo un passo più avanti, lotta contro il muro sempre più vicino della fine. Altri gruppi lottano contro il grasso di una maturità riconosciuta.

Del resto, la sensazione di solitudine che spira intorno all'Odin nasce in gran parte proprio dalla sua stessa dimostrazione: attori capaci di prodigarsi con una generosità, una intelligenza, una competenza grandissime; attori che vedi dare tutto in una situazione – con le valigie già pronte per andare da un'altra parte, senza una pausa, un rimpianto. Sembra circondarli una nebbia immaginaria, dietro cui si ritraggono.

Barba, nel suo discorso, dice: vorremmo diventare un gruppo di fantasmi. Gli anni, che premono dal di dentro fino a cominciare a mostrarsi su corpi e visi, dimostrano che fantasmi non sono. Invecchieranno, invecchiano: sono vivi. È la loro vita, non la morte, che ce li mostra rarefatti, pallidi, trasparenti. Viene istintivo chiedersi se questa sfida non li porterà ancora più lontano. Ma lontano da cosa?

L'età dell'Odin si misura di fatto sulla somma degli anni di lavoro dei meno giovani. Centotré anni di teatro di gruppo.

Si sta festeggiando il terzo Ayacucho, e quindi vent'anni di vita per il teatro di gruppo sudamericano. O forse si stanno solo contando i vivi e i morti. Questa, che in Europa sarebbe una metafora, qui non lo è del tutto. È un «reencuentro», in primo luogo, non un incontro. Il primo giorno, tutti i gruppi insieme hanno sfilato, in nome degli scomparsi, e una attrice mapuche, Luisa Calcumil, ha cantato, una voce solitaria nell'aria aperta, che solo l'assoluto silenzio di centinaia di persone rendeva udibile. Un canto per smussare l'angoscia ed il timore, la gioia e l'euforia dei sopravvissuti.

Qualche gruppo giovane si aggira in mezzo a volti più segnati. Qual è la forza segreta dell'età? È impossibile, qui, dire che non esiste. È ancora più impossibile essere sicuri della sua permanenza.

Di nuovo ad Ayacucho vent'anni dopo: non c'è niente di più triste di ritrovarsi a vent'anni da un tuono, da una esplosione

fragorosa. Io non c'ero quando ebbero luogo i primi incontri del teatro di gruppo, né ad Ayacucho, né a Belgrado nel '76. Quello che so me l'hanno detto o l'ho studiato. Sono arrivata qui in Perù assieme al Teatro Potlach, uno dei più vecchi gruppi italiani. Sembra godere ottima salute.

Posso quindi sentirmi indifferente alla malinconia delle celebrazioni, e mi prendo come guida e mentore Graciela Ferrari, che viene da lontano, dal Libre Teatro Libre argentino, un gruppo celebre, uno dei primi, uno di quelli di cui ho conosciuto le storie prima delle persone. Graciela, che è stata anche una delle organizzatrici del primo Ayacucho, mi racconta i fervori di allora, le polemiche contro le accuse di «imperialismo culturale» all'Odin, esempio troppo amato, troppo seguito e per di più proveniente dall'Europa, e pertanto, con una tipica capriola della logica, ritenuto da alcuni conquistatore fino alla coercizione. Racconta le discussioni infinite, la passione di vent'anni prima, l'inesperienza e la giovinezza.

In realtà non c'è nessuna tristezza celebrativa, e neanche l'atmosfera di un incontro tra reduci. Ci sono molti ragazzi, all'interno dei gruppi, con l'aria di sapere a stento chi sia, questo Odin.

C'è, in generale, un'allegria diffusa e senza risa. Vent'anni di vita pulsano nelle dimostrazioni di lavoro. Venti anni, a teatro, sono molti. Graciela, cominciando il «banquete» a lei dedicato, dirà: «mi hanno chiesto di raccontarvi la mia vita nel teatro. Trenta anni in trenta minuti». Ma la sua «dimostrazione» prende poi la forma di una autobiografia sceneggiata nello stile delle telenovelas, e ha una ironia, una maturità, una commozione invisibile ed un riso visibile che allontanano le ombre.

Spesso, durante le attese tra una dimostrazione di lavoro e l'altra, coloro che vengono dall'Europa si ripetono l'un l'altro, con un misto di stupore e di allegria: sembra di essere tornati all'Europa di vent'anni fa, sembra di essere negli anni Settanta. Eppure, no, non è vero, e non è quindi da questo che deriva l'impressione di una familiarità incongrua che viene a visitarmi ora che sono di fronte ad una realtà tanto lontana. Si sentono anche altre frasi, sul tipo: qui il tempo si è fermato, la logica ottusa della storia è stata sconfitta. Forse è per questo che anche la realtà dei teatri di gruppo sudamericani viene confusa con un salto all'indietro.

Con quanto sollievo, all'arrivo qui, di fronte alla prima strada di fango, ho sentito il rumore con cui si squarciava sopra di me la cupola del tempo, ho sentito alleggerirsi l'oppressione dell'ineluttabilità della storia, e con quanto sbalordimento: sentire la più

letteraria delle immagini muoversi in profondità dentro il proprio corpo. Cronoclasma: la dimensione in cui, nei romanzi di fantascienza, si rompe l'unidirezionalità temporale.

Una macchina del tempo ha finalmente avuto la forza di spezzare il tuo tempo, e di portarti in un tempo differente, che certamente si rivelerà ancora più orribile e più atroce del tuo, come da subito si intravede dalla povertà, dai denti che mancano nelle bocche delle donne e dai tassi rattoppati che ti scorrazzano in giro. Ma è diverso. La possibilità della differenza mi cresce sotto gli occhi come un fiore imprevedibile.

Vent'anni fa, in Europa

Occorre ora spostarsi di una ventina d'anni, in altro luogo e in altro contesto.

A Bergamo, dal 28 agosto al 7 settembre 1977, si è svolto l'Atelier internazionale del teatro di gruppo, organizzato dal Teatro Tascabile di Bergamo e diretto da Eugenio Barba, sotto gli auspici dell'UNESCO. All'organizzazione e alla difficile gestione dell'Atelier parteciparono anche altri gruppi italiani: una forma di coesione e di stretta e tacita collaborazione che sarà possibile solo per i primi anni. Infatti, il movimento del teatro di gruppo, almeno in Italia, è neonato, anche se alcuni gruppi hanno tre o quattro anni. È nato l'anno prima, a Belgrado, dove Eugenio Barba ha organizzato un grande incontro tra teatri di gruppo di tutto il mondo, e ha pubblicato il suo manifesto sul Terzo Teatro³. Bergamo è il terzo dei grandi incontri, dopo Belgrado c'era stato infatti, nel marzo del '77, il convegno di Casciana Terme, organizzato dal Piccolo Teatro di Pontedera. Molte cose potranno succedere in pochi mesi, e in questi pochi incontri: molte grandi esperienze, e novità. La scoperta del training. I primi baratti dell'Odin. La scoperta trionfale e stupita di essere in molti. La voglia di prendersi sulle spalle tutto il peso del mondo, compresa la fatica e la gloria di cambiare le regole, la vita, il senso stesso del fare teatro. Il lavoro duro e chiuso per gli spettacoli. La fine era imminente, per molti di quei gruppi, che potevano apparire arroganti, che erano tanto tesi, ricchi della fatica di chi non teme di prendersi il diritto di voler cambiare, appassionati, indifesi. Il libro che ho scritto parte dalla storia di uno di questi gruppi, uno di quelli che sono riusciti a sopravvivere, a crescere

³ Ora in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubaldini, 1996, pp. 165-168.

e a cambiare. Negli anni Settanta si chiamava «Piccolo Teatro di Pontedera», adesso ha un nome un po' diverso, «Pontedera Teatro». Ma quella che ho cercato di scrivere non è solo la sua storia.

Avevo lavorato per la memoria complessiva, per tirarla fuori da quell'impasto di banalità giornalistiche, ironia apparentemente soave, luoghi comuni di vario tipo, pronto a coprire, come un asfalto tenace, il passato prossimo. Per far questo, mi ero servita di testimoni: a volte le persone che interrogavo erano accreditate per parlare in prima persona, perché erano storici e studiosi che avevano partecipato a questo passato recente, oppure registi, attori ed attrici che ne erano stati protagonisti.

A volte, invece, si trattava di testimoni meno prevedibili.

Poi cominciava il lavoro di recupero, il tentativo non di riportare le parole identiche, ma di essere assolutamente precisa e fedele nei confronti di quelle che ho chiamato le loro «segnalazioni»: attraverso la mia riscrittura, e poi la loro rilettura e correzione. Un lavoro lento e difficile.

Ciò nonostante alcune di queste testimonianze non hanno più trovato posto nella stesura definitiva. Non però perché non fossero importanti.

È il caso, per esempio, del testimone che ora mi accingo a rievocare, e che mi pare adattarsi così bene ad essere confrontato con il viaggio ad Ayacucho.

Forse in assoluto il meno prevedibile dei miei testimoni è stato colui che qui chiamerò Ch. Anche il parlare con lui è stato, più che un'intervista, la costruzione di un racconto di viaggio: il viaggio a Bergamo di vent'anni fa che avevamo fatto – separatamente – tutti e due, e intorno al quale né le nostre memorie né le nostre opinioni concordavano.

L'episodio che abbiamo rievocato insieme è stato l'Atelier di Bergamo, ma i veri argomenti erano altri: grandezza o minorità di un teatro all'interno della storia; sofferenza, e lavoro; e la volontà di costruire teatri come se fossero città nel deserto.

Nel 1994, quando l'ho interrogato, questo mio testimone aveva trentanove anni. Ne aveva quindi ventidue nel 1977, l'anno di cui abbiamo parlato. Era, allora, uno studente universitario.

Il mio «testimone imprevedibile» frequentava, da amico e simpatizzante, il mondo pieno di esplosioni e di fervore dei gruppi, ma non era attore e non era portato all'entusiasmo. Era una curiosa mescolanza di freddezza ed impulsività, una sorta di D'Artagnan cerebrale. Proprio per questo, del resto, nel cercare di ricostruire un periodo vicinissimo e già sparito in mezzo alle chiacchiere e all'imprecisione, l'avevo scelto come fonte, e anche perché si era poi dedicato ad una disciplina molto distante dal teatro.

In me i ricordi erano stati condizionati dalle successive vicinanze di mestiere. Invece mi sembrava essenziale ritrovare, preservate, le reazioni di allora, perché erano state reazioni ad un mondo imprevedibile, ai nostri occhi troppo grande ed insieme troppo piccolo.

Nonostante la presenza non saltuaria, Ch. (e anche questo è un dato molto tipico del periodo) non si era avvicinato al teatro per un qualche interesse intrinseco. Aveva per il teatro quella che – se fosse stato solo di qualche anno più vecchio – avrei chiamato una passione adultera, una di quelle che non si sa come conciliare con gli amori legittimi. Dall'evidenza della sua vocazione non teatrale – che poi fedelmente seguì – derivava anche il nomignolo che allora lo distingueva, e dietro a cui un poco si nascondeva, «Chomsky».

Ma amava molto, quasi con passione, sentir parlare di storia del teatro, nell'aula appartata del Teatro Ateneo, all'Università di Roma. O forse quello che amava era il genere di intelligenza calda e distruttrice che i nostri professori di teatro – a differenza di quelli di altre discipline – si portavano appresso.

Amava, naturalmente, alcuni spettacoli e alcuni attori. Soprattutto un genio isolato come Carmelo Bene. Amava, a tratti, alcune grandi prove d'attore, raffinate e compiute, in cui sentiva trasparire almeno la precisione di una grande tradizione. Amava particolarmente, tra queste grandi prove, quelle di Laurence Olivier, che non aveva mai visto recitare dal vero, ma di cui aveva goduto moltissimo il modo artificiale, drammatico e compiuto con cui aveva strutturato la scena della morte nel *Riccardo III*, come un pesce che si dibatte sul fondo della barca, e allo stesso tempo come una precisissima coreografia che sembrava calibrata sugli impulsi della colonna sonora del film.

Non aveva potuto vedere, per la sua età, il *Principe costante* di Grotowski, ma ne aveva visto il documento filmato, che allora all'Università di Roma proiettavano spesso per gli studenti. Ne era rimasto più turbato che colpito.

Non amava affatto gli spettacoli dell'Odin Teatret, che era invece il modello immediato per una buona fetta della sua generazione, spettacoli cui aveva assistito con un senso vago di malessere e di rifiuto, trovandoli eccessivi e, come diceva lui, «confusi». Sono notizie che offro non solo per meglio interpretare il racconto del mio testimone, ma per cercar di creare un quadro più sfaccettato intorno ai dati essenziali. I dati essenziali, infatti, parlano, giustamente, di un movimento fortemente segnato dall'esempio e dall'imitazione dell'Odin, tanto da assumere il nome generale «Terzo Teatro», dal titolo del celebre articolo nel quale

Barba individuava a livello internazionale una nuova e particolare pulsione non dilettantesca al teatro.

Nonostante le sue perplessità, Ch. si era recato, come ho detto, sia a Casciana Terme, nel marzo del '77, che, in settembre, a Bergamo, all'Atelier. Anche in questo subì, credo, più o meno consapevolmente l'influenza dei professori di teatro, e la convinzione tacita che ci offrirono che l'Atelier fosse un appuntamento fondamentale, anche se non si sapeva perché. Il ruolo dei professori di storia del teatro fu importante nel determinare l'articolazione e la diffusione dei bisogni sottesi a questo movimento. Le università furono luoghi produttori di insoddisfazione teatrale.

Anch'io, del resto, più o meno per gli stessi motivi, mi ero recata a Bergamo. A Bergamo, mi raccontava Ch., lo aveva colpito favorevolmente il pubblico, che era folto, ma ciò nonostante non fastidioso, fortemente interessato, intento. Meno favorevolmente, invece, aveva recepito la massa anch'essa numerosa dei gruppi «ufficiali», quelli che, nell'Atelier, facevano teatro durante le parate per strada; nella lunga maratona di spettacoli durata trenta ore; nei momenti di dimostrazione.

Questi gruppi gli erano sembrati molto belli presi uno per uno, ma troppo mediocri, pasticciati e confusi negli spettacoli, se visti nell'insieme.

Mi ripeté come lui allora amasse nel teatro un'aspirazione al nitore e alla leggerezza di tocco, e lì avesse trovato invece un faticoso arrancare.

Mi raccontò, perché naturalmente sapeva che il libro che stavo scrivendo partiva dalla storia del teatro di Pontedera, di aver visto a Bergamo un bel frammento, una delle poche cose che gli erano piaciute, fatte da due attori di quel gruppo: mi narrò il gesto gentile ma fermo, erotico e fiabesco, con cui uno dei due attori aveva afferrato i capelli dell'altro, della ragazza in scena con lui, come un contadino che agguanta la veste di una fanciulla-colomba. Mi canticchiò il motivo musicale che accompagnava questo frammento di scena, che la memoria gli aveva, chi sa perché, preservato con tanta cura.

Ma tutto questo, mi disse, era assai poco importante: importante era invece l'essenza della situazione, che lui aveva scoperto all'improvviso.

L'essenza, secondo lui, era la volontà di questi giovani di recarsi al teatro come ci si reca in un deserto: per meditare su di sé, certo. Ma anche per fondare un luogo diverso da tutti gli altri, una città isolata, nella quale instaurare nuove regole di vita.

Aveva visto questo nei volti seri e intenti degli spettatori, in genere attori in gruppi intervenuti ufficiosamente, ed in quelli

seri e a suo parere un poco supponenti degli altrettanto giovani gruppi «ufficiali».

A suo parere la supponenza, la frequente inadeguatezza artistica, e quella che da fuori poteva sembrare arroganza od odore di setta, costituivano un prezzo assai piccolo da pagare rispetto alla scoperta di una possibilità di fondare nuove cittadelle e nuove regole.

Dell'Atelier di Bergamo io avevo invece solo poche e sparse briciole di ricordi. Sono anch'esse, forse, nella loro esiguità, rappresentative. Di Bergamo ricordavo: il lungo racconto della breve vita del suo gruppo fattomi da un attore (ma dovrei dire aspirante-attore). Mi aveva narrato di come tutti insieme avessero lungamente lavorato per riattare una sede, costruire il necessario pavimento di legno, ridipingere le pareti, ottenere permessi dal Comune. E poi, una volta finiti i lavori, di questa sede pronta all'uso non avevano saputo che fare. Il teatro, per loro, si era rivelato un desiderio, neppure una necessità. E si erano sciolti. Una storia Zen, ricordo che pensai mentre mi veniva raccontata. Di gruppi morti prima ancora di nascere ce n'erano, in quegli anni, tanti da farne un fenomeno rappresentativo, segno di una pressione che non sempre riusciva a trovare una fenditura in cui incanalarsi.

Ricordavo inoltre di essermi alzata una mattina presto per andare ad osservare il lavoro di uno degli stage, diretto da Krishna Namboudiri, danzatore Kathakali, nel quale avevo visto attori già «professionisti» piegarsi al faticoso apprendimento delle regole di base di una danza lontana.

Diciamo che quel che ricordavo di Bergamo era quasi opposto a quello da cui «Ch.» era stato tanto colpito. Della rivolta politica mi era rimasta un'impressione di fragilità, di confusione e di rapida decomposizione. Mi era rimasta viva, invece, l'impressione di una testardaggine e di una fatica minuziosa e continua nel campo del teatro in quanto produttore di spettacoli, in quanto arte.

Perché tutto questo? Questa fatica, questo lavoro. Il paziente lavoro di training. Il lavoro su una danza lontana, impossibile da usarsi nel loro teatro, avulsa da qualsiasi senso.

Come testimone, Ch. lo si potrebbe definire del tipo parsimonioso ma interessante. Nel senso che per estrarre da lui notizie, ricordi e considerazioni bisognava lasciare che si dissolvesse una imprecisata ma tenace riluttanza. Ripensavo a come in passato avesse usato per nascondersi e per confessarsi il suo nome-maschera, mentre parlavamo insieme, con tanta difficoltà, eppure, da parte sua, con tanta intelligenza partecipe: vengo avanti, però solo mascherato.

Mi raccontò, comunque, che a Bergamo aveva sofferto di sofferenze strane, fatte di miscugli di sensazioni opposte, tutte derivate dalla situazione: acuto senso di appartenenza e contemporaneamente di disappartenenza, in primo luogo. E poi altri stati di emozioni contrastanti, a coppie: simpatia e insofferenza, curiosità e noia profonda.

Aggiunse ancora che questa sofferenza non era stata un fatto suo, individuale, ma, lui riteneva, quasi un fenomeno collettivo: il sintomo di una nascita difficile per un modo nuovo di stare al mondo. Disse che questo era probabilmente il modo in cui forti pulsioni sociali al cambiamento si radicano nelle vite e poi nella memoria dei singoli individui: attraverso la sofferenza. Disse che la sua intensa sofferenza di allora aveva formato come un involucrio protettivo di memoria, per cui, vent'anni dopo, ancora aveva presenti innumerevoli frammenti vivi, nitidi e nudi di Bergamo, benché la situazione, tutto sommato, gli fosse estranea.

Ricordava, effettivamente, con mio grande stupore, innumerevoli cose, eppure non era facile ricordare qualcosa dell'Atelier di Bergamo, che era stato nel complesso tumultuoso, forse gioioso per i protagonisti, ma essenzialmente confuso per noi che ci limitavano ad assistervi.

Fu un tumulto perché era stato pensato soprattutto come un incontro di lavoro tra gruppi, all'interno quindi di una categoria che si stava dimostrando imprevedibilmente ampia, ma pur sempre una categoria ben limitata. La sorpresa di Bergamo fu invece la straordinaria affluenza di partecipanti. La folla impreveduta finì per far scoppiare tutta l'organizzazione (impennata su gruppi di lavoro con maestri asiatici) che fu frettolosamente e anche vittoriosamente sostituita con catene di spettacoli, distribuite nelle ore più strane, e con alcuni interventi di strada che coinvolsero migliaia di spettatori. Fu una vittoria perché sembrava che le profonde esigenze che avevano portato alcuni gruppi teatrali ad affrontare la fatica di tecniche teatrali complesse desunte dal Teatr Laboratorium e dall'Odin Teatret adesso stessero diventando emblema di una rivolta diffusa.

Alcuni dei frammenti di memoria che il mio testimone aveva conservato lucidi e nuovi, e che mi veniva lentamente sciorinando, erano curiosi e commoventi: uno spettacolo all'alba nel piccolo giardino della chiesa di Sant'Agostino, ultima tappa di una rassegna-maratona di spettacoli durata trenta ore, di fronte ad un gruppetto sparuto di spettatori testardi che non erano andati a dormire. Nicola Savarese, che lui, come me, aveva conosciuto come erudito e puntiglioso professore universitario, e che lì (con uguale serietà e totale mancanza di imbarazzo) faceva il clown.

Ricordava il senso di ammirazione riluttante, e di profondo gelo, che gli avevano dato le parate dell'Odin, con quegli attori che fendevano, distaccati, la folla, chiusi nel loro sapere acrobatico, per raggiungere tetti, balconi e altre postazioni previste, come un gruppo di professionisti della guerra: agli occhi di Ch., apparvero come un gruppo di soldati preparati e sicuri, colti nel corso di un'esercitazione perfetta. E mi parlò anche del senso di inquietudine che gli aveva dato la presenza, poco decifrabile, di Barba.

In questa sua immagine degli attori dell'Odin in *Anabasis* come soldati, o come addestrati guerriglieri, si condensa, in verità, tutto il modo in cui allora si guardava all'Odin: un modo ingenuo, aperto, affettuosamente o puerilmente fiducioso, che faceva reagire eccessivamente tanto alla passionalità o al calore di certi spettacoli quanto alla fredda professionalità esibita in altri. Come se fossero stati non attori, ma persone «che non fingono».

Ch. mi ricordò inoltre come, verso la fine dell'Atelier, Grotowski avesse parlato solo ai gruppi protagonisti, a tarda notte, e di come lui, spinto da una curiosità che gli parve – e forse era – bisogno, si fosse intrufolato al seguito di un gruppo teatrale di cui in quei pochi giorni era diventato amico. E mi raccontò, senza sorridere, di come si fosse addormentato di colpo alle prime parole: estrema difesa della sua confusione mentale, estremo atto di testarda dichiarazione di distanza che si fa azione involontaria. Eppure, mi diceva, scegliendo lentamente le parole, col senno dei quarant'anni poteva dire che non esiste difesa possibile se le parole di un maestro, di un profeta, di un uomo solo e sradicato diventano respiro collettivo per una generazione. Qualcosa, aggiunse, era come se fosse arrivato a lui trapassando la barriera del sonno.

Non le precise parole di Grotowski, certo: non credessi ad un guru i cui discorsi avessero il potere di raggiungere i dormienti, disse scoppiando a ridere di colpo. Con mio sollievo mi ritrovai per un attimo di fronte il volto ed il riso del compagno di corso che non amava il *Principe costante*.

Di Bergamo gli erano rimaste anche impresse le infinite discussioni che si addensavano in ogni pausa dei lavori, in ogni attesa di un ennesimo spettacolo. E le liti, e la corallità, e le infinite divisioni interne di questo «movimento», così raggiante di sicurezza, e così prossimo a morire.

In pochi anni, infatti, non solo la situazione esplosiva di Bergamo, che ovviamente non poteva durare, ma anche la vita di singoli gruppi – che mediamente non raggiunsero i dieci anni – ebbe termine.

«In questa morte prematura – mi disse – c'è stata quell'aura di tragedia, di fato nero, che sempre accompagna la frantumazione violenta di una intensa passione giovanile. Ricordi quando cominciarono a dissolversi a decine? E l'impressione che davano, come se fossero esseri umani, di vite prematuramente recise da un caso maligno e vendicativo?». Ma io, che stavo nel frattempo provvedendo alla lenta ricostruzione di quel frammento di storia, avevo invece presenti lente agonie, frequenti indecisioni, ed un continuo rimasticare passato e presente tra banalizzazioni, rimpianto e luoghi comuni.

Ricordava, infine, il viso di un'attrice molto giovane, una del gruppo di cui in quei giorni s'era fatto amico. L'aveva vista portare in scena un fiore di giovinezza particolarmente profumato, e forse effimero. Ma ricordava soprattutto il suo volto serio ed intento mentre si recava, con secchio e spazzolone, a pulire i bagni che l'afflusso imprevisto di centinaia di giovani aveva sporcato ed intasato oltre l'immaginabile. Forse non avrebbe ricordato la serietà e la decisione su quel viso, mi disse, se non ci fossero stati quel sorriso, quegli occhi, quei capelli, quella bellezza. Comunque era, tra tutti i suoi innumerevoli ricordi di Bergamo, il più caro ed il più radicato. Ripeté ancora che la ragazza, mentre in tuta e stivaloni si dirigeva verso i bagni, aveva negli occhi e nei gesti la stessa concentrazione di quando era andata in scena.

Volle concludere così il suo racconto, con questo ricordo così estraneo al teatro, così privato, così futile.

La situazione generale del teatro di allora è per noi lontana e difficile da riaffermare proprio perché è molto simile (eppure differente) rispetto a quella che c'è oggi: giovani che gravitano intorno al teatro come intorno ad un luogo di rivolta. Che si uniscono in gruppi di effimera vita. Che generano abbondante vita teatrale, e non necessariamente spettacoli numerosi, o belli.

Il volgersi al teatro come ad un luogo di ricerca interiore è diventato fatto endemico, oggi. È così dappertutto, in Italia come in Polonia, ed in Germania come in Belgio. La situazione degli anni Settanta era in questo senso non solo simile, ma, almeno in Italia, matrice di quella endemica che c'è oggi.

Eppure era una situazione anche profondamente differente, e la differenza fondamentale mi sembra data dalla «professione». I giovani gruppi italiani degli anni Settanta erano gruppi che avevano scelto il teatro come luogo di ricerca personale, e insieme come professione.

È un problema che può apparire evanescente ed è di grande importanza.

Per ora, però, basti ricordare tre cose: la vita di questi gruppi durò – per quelli solidi – mediamente una decina d'anni. Il «mo-

vimento» era di fatto concluso (anche se molti non se ne accorsero) entro la prima metà degli anni Ottanta. E infine: alcuni gruppi, nonostante tutto, sopravvissero e sopravvivono.

In Sudamerica

Nel maggio del '98, ad Ayacucho, la morte del movimento sembra lontana.

Ma anche quasi tutto quello che so dell'essere gruppo di teatro in Europa in Sudamerica sembra lontano.

Cercò di tamponare sia il desiderio di rassicurarmi con definizioni premature, che di assopirmi in un allegro non capire.

Di questi fondatori di cittadelle mobili in mezzo alle tempeste politiche del Sudamerica non si può non ammirare la precisione tecnica e l'artigianato solidissimo. Sanno suonare, sanno cantare. La nettezza dei colori complessivi ha una brillantezza che non ho mai visto prima, che manca persino all'Odin. Il training di alcuni di loro – il Taller di Colombia, per esempio – sgomenta per il suo rigore ferreo, assoluto. Certo, ci si può ripetere che l'allenamento dei danzatori classici è ancora più duro. Ma le immediate immagini di poltroncine rosse, di Teatro d'Opera, di un corpo di danza ben allenato che si esibisce di fronte al suo pubblico internazionale, stridono con il cemento della sala nuda e grigia, un palazzetto dello sport, che ci ospita. Il rigore, quando è privato di un vasto pubblico di intenditori che lo valuti e lo soppesi, sembra ancora più difficile.

Alla fine di una interminabile dimostrazione a base di esercizi, Mario Matallana, il regista del Taller, che fino ad ora ha parlato del passato e del presente con una voce monotona, difficile da udire nella pessima acustica della sala, si alza in piedi, cambia la camicia con una maglietta spiegazzata, e mostra un esercizio buto che gli è stato insegnato da un attore giapponese, Isso Miura: salti. Salta. Un uomo piccolo, magro, non più tanto giovane, con dei baffi tristi, gambe divaricate e piedi paralleli, salta per tutto il palcoscenico, poi si volta e lo ripercorre all'indietro. Salti terribili, senza rincorse, che prendono lo slancio solo dalla pancia. Non so: a chi guarda, sgomento, dopo tutta la lunga, paludosa e onestissima parte iniziale degli esercizi e dei racconti, questi salti possono solo sembrare finalmente una esibizione di follia. Il palcoscenico – nella pessima acustica della sala – rimbomba ritmicamente ad ogni implacabile salto. Ho nostalgia degli amici e dei colleghi: per parlare, per chiedere, per confrontare le idee su questo rumore strano, su questi salti che mi inquietano.

tano. In mancanza delle loro persone, mi torna in mente un articolo di qualche anno fa, nel quale Franco Ruffini parlava, a proposito del «valore» del teatro, del training di un attore argentino: il rumore, anche quello implacabile, inarrestabile, del bastone che batteva per terra⁴. - Incomprensibile. Eppure lì c'è qualcosa. Pazzia? coraggio? resistenza? Forse si tratta solo di forza, in senso fisico e metafisico. Quanti anni passati a saltare in quel modo, a far sì che i muscoli rimangano sempre ugualmente allenati! Il vero simbolo dell'artigianato usato come arma.

Ma anche altro: un allenamento per conservare con precisione, nel proprio corpo, nei muscoli che devono far molto male, il ricordo di qualcosa di importante, determinante come una iniziazione.

E anche un allenamento per conservare la propria capacità di essere forte, di non sgomentarsi neppure del silenzio, della solitudine. Nello squallore della sala troppo grande di Ayacucho mi sembra, all'improvviso, la più bella immagine che mi sia stato dato di vedere del lavoro e del dolore del regista.

Sì, lì c'è qualcosa.

Forse, però, vale la pena di non nominarlo troppo presto.

La passione della tradizione: fin dalle prime dimostrazioni si comincia a delineare quale sia il muro che li ha difesi dal precoce timore di poca originalità e dal terrore di imitare, che ha sconfitto tanti gruppi europei. I gruppi qui, possono affondare alcune radici in un terreno tutto loro che non ha niente a che fare, una volta tanto, con quello che può aver fatto loro vedere l'Odin o altri gruppi stranieri. Affonda in tradizioni di canto e di musica, in un bisogno di confrontarsi con un passato o con tradizioni popolari non so se autentiche, ma certamente solo loro. Tradizioni che si possono tramandare e studiare senza bisogno di rivolgersi all'Europa.

Per fortuna ad Ayacucho si poteva anche vedere ed ascoltare il livello più alto di questo radicarsi nelle proprie tradizioni, il *Conjunto Nacional de Folklore*. C'era, infatti, Victoria Santa Cruz, ritmi afro-sudamericani, dritta come un fuso nella sua eleganza scarlatta, ogni movimento impregnato dell'eccitazione dei tamburi. A settantacinque anni sa riempire ancora di così intensa malia i suoi occhi grandissimi che nessuno, né uomo né donna, può guardarli senza rischiare di perdersi dentro.

In Sudamerica, ogni tendenza alla danza o al ballo sembra aggranciarsi a qualcosa di fragile come una passione, ma anche di

⁴ Cfr. Franco Ruffini, *Gesto dello spettacolo/gesto del teatro: osservazioni sul training*, in «Quaderni di teatro», n. 2, novembre 1978.

reale come una tradizione vissuta o fermamente creduta viva. Che importa se questo è vero o no? Certe domande sono più sciocche e pericolose di qualsiasi risposta. Importante è che questi gruppi si portino dietro una parte dell'acqua necessaria nelle proprie gobbe, come cammelli.

In loro è tutta la forza, la grazia, la potenza, la sicurezza e la riservatezza dell'artigianato quando è solido e realmente legato ad un passato.

Maschere

Ancora ad Ayacucho: un baratto organizzato in un quartiere periferico dal gruppo peruviano degli Yuyachkani. Il loro spettacolo. Colori violentissimi, maschere, una girandola di musica. Migliaia di ayacuchani guardano, in piedi, pigriatissimi, compresi, divertendosi con intensa concentrazione. Ogni gesto degli attori ha nettezza. Forse a causa del mio bisogno di capire, sentendomi un po' Miss Marple, con le sue similitudini, e gli esempi terra terra, si fa strada, in me, una immagine di confronto che giustifica finalmente la mia impressione di trovarmi in luoghi noti e lontani: qui sta nascendo la *Commedia dell'Arte*.

È difficile parlare del rispetto. Ma in mezzo alla inimmaginabile confusione organizzativa di Ayacucho '98, la forza del rispetto monta dentro di me come se fosse rabbia, imprevedibile. Rispetto per una cura e precisione nel lavoro che sembra non lasciare spazio a pensieri futili e peregrini sull'arte. Rispetto per percorsi impervi, che sono partiti dall'azione politico teatrale e l'hanno dilatata fino ad altro. Rispetto per la bravura, e per la costanza, per la capacità di lavorare nell'isolamento.

Non c'è che dire: la sensazione più forte è quella di persone che hanno scelto il teatro per non dover sottostare alla pressione della povertà, della polizia, e di Sendero Luminoso (o chi per lui). E che da lì sono partiti, senza umiltà, ma con grande fede, per costruirsi ferri del mestiere inappuntabili. Senza umiltà, ma senza troppa competitività, forse perché spesso troppo isolati per aver qualcuno con cui competere.

In un contesto paragonabile a quello del teatro cinquecentesco europeo: da una parte le corti e gli splendidi edifici degli architetti (oggi la televisione, i grandi spettacoli show o il teatro d'Opera), dall'altra i mercati e il mestiere della povertà, dei contadini o della rivolta. E in mezzo, loro: gli attori.

C'è, in questi attori, nelle molte dimostrazioni e nei pochi spettacoli che ho visto, tutto l'orgoglio di chi non vuole mostrare

il proprio volto, e lo cela sotto la precisione dell'artigianato, le tradizioni popolari, le pulsioni politiche, il canto e la danza.

Mi vengono alla mente certi ritratti di attori del Seicento, dai volti pensierosi, rilassati nella malinconia. In mano stava la maschera, grottesca: arma di difesa, e strumento per il riso. Ma anche protezione per quei volti vulnerabili, e simbolo di un istintivo pudore, di un rifiuto a mostrarli. *Larvatus prodeo*, mi faccio avanti mascherato.

L'Odin, invece, dai primi anni della sua attività, al suo apparire, aveva fatto intravedere a chi faceva teatro proprio quale potesse essere la forza potenziale che c'è nella autobiografia celata sotto il velo della storia che si narra. È stato il dono più grande e più pericoloso che a suo tempo aveva fatto ai gruppi con i suoi spettacoli.

Autobiografia in senso lato: memoria privata e memoria storica, tensioni emotive di gruppo e intellettuali dei singoli. Ferite, insomma, profonde, puerili come sono quasi sempre le ferite più profonde, che qualche rara volta sfioravano le ferite degli spettatori. Una sorta di drammaturgia seconda, che organizza i detriti del tempo, le parti del lavoro non nate da esigenze legate al singolo spettacolo.

È certo, lo so, una impressione superficiale: basta pensare agli spettacoli di César Brie, l'argentino che ora ha creato il Teatro de Los Andes in Bolivia, che ad Ayacucho casualmente non c'era. Eppure persino la superficialità è utile per cominciare a rompere una formula che appiattisce senza rimedio: la somiglianza con la situazione dei gruppi di vent'anni fa. E anche gli spettacoli di César Brie, quando non è da solo, hanno il sapore delle maschere. E quando è solo, hanno quello dell'autobiografia non velata, un volto messo allo scoperto.

Di nuovo mi vengono in mente canti e danze, colori dei peruviani Yuyachkani, danze e trampoli del Taller, ritmi e costumi dei Cuatrotablas, e ancora Cristina Castrillo, e Santiago Garcia, e gli altri gruppi presenti ad Ayacucho. La precisione. La ricerca di qualcosa che resti, che sia solido, che non si esaurisca in un solo spettacolo. La crosta, dura e concreta, della maschera.

All'improvviso capisco: così è nato il professionismo, il teatro come professione.

Mi è stato chiesto, ad Ayacucho, anche lì a causa del libro sul teatro di gruppo, di parlare della situazione dei gruppi europei in Europa. Con me deve parlare Bruno Bert, che è stato cofondatore della Comuna Baires argentina e che poi le peripezie politiche del suo paese hanno spinto in Messico, e ora è presidente dell'Associazione dei critici messicani. Dovremmo cercare di

mettere a confronto situazione europea e Sudamerica. Poi il tempo si restringe, mentre il programma della giornata, come ogni giorno, continua a cambiare. Alla fine abbiamo solo pochi minuti, venti in tutto, per la storia, l'attualità, la traduzione in due lingue e i confronti. Non si vedono le facce di chi ascolta, dal palcoscenico, e forse sono tutte quelle ombre che si intravedono appena dietro i fari che abbagliano a farmi ritenere più urgente parlare del passato che del presente. Non per coltivare un culto degli scomparsi. Né certo perché in Europa i gruppi fossero migliori, o più interessanti, vent'anni fa. Neppure perché, in Europa, ormai sono tanto pochi che diventa assurdo parlare di loro come di un insieme. Ma l'urgenza di preservare la precisione della memoria di coloro a cui non viene riconosciuto il diritto alla storia, che era stata la molla che mi aveva spinto a scrivere, qui, è come capovolta: proprio perché c'è ancora un movimento vivo sarebbe sbagliato, qui, non occuparsi più del passato, dimenticarlo. Ayacucho '78 non è un pezzo di passato remoto, che si ricorda tra sorrisi, imprecisioni e chiacchiere, ma è una gloria che ancora si riverbera, una moneta ancora spendibile.

Cerco di ricordare, e anche di sbrigarmi.

In Europa

Che senso ha avuto, allora e adesso, serrarsi in un gruppo, chiudersi, comprimersi, modificare le proprie capacità di attore per un solo regista, fino a far quasi un tutto unico? Un processo lungo e persino doloroso per un attore, che voleva dire limitarsi, consapevolmente, tagliarsi via mano a mano ogni possibilità di lavorare anche con altri, fino a raggiungere quasi uno stato di simbiosi, più diretto con il regista, più indiretto con gli altri attori. Un processo che voleva dire in primo luogo perdita di possibilità. Che senso aveva un così duro lavoro, il training, la vita stretta sempre insieme ad altri, i processi così lenti per arrivare a creare uno spettacolo?

Certo c'era, c'è, la volontà politica: crearsi zone di vita e di lavoro chiuse come una cellula abnorme. C'era il problema, per gruppi giovanissimi, della sopravvivenza. Ma tutto questo non bastava. C'era, in primo luogo, altro: una volontà eminentemente artistica di cui è facile farsi sfuggire la forza. C'era il desiderio di toccare il pubblico, non come lo tocca un'opera d'arte, ma in quel modo oscuro, violento, quasi fisico in cui può toccare soltanto un attore grandissimo, di cui spesso questi giovani attori che andavano a chiudersi in gruppi avevano avuto esperienza di-

retta vedendo, in scena o durante un seminario, Richard Cieslak, l'attore di Grotowski, colui che era stato il Principe Costante, o Iben Nagel Rasmussen.

Riuscire a toccare come quando si infila una mano nel cuore stesso di chi ti guarda, e puoi – né più né meno – cambiargli la vita.

Questa, in tutta la sua temerarietà, era la volontà che ha portato al teatro i giovani negli anni Settanta: una volontà di grandezza, letteralmente smisurata. E poiché questo non vuol dire autoillusione, cercarono una strada per poter raggiungere, negli spettacoli, l'incandescenza di cui avevano avuto esperienza da spettatori. E furono fortunati, la strada era stata indicata, da Grotowski, dall'Odin. Non tanto, non solo la strada dell'allenamento quotidiano, o di un modo di costruire gli spettacoli, quanto la strada della moltiplicazione: serrarsi chiudersi nella situazione di un gruppo per trovare il modo di moltiplicare le proprie forze attraverso un processo di simbiosi con altri. Perché è più facile riuscire ad estrarre, a rendere visibile, quel nocciolo profondo, interiore, che può toccare quasi fisicamente almeno alcuni tra gli spettatori, quando questo nocciolo non è personale, ma è del gruppo: anche se per far questo si passa attraverso le strade più ovvie, attraverso quelle storie private appena travestite che si potevano intravedere subito sotto la pelle delle storie che gli spettacoli raccontavano.

E questo, almeno per un po', sembrò a tanti valere la pena della relativa perdita della propria individualità, e della capacità di lavorare ora qua ora là, scegliendosi di volta in volta i compagni.

In Sudamerica c'è altro: teatri come cittadelle nomadi, giustamente orgogliosi della loro solidità conquistata a caro prezzo. Rifugi visibili da lontano contro la pressione politica, luoghi di lotta e di separazione. È – senza enfasi – un valore enorme che a guardarli qui, in questa Ayacucho piena dei ricordi del terrorismo e della repressione, in mezzo a tanta polvere e ad una così intensa luce, si impone da solo a chi guarda, con una grandiosità che a vederli altrove, questi stessi gruppi, sparisce, stemperandosi nell'ammirazione sincera, ma sempre un po' velata dall'esotismo e dalla commiserazione, che si prova spesso per il Terzo mondo. L'ammirazione magari davvero partecipe, ma che si prova solo nei confronti di chi ha troppo sofferto.

Il sapore degli spettacoli dei gruppi di vent'anni fa in Europa mi sembra fosse diverso. Non per stile, non per una perizia tecnica infinitamente minore, non per la moda degli anni. Per i gruppi europei la scoperta della propria vulnerabilità era una forza, o avrebbe potuto esserla. C'era un bagliore, negli spetta-

coli, che nasceva dal tentativo di un denudamento non privato, non osceno, neppure esibito. Una offerta, permessa e protetta dalla professione, celata sotto gli spettacoli, affrettatamente mascherata dalle situazioni narrate, ma pur sempre un esporsi, un rendersi vulnerabili.

Ad Ayacucho la vulnerabilità sembra essere ciò da cui ci si allontana.

La memoria della storia

Il rischio della memoria diceva giustamente una volta Raimondo Guarino, non è quello di sbiadire ma di corrompere. Il passato, specie se recente e tutto affidato alla memoria, appunto, non rischia tanto di sparire nell'oblio: ma di essere sommerso dalla banalizzazione, dalle ridondanze giornalistiche, dai travestimenti e dalle mode che si susseguono velocemente. La *curiositas*, come diceva la tradizione antica sulla memoria, che è peggio dell'*ignorantia*, ed è un rischio peggiore dell'oblio.

Non è l'unico rischio.

La storia di questo movimento giovanile suscita adesso, a sentirla raccontare, quella trepida e tutto sommato gradevole commozione che suscitano le storie delle utopie giovanili spezzate, dei ragazzi di belle speranze, con gli occhi pieni di ideali, morti troppo presto. Quei fenomeni dolci ed inutili destinati quasi per loro stessa natura ad aver vita breve, tipici del periodo giovanile. Ma un simile addolcimento e una simile banalizzazione della memoria non tiene conto della «professione»: di scelte precise, lucide e magari magniloquenti fatte nel campo della professione e perseguite con una tenacia ed una frenesia di lavoro altrimenti inspiegabili.

Quando ho cominciato a lavorare per tracciare una storia della generazione dei teatri di gruppo che in Italia si è sviluppata a partire dagli anni Settanta, e che si è basata sull'autopedagogia, mi sono trovata di fronte a due fatti evidenti, a cui in questa sede ho già in parte accennato: costituiva nel suo insieme e per le sue diverse componenti un fenomeno significativo nella cultura teatrale, e non giovanile, ed era povero di spettacoli rilevanti. Benché avesse prodotto anche qualche spettacolo d'alta qualità nessuno di questi spettacoli aveva tuttavia messo a rumore il mondo del teatro fino ad imporsi. Anzi: lo spettacolo non pareva mai il vero fine del lavoro. Era il lavoro stesso – quotidiano e duro, su di sé e sulla capacità di aggregare spettatori – a sembrare il fine.

Sembrava, ma non era così.

Quello dei teatri di gruppo non era disinteresse per lo spettacolo a favore degli altri valori intrinseci nel teatro. Era, semmai, un interesse senza mezzi termini. Si potrebbe dire che tentavano raramente e solo dopo moltissimo e apparentemente sproporzionato lavoro la composizione di un vero e proprio spettacolo perché non erano in grado di accontentarsi di prodotti medi, artigianali, della normale produzione di un teatro sia pure «diverso».

Potevano essere confusi, i giovani attori degli anni Settanta, ma non erano né ingenui né utopisti, né perdevano la direzione istintiva di quale fosse la loro strada, e lo dimostra il duro lavoro quotidiano sulle tecniche d'attore che portavano avanti. A loro interessava un tipo d'attore preciso, anzi un tipo di calore preciso, e raro. Quel tipo di rapporto che si instaura in una sala quando il pubblico si sente toccato quasi fisicamente, e la presenza dell'attore rompe il teatro. Ed allo spettatore, d'improvviso, è come se togliessero la sedia da sotto, e non sa più cosa sta vedendo.

Non erano sciocchi, e sapevano bene la differenza che intercorreva tra loro stessi e quegli esempi grandissimi che li avevano toccati. Ma attraverso le tecniche d'attore e attraverso il lavoro di regia volevano dare ai loro spettacoli non la qualità di quelli di Barba o di Grotowski, ma un frammento proprio di quel tipo di emozione, quella che toglie la sedia da sotto allo spettatore. Ebbero la lucidità di riconoscere, tra l'altro, il carattere distruttivo che può avere l'arte dell'attore.

Uno sguardo italiano

Ultima immagine, ormai tornata indietro dal Perù: gli occhi di un ragazzo italiano incontrato ad Ayacucho, che, qualche mese dopo, a Scilla, nell'estremo sud dell'Italia, mi chiede che posto ha mai avuto, in questo Reencuentro non celebrativo, ma poveramente fastoso e confusionario, il futuro. Perché - dice - non si è parlato di futuro? Il titolo era, infatti: *Reencuentro Ayacucho '98: Memoria, herencia y futuro*. L'unico futuro di cui mi risulta si sia parlato è il prossimo reencuentro, sempre ad Ayacucho, tra dieci anni, del quale Mario Delgado già cominciava a dire. Perché la continuità che si è stabilita si cerca di trasformarla in tradizione. Quest'anno, a garantire la continuità, dopo il *Reencuentro '98* e prima del prossimo incontro ad Ayacucho c'è stata, in aprile, una tappa intermedia, a Humahuaca, organizzata dalla rete che unisce una serie di gruppi argentini, il Septimo.

Vuol chiedermi, questo giovane attore italiano: noi che vent'anni fa, dieci anni fa ancora non esistevamo, noi che siamo giovani, e saremo costretti a sopravvivere agli altri, noi che sembriamo nati in ritardo e che saremo soli, cosa faremo?

Mi ritorna in mente il pallore dell'Odin, durante il loro «banquete», traslucido come un riflesso sul vetro. Mi ritorna indietro l'immagine, un solo gesto, con cui Graciela Ferrari aveva trasformato in spettacolo il suo debito con l'Odin: aveva fatto apparire sul palcoscenico Barba a poggiare un cappotto sulle spalle dell'attrice che impersonava lei stessa, infreddolita da una neve europea di pezzetti di carta di riso e da nordici canti di Natale. Non un modello, non un fratello maggiore, non un padre né un maestro, non il capo, e non un oggetto da venerare. Solo una persona che ti ha prestato per un poco un cappotto visto che nevicava.

Ho difficoltà a rispondere al mio interlocutore serio e rattristato. Non si dovrebbe mai, cerco di dirgli, contare sul bisogno e sull'impegno di trasmissione dei più vecchi. E poi, trasmissione di che? Ogni rapporto profondo con un regista è una deformazione. Non si può trasmettere. La presenza, in Sudamerica, di tanti giovani anche al centro di gruppi vecchi non mi sembra un argomento che possa correggere l'incapacità dei pochi gruppi europei ancora viventi ad accogliere nuove generazioni. Semplicemente è un'altra cosa: conseguenza del fatto che i gruppi sudamericani sono cittadelle di volontario esilio rispetto all'orrore incombente, luoghi in cui un giovane può trovare magari un momentaneo, operoso asilo. Non sono le dirette conseguenze della volontà di farsi formare-deformare da un solo regista, che è il motivo conscio o inconscio per cui si sceglie di entrare a far parte, come se fosse per sempre, della faticosa dinamica di un gruppo.

Le cittadelle teatrali del Sudamerica danno sempre l'impressione di essere montate su carri, come se strizzando gli occhi si potesse giungere a vedere le ruote, pronte ad un rapido trasferimento in caso di bisogno e di pericolo improvviso. Forse per questo loro stato di allarme endemico, le nuove generazioni possono trovare più facilmente uno spazio al loro interno, uno spazio che sia anch'esso all'impronta della transizione. Ma ben poco può essere «trasmesso»: solo qualche tecnica embrionale, difficilissima da esportare in una situazione differente sia pure di poco.

Ad Ayacucho una certa gioia nello scoprire di essere tanto vivi da aver raggiunto il peso della mezza età sembrava aver sovrastato ogni altra esigenza, e ogni altra scoperta. Vorrei dire a chi mi interroga: ad Ayacucho abbiamo visto e sperimentato una

allegria momentanea come una piccola fiaccola, che faceva apparire ancora più buio il buio intorno. Il futuro non ci inquieti. Già ci circonda, come un muro nero.

Teatri «minori»

Il paradigma maggiore/minore rientra in una di quelle deformazioni dello sguardo piccole, apparentemente insignificanti, basate sull'omologazione tra teatro e altre arti, di apparente buon senso, ma straordinariamente nocive per la storia del teatro. In particolare, il paradigma maggiore/minore, nasce, ed è giustificato, soprattutto nella storia dell'arte e della letteratura, ma non certo per definire il livello di interesse o di qualità raggiunto da un'opera o da un argomento. Nasce piuttosto come una ripartizione che permette di parlare: che permette di concentrarsi non solo sui vertici, una suddivisione utile non solo a mostrare pregi e a sottolineare valori, ma a far emergere potenzialità che magari il contesto storico stesso non ha permesso di sviluppare. È un paradigma di ovvia importanza nello studio di un'arte nella quale il tempo di influenza di un'opera non coincide con il suo contesto storico. Non serve ad esaltare e ad isolare i maggiori nel vuoto della gloria.

Nello studio della storia del teatro, ovviamente, il suo uso, la sua esistenza, la sua funzionalità dovrebbero essere radicalmente diversi. Non perché nel teatro i minori, i meno noti, gli umili, gli spettacoli meno felici, quelli che non lasciano traccia, siano i fenomeni, come talvolta si dice, più «interessanti». Né perché, in questa disciplina, «minore» e «maggiore» si intreccino e si confondano ancora più facilmente che in altre, a causa di un tempo di influenza impossibilitato a procedere sul doppio binario dell'apprezzamento dei contemporanei e di quello futuro. Semplicemente perché, nella storia del teatro, la distinzione maggiori/minori è un paradigma di cui non si capisce l'utilità.

Soprattutto quando si pensa alla storia del teatro del Novecento attraverso la tensione tra il teatro «legittimo» ed il teatro «diverso», i normali criteri della critica e della storia, e primo tra tutti il criterio che stabilisce cosa sia un teatro «minore» e cosa un teatro «maggiore» facendoli coincidere, rispettivamente, con i teatri «oscuri» ed i teatri illustri, debbono essere sottoposti ad una revisione.

Di fatto, la domanda che sarebbe invece utile porsi è: maggiore (o minore) secondo chi? Secondo quale pubblico, per quale contesto culturale, artistico o persino politico, secondo quali at-

tori? Perché i teatri non sono opere d'arte, ma organismi tentacolari viventi, che si creano continuamente un loro territorio e un loro contesto, che si trasformano mediante le conglomerazioni e gli agganci e le contrapposizioni che determinano.

E inoltre: maggiore o minore rispetto a quale altro teatro?

Quelli di cui ho parlato sono teatri, visti nell'insieme, «minori»: i teatri di gruppo europei degli anni Settanta, che ho conosciuto per esperienza di spettatrice e di storica, e gli attuali teatri di gruppo sudamericano, intravisti in una settimana di incontro in Perù. Teatri in prevalenza poco noti. Eppure teatri che hanno saputo e sanno generare trasformazioni nel modo stesso di pensare al teatro, e nel modo di starci dentro, con cui ancora si stanno facendo i conti. Teatri maggiori nella storia, e minori sui giornali.

Naturalmente non è che la qualità del risultato artistico non sia importante. È vero che in fondo è il solo modo per lasciare un segno. Esiste, tuttavia, più importante persino della efficacia di uno spettacolo sul suo pubblico, qualcosa d'altro. Esiste la grandezza di un'opera, che è data dalla importanza degli impulsi teatrali a cui si ricollega, e dalla serietà, dal bisogno e dal grado di estremismo con cui li si mette in atto.

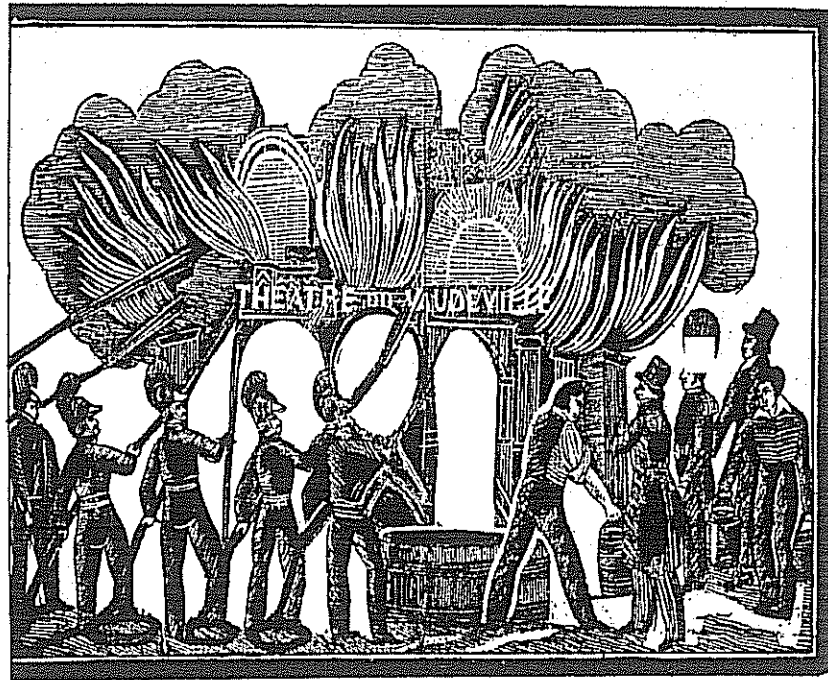
La categoria della «grandezza», che può sembrare vaga e lirica, è un modo per ovviare a categorizzazioni di tipo estetico, oppure etico, che si sono mostrate insufficienti per il teatro. Non coincide con «interessante», e non è sinonimo di «etica» o di «rivolta».

Ciò che fa la grandezza di uno spettacolo sono le domande che riesce ad indurre nello spettatore, magari in modo involontario, anche se sempre tramite un turbamento. È determinata direttamente dai gangli (non dalle pure consuetudini) teatrali che uno spettacolo tocca, e di cui, consapevolmente o meno, svela l'esistenza.

Per chi lo spettacolo lo fa, è determinata invece dalla necessità di toccare un punto estremo, e quindi dalla mancanza di paura dell'eccesso. Ma l'eccesso – se il livello artistico non è del tutto risolto – provoca, in chi guarda, in primo luogo insofferenza e fastidio, persino ripugnanza: da questo deriva il fatto che la grandezza è mascherata, ed è più facilmente intuita dagli spettatori in qualche modo «amici», in grado di passare sopra la prima istintiva reazione.

Non necessariamente, infatti, la grandezza comporta anche compiuta bellezza.

César Brie
SUL TEATRO DE LOS ANDES



6. Incendio del Teatro Vaudeville, in Rue de Chartres a Parigi, nel 1838. Incisione popolare.

Il Teatro de los Andes nasce nell'agosto del 1991, in Bolivia. Viviamo in Yotala, un piccolo villaggio vicino a Sucre, in un Teatro-fattoria. Abbiamo due ettari di terra che viene coltivata: alberi da frutta e un grande orto. La nostra sede vuole essere una specie di oasi, dove gli artisti e gli intellettuali possano incontrarsi, lavorare, confrontarsi e riposare.

Lì prepariamo i nostri spettacoli, li presentiamo, ospitiamo altri artisti, e realizziamo incontri e seminari.

Con il nostro Teatro ci proponiamo di formare un attore-poeta, nel senso etimologico del termine: facitore, creatore. Colui che crea e fa. Per questo realizziamo un allenamento quotidiano, fisico e vocale, e lavoriamo su forme di composizione e improvvisazione. Crediamo in un attore consapevole, sensibile alla realtà che lo circonda, e impegnato nel lavoro artistico. Che colga gli elementi essenziali della ricerca artistica, sperimentando nuove forme senza perdere l'orizzonte del rapporto con il pubblico, con i destinatari dei frutti del suo lavoro.

Cerchiamo di unire nelle nostre opere le riflessioni sullo spazio scenico, sull'arte dell'attore e la necessità di raccontare storie, di ricordare, di «tornare in sé». Ci proponiamo un teatro che potremmo chiamare della derisione e della memoria. Derisione soprattutto nei nostri confronti. Crediamo sia imprescindibile prendersi in giro per fare seriamente il nostro lavoro. E prendere in giro i materiali che investighiamo per riuscire ad approfondirli in modo vero. Il sublime ha il sorriso stampato sulla faccia.

Memoria nei confronti della nostra arte, facendo i conti con le ricerche del passato, le avanguardie, e quelle del presente, i nostri contemporanei. Memoria della storia, della terra che abbiamo ereditato e che consegneremo ai figli o posteri. Capire il passato per meglio agire nel presente. Memoria anche delle sto-