

Enrica Zampetti

IL FESTIVAL DI SANTARCANGELO 1978.

RIFLESSI E TESTIMONIANZE

L'edizione del 1978 ha un posto a sé nella storia del festival di Santarcangelo, e anche nella storia del teatro italiano degli ultimi decenni. Santarcangelo '78 è rimasto nella storia dei festival teatrali come un paradigma, come un evento irripetuto, irripetibile e quindi «mitico» per chi si occupa di teatro. Ma ci fu anche qualcosa di più: Santarcangelo '78 fu un momento fondamentale nella storia del «teatro di gruppo» italiano. Fu uno dei modi in cui i gruppi, in particolare quelli del cosiddetto Terzo Teatro, conquistarono una dignità di movimento e ottennero il riconoscimento storico e istituzionale di cui ancora si alimentano.

Nei libri o negli articoli in cui si parla di questo evento, come è naturale, non si racconta tanto ciò che avvenne concretamente, quanto piuttosto *come* ciò avvenne. Di conseguenza il tutto rimane nella mente di chi non partecipò come qualcosa di evanescente, indefinito. Chi vi partecipò, da parte sua, non nasconde la difficoltà di esprimere a parole e attraverso la descrizione dei fatti l'atmosfera che si respirò in quei giorni.

Come racconta Bacci, quello che successe non fu soltanto un grande esperimento teatrale e sociale, ma «fu come lo sfondamento di un automatismo dal punto di vista della gestione della politica culturale»¹.

Ho cercato, dunque, di capire ciò che avvenne giorno per giorno a Santarcangelo nel luglio del '78, servendomi della rassegna stampa del festival e di altri documenti, foto, articoli che testimoniassero i fatti e l'atmosfera di quei giorni.

Ho raccolto, inoltre, le testimonianze dirette di coloro che resero possibile quel festival, ovvero il direttore artistico, Roberto Bacci, e il sindaco di Santarcangelo di allora, Romeo Donati, e quelle di altre personalità che sono state presenti con varie funzioni al festival nel

¹ Intervista a Roberto Bacci del 3 novembre 2005, Pontedera.

corso degli anni e che mi hanno dato utili spunti di riflessione per elaborare il materiale raccolto: Raimondo Guarino, docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma Tre; Fabio Bruschi, attualmente direttore di Riccione Teatro; Piergiorgio Giacchè, docente di Antropologia del Teatro e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Perugia; Gerardo Guccini, docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Bologna; Pino di Buduo, regista e direttore artistico del gruppo Teatro Potlach di Fara Sabina.

Alternando gli articoli dei giornalisti con le testimonianze raccolte sono riuscita a ricostruire quasi completamente la successione degli eventi del festival del '78, almeno di quelli più evidenti.

Il contesto storico-teatrale

Già sul finire degli anni Sessanta, in un clima di politica nazionale e locale di forti tensioni ideali e vaste lotte sociali, le amministrazioni dell'entroterra riminese, con Santarcangelo in prima fila, cercarono strategie comuni per proporre una riqualificazione territoriale fondata sullo sviluppo culturale e sul recupero degli spazi cittadini, in particolar modo dei centri storici, anche con lo scopo di attrarre un turismo diverso da quello della riviera. In particolare si voleva mettere la cultura a disposizione di tutti, affinché non fosse prerogativa dei centri di formazione, delle accademie e delle università.

La spinta decisiva a concretizzare queste intenzioni venne nel 1970, quando Romeo Donati divenne sindaco di Santarcangelo. Donati si era guadagnato un'autorità indiscussa sia all'interno della giunta comunale del suo paese, sia nel panorama politico della Romagna. Il suo prestigio derivava dall'intensa attività politica e sociale che aveva alle spalle: era stato partigiano e poi deciso attivista nel periodo della contestazione degli anni Sessanta, in prima fila anche nelle proteste con i sindacati, e credeva profondamente che, per migliorare la vita di una città e del territorio circostante, fossero necessari un rinnovamento e un'apertura prima di tutto culturali.

Donati, tuttavia, non era il solo all'interno della sua giunta e del suo paese ad avere questi intenti². Cosicché, quando nel 1970 Piero

² In particolare, racconta Fabio Bruschi in un'intervista dell'ottobre 2006, esisteva a Santarcangelo, dalla fine degli anni '60, un circolo di intellettuali, chiamato ironicamente e dialettalmente «Circal dè Giudeizi», che era molto ben disposto verso questa proposta, pur nella diversità del suo colore politico. Di tale circolo facevano parte personalità come Pier Silverio Pozzi, attuale presidente del festival di Santarcangelo, Flavio Nicolini, Nino Pedretti, Tonino Guerra.

Patino, regista e autore teatrale romano, presentò all'amministrazione comunale di Santarcangelo il progetto per una manifestazione teatrale estiva, la proposta fu presto approvata.

Patino diresse il festival per sette edizioni, dal 1971 al 1977, con non poche polemiche, contemporanee ma soprattutto posteriori alla sua direzione, quando a subentrargli, nel '78, fu chiamato il non ancora trentenne Roberto Bacci, leader di un gruppo teatrale di impronta odiniana, il Piccolo Teatro di Pontedera, che aveva sede nella cittadina toscana in cui, nel '74, aveva creato anche il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. Bacci e il suo gruppo erano già stati a Santarcangelo per l'edizione del festival del '77 con un piccolo spettacolo di strada:

Romeo vide lo spettacolo, *Arme e Santo*³ si chiamava, e lo seguì per le strade di Santarcangelo. Rimase entusiasta, anche per il nostro modo di vedere il paese attraverso il teatro, e mi contattò qualche mese dopo per sapere se ero disponibile a prendere in mano la direzione del festival. A quell'epoca avevo ventotto anni e non avevo la minima idea di cosa fosse un festival o di come si organizzasse, gestisse⁴.

Il nome di Bacci era stato suggerito a Donati da Carla Pollastrelli, proprio in seguito all'edizione del '77.

Tuttavia, ancora Bruschi afferma che già Piero Meldini, su indicazione di Giuliano Scabia, aveva indicato il Piccolo Teatro di Pontedera per la direzione dell'edizione «ponte» del festival, nel '77⁵. In quell'anno, infatti, gli organi del festival e la giunta comunale erano decisi, sia per motivi politici che d'interesse culturale, a non volerne affidare di nuovo la direzione al contestato Piero Patino, ma la mancanza di una presa di posizione chiara e soprattutto di una proposta alternativa possibile portò a confermare in extremis un'ultima direzione del regista romano.

Tornando allo spettacolo del Piccolo di Pontedera per le strade di Santarcangelo durante quell'edizione, Donati, in un'intervista del dicembre 2005, ricorda come fosse stata la tensione utopica a sedurlo tanto in questi gruppi:

³ Spettacolo-parata che il Piccolo Teatro di Pontedera aveva portato nel '76 al BITEF di Belgrado.

⁴ Intervista a Roberto Bacci del 3 novembre 2005, Pontedera.

⁵ Meldini insieme a Bruschi faceva parte di un comitato informale che nel '77 affiancava la direzione artistica.

E mi dicevo: ma possibile che non ci sia un altro modo di vivere in questa società?

Io vedevo lì degli esempi ideali di vivere collettivo, e ciò era interessante, pur sapendo che non potevano avere una durata eterna, che non si potevano elevare a modelli di vita per tutta la collettività. Quella fase lì, anche se si è chiusa, è stata molto importante e andrebbe studiata a fondo [...] potrebbe venir fuori l'ipotesi di un modo di vivere più sano, più coerente, più fiducioso negli altri. Poteva apparire una convivenza astratta... era teatro... devi creare anche delle illusioni...⁶

Donati era affascinato dall'esempio di vita che i gruppi portavano, e che in qualche modo trasmettevano durante il festival. Come afferma più avanti nell'intervista, sapeva bene che il festival, come altre iniziative culturali che stimolò e difese, non avrebbe cambiato la società in toto, che gli stessi santarcangiolesi erano interessati solo in piccola parte a tali iniziative. Ciò non toglie, però, che le microsocietà quali erano i gruppi potevano rappresentare esempi da osservare per migliorare la vita collettiva di una città, e di conseguenza quella privata; e se non si potevano seguire pedissequamente tali esempi, era importante però tenerli in considerazione e sostenerli per quanto possibile.

L'esigenza di Donati e della sua giunta comunale seguiva dunque da vicino i fermenti teatrali di quegli anni, in cui un nuovo modo di fare teatro proponeva non solo un'alternativa artistica, ma anche un'alternativa etica, se non un nuovo modo di vivere e percepire la società.

Dopo l'ondata di rinnovamento politico e sociale che aveva portato il '68, i movimenti giovanili, soprattutto nella seconda metà degli anni Settanta, avevano ripreso a fervere in una volontà di cambiamento che spesso sceglieva il teatro non solo come mezzo per cercare di cambiare il mondo attorno a sé, ma anche come modello da elevare a vero e proprio *modus vivendi*.

Nell'ambito teatrale, infatti, stava prendendo sempre più forza un fenomeno che, sorto già nella prima metà degli anni '70, iniziò ad affermare la sua vastità e capillare diffusione a partire dal convegno di Palmi nel maggio del 1976⁷, e di cui erano rimasti all'oscuro soprattutto gli ambienti ufficiali della cultura teatrale.

Era un pullulare di gruppi e compagnie teatrali, realtà spesso

⁶ Intervista a Romeo Donati del 12 dicembre 2005, Santarcangelo di Romagna.

⁷ Convegno «Per un teatro nel Meridione. Legislazione, organizzazione, strutture: sviluppi nazionali», organizzato dall'Associazione Nazionale dei Critici di teatro, presieduta da Roberto De Monticelli.

sconosciute o quasi, formati un po' in tutta Italia in condizioni precarie e in spazi nascosti: nelle cantine, nelle periferie, nei paesi, quindi decentrando la formazione e la produzione teatrali rispetto ai grandi nuclei culturali cittadini. Questo fenomeno prese presto il nome di *movimento dei Gruppi di Base*: erano gruppi formati per la maggior parte da giovani, che avevano una forza e una determinazione esemplari, e spesso una freschezza e una libertà creativa che il teatro convenzionale aveva perso da tempo.

Fu proprio con il convegno di Palmi che ebbe inizio una lunga serie di incontri sul «meridione del teatro», come lo definì Ferdinando Taviani riprendendo il titolo di quel convegno. Taviani, allora professore di Storia del Teatro all'università di Lecce, da qualche anno si interessava al lavoro dei gruppi, in particolare di quelli che seguivano l'esempio dell'Odin Teatret, con cui collaborava. Taviani propose, infatti, di dedicare un incontro specifico proprio al tema dei GB, gruppi di base, per capir meglio cosa fosse questo fenomeno che tanto aveva sorpreso il mondo del teatro convenzionale. Su proposta di Bacci, il convegno fu organizzato a Casciana Terme, vicino Pontedera, per l'anno successivo.

Un'enorme fetta del pianeta giovanile si era messa a fare teatro [...] il teatro era una dimensione comunitaria e molti avevano trasferito, nella struttura del gruppo e del vivere comune, proprio quelle istanze che prima provenivano dalla politica o da un certo tipo di politica culturale. [...] È stata una fluorescenza nata sotto una spinta post-politica, generatasi da sola, come movimento di ricerca di identità, di aggregazione giovanile⁸.

Intanto, nel settembre del '76, si svolse a Belgrado «Il Teatro delle Nazioni» (BITEF, Belgrade International Theatre Festival), sotto la direzione artistica di Eugenio Barba, il primo vero incontro dei gruppi di Terzo Teatro. Fu in quest'occasione che Barba scrisse quello che presto diventò il manifesto del Terzo Teatro⁹, a cui si ispirarono moltissimi gruppi, anche esterni al movimento stesso.

A quell'incontro erano già presenti quei giovani gruppi italiani che ancora oggi continuano il proprio lavoro teatrale: il Piccolo Teatro di Pontedera, il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro Potlach di Fara Sabina, quest'ultimo costituitosi solo da pochi mesi.

⁸ Intervista a Piergiorgio Giacchè dell'8 gennaio 2007. Perugia.

⁹ Questo scritto si può trovare integralmente in Eugenio Barba, *Al di là delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985, pp. 219-220; e in Eugenio Barba e Nicola Savarese, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 165-167.

Il movimento dei gruppi di base, tuttavia, era più vasto ed eterogeneo, per formazione e intenti, rispetto alla peculiarità di quelli di Terzo Teatro, e rispondeva a una

[n]ecessità di far crollare i confini, i limiti dei modi di classificazione con cui solitamente si analizza il fenomeno teatrale analizzandolo per scuole, per tendenze, per poetiche.

[...] Tutta questa serie di fenomeni non sono collegati tra loro da linee che permettono a un disegno, che pure già esiste, di emergere appunto come un disegno e non come una costellazione di punti disseminati e disarticolati che funzionano ognuno per conto suo. C'è l'esigenza di stabilire contatti, possibilità di raccordo; possibilità non solo di informazione ma anche di scambi di esperienze, possibilità di una comunicazione e di una conoscenza che però non implichi mai la necessità di adeguarsi a una linea unitaria, ad una stessa poetica¹⁰.

Queste spinte eterogenee e difese nella loro diversità, stravolsero l'incontro di Casciana Terme, che si svolse tra il 18 e il 22 marzo del '77 e che Mirella Schino così racconta:

Arrivarono i gruppi. In Italia si calcolava che fossero approssimativamente cinquecento, a Casciana ne arrivarono circa 130: più o meno 800 persone. L'incontro di Casciana Terme ebbe dimensioni e successo simili a un'esplosione, nonostante tutto ancora imprevisi. [...] Il convegno si svolse tra scontri di vario tipo, con uno spettacolo [...], con dibattiti e discussioni interminabili, con innumerevoli dimostrazioni di lavoro.

Ci fu, inoltre, in questi tre giorni la materializzazione quasi visiva della doppia natura del movimento italiano dei gruppi di base, il cerchio più grande del «movimento» e quello più ristretto, al suo interno, dei gruppi di impronta Odin¹¹.

Chiaramente ci furono contrasti interni al movimento dovuti alla differenza di pratiche o estetiche teatrali tra i molti gruppi, ma univa tutti la loro condizione di volontaria emarginazione nei confronti di una proposta culturale in cui non si riconoscevano né volevano riconoscersi.

L'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo fu organizzato dal Teatro Tascabile di Bergamo e diretto da Eugenio Barba e si svolse a Bergamo tra il 28 agosto e il 6 settembre '77.

¹⁰ *La scoperta del teatro*, a cura di Antonio Attisani, «Scena», n. 1, febbraio 1977, pp. 4-5.

¹¹ Mirella Schino, *Il Crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale: 1974-1995*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 71.

L'Atelier di Bergamo, come l'incontro di Casciana Terme, fu un'invasione. Venne gente da tutta Italia, giovani gruppi e spettatori appassionati. Venne tanta gente che saltarono i seminari, gli incontri di lavoro, quasi tutto quel che era stato pensato prima, [...] l'Atelier fu trasformato in una successione di dimostrazioni di lavoro. [...] Riunì, calcolarono, tra le tremila e le cinquemila persone.

[...] Barba disse che quelle quarantotto ore erano state il tempo dell'eccesso e del potlach, dello spreco.

[...] C'era troppa gente perché si vedesse uno spettacolo. Ma si vedeva un'esplosione¹².

La critica e in generale il mondo teatrale ne furono disorientati.

Al di là delle critiche, a volte molto forti da parte del mondo ufficiale del teatro e della cultura, in questa esplosione ci furono, però, alcuni studiosi di teatro, professori, critici, storici che si appassionarono talmente tanto a questo nuovo modo di fare teatro e soprattutto di percepirlo e utilizzarlo, che ne divennero fervidi sostenitori e difensori, e ben presto, volenti o nolenti, anche i teorici, piuttosto che i critici.

La svolta del festival con la direzione di Bacci

Con la proposta di Donati a Bacci per la direzione dell'VIII Festival del Teatro in Piazza di Santarcangelo, si apre, dunque, una nuova prospettiva per quel mondo teatrale di cui il giovane regista faceva parte, e di cui negli ultimi anni era diventato un forte promotore.

Fino ad allora i finanziamenti per gli incontri del Terzo Teatro erano stati trovati «dirottando» i fondi destinati a manifestazioni del teatro egemone, mentre solo con il festival di Santarcangelo del '78 si scelse consapevolmente di finanziare questo teatro *invisibile*. Fu, in realtà, solo la prima grande opportunità per un teatro che di finanziamenti seppe trovarne a sufficienza, forse mai in abbondanza, ma che non corse per questo il rischio di estinzione.

Il festival di Santarcangelo sotto la direzione di Patino aveva voluto essere «popolare», ovvero si era rivolto alla popolazione con l'intento di informarla, svegliarla, smuoverla a livello culturale e soprattutto politico, proponendo «contenuti diversi, anzi opposti, a

¹² *Ivi*, p. 72.

quelli del teatro tradizionale e ufficiale, *un teatro chiamato ad agitare non altri problemi se non quelli da cui il popolo è agitato*»¹³.

La novità che Patino si prefiggeva nella sua volontà di cambiamento era però soltanto nei contenuti proposti, fundamentalmente il modo di far teatro rimaneva quello tradizionale: una rassegna di spettacoli allestiti in vari palchi montati in più punti della città.

Patino era uscito dai teatri per andare «tra la gente», in piazza, senza rendersi conto che non bastava cambiare lo spazio fisico in cui allestire i palchi, cioè dall'interno all'esterno, per essere «tra la gente». Era necessario piuttosto cambiare il *modo* di stare «tra la gente».

Il pubblico si trovava ad assistere a spettacoli tradizionali, anche se con contenuti anticonvenzionali: i modi del fare teatro erano in gran parte gli stessi del teatro egemone.

La direzione artistica di Bacci si distinse proprio per un approccio radicalmente differente con lo spazio cittadino, con gli abitanti del luogo e con il pubblico, nonché con le istituzioni. Basti pensare al titolo stesso che fu dato quell'anno alla manifestazione, «La Città dentro il Teatro»: l'attenzione non era più rivolta allo spettacolo come prodotto finale di un lavoro, ciò che interessava non era mostrare spettacoli, come in una semplice rassegna. Interessava piuttosto il lavoro teatrale come processo e come relazione che può instaurarsi tra le persone, cercando un altro modo di costruire e percepire l'evento dello spettacolo e di fruirlo da parte del pubblico.

A questo proposito cito uno scritto di Renzo Vescovi, leader e regista del Teatro Tascabile di Bergamo, riportato da Fabrizio Cruciani nel *Promemoria del teatro di strada*:

Nella strada, crogiuolo obbligato della comunità, si trovano a passare i pubblici preparati e quelli sotto il livello. Massaie e commercialisti, adolescenti e nonne, lettori di saggistica e analfabeti. Possono fermarsi o andarsene (nessuna cambiale di abbonamento li garrota psicologicamente alla poltrona). Nel caso dello spettacolo itinerante, cui propriamente ci riferiamo, possono seguire la rappresentazione o abbandonarla, sovrani delle loro decisioni più sincere.

[...] La iniziale motivazione estetica (insofferenza per le stanche pratiche teatrali ufficiali e il loro ammuffito corredo sociologico) che si allarga in attenzioni storico-sociali: masse di emarginati della cultura raggiungibili

¹³ *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna. Festival Internazionale del Teatro in piazza. Luglio 1978*, a cura di Paolo Cannellini, Fulvio Fiorentini, Beppe Giaccardi, Bologna, Cappelli, 1979, p. 8.

con questo mezzo!, il denaro pubblico delle sovvenzioni veramente investito per tutta una comunità! Il desiderio astratto o velleitario di una nuova drammaturgia trova qui un banco di prova e un'offerta concreta.

Si investono temi nuovi (il pubblico rimescolato li detta universali come la poesia, non deformati o banalizzati dalla «media» conosciuta del pubblico destinatario); si creano nuove indispensabili tecniche teatrali e nuovi attori per un nuovo pubblico. [...] Viene così auscultato il ritmo circadiano, vengono accompagnate le ore della giornata [...] riscoperta la scena discreta della Natura, le sue luci e i suoi suoni: si assottigliano e fondono i confini tra paesaggio naturale e urbano, musica e prosa, teatro e danza¹⁴.

Va notato, a tal riguardo, che l'appartenenza politica era determinante nel contesto di quegli anni, Bacci era iscritto da tempo al PCI, ma, nel caso di Santarcangelo, fondamentale fu la fiducia coraggiosa che un sindaco e la sua giunta accordarono a giovani gruppi di teatro, con cui erano condivisi ideali indipendenti da un'identità di partito. Allo stesso tempo, il consorzio che gestiva il festival aveva previsto che il direttore dovesse essere formalmente monitorato da un comitato di esperti, assumendo un ruolo di coordinazione piuttosto che di direzione vera e propria. Ad affiancare Bacci furono Mario Cadalora in rappresentanza dell'ATER (Associazione Teatri Emilia Romagna), che offriva una parte importante dei finanziamenti per il festival, e lo studioso di teatro Leo Canducci, con il compito di occuparsi dell'Istituto di Ricerca e Documentazione Teatrale che il consorzio voleva creare a Santarcangelo.

In marzo, durante la conferenza stampa indetta per presentare il programma del festival, Bacci spiega l'intento dell'edizione del '78:

Il Festival del Teatro di Piazza è per molti aspetti un antifestival [...] abbiamo evitato infatti i grossi nomi e l'atmosfera delle prime teatrali, per rivolgerci ad un pubblico giovane e presentare gruppi nuovi. Non abbiamo voluto che Santarcangelo diventasse un semplice contenitore di spettacoli, ma che cercasse di avvicinare al teatro anche quel pubblico che viene troppo spesso emarginato da chi rifiuta la strada e la piazza per andarsi a nascondere in luoghi magari anche difficilmente accessibili¹⁵.

¹⁴ Renzo Vescovi, *Riflessione sul teatro e il suo spazio*, in *Promemoria del teatro di strada*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bergamo, Edizioni Teatro Tascabile di Bergamo e Teatro Telaio di Brescia, 1989, pp. 12-13.

¹⁵ *La festa del fuoco e poi tanta musica*, «la Repubblica», 15 luglio 1978, p. 31.

La Città dentro il Teatro

Il festival fu anticipato da una serie di iniziative nel mese antecedente il suo inizio, come il colloquio del 12 giugno a Riccione sul tema «Teatro in Italia: un'esigenza di riforma», e soprattutto dalla presenza nei dintorni di Santarcangelo, a «scopo informativo», di alcuni gruppi teatrali, durante le due prime settimane di luglio.

Queste ricognizioni a Coriano, Verrucchio, Montefiore Conca e Torriana divennero poi un appuntamento che si ripeté spesso negli anni seguenti, e per alcune edizioni furono proprio il tratto peculiare del festival. Inizialmente, nel '78, gli abitanti di questi paesi non accolsero molto bene i gruppi, se ne tenevano a distanza, un po' per diffidenza, un po' per naturale vergogna; quando però gli attori riuscirono a stabilire un contatto con loro, dai paesi non volevano più lasciarli partire.

Ci chiedevano – dice Pino di Buduo del Potlach – avete il programma? Ci siamo resi conto così che i nostri interlocutori credevano che noi portassimo un programma prestabilito. Noi invece non volevamo imporre nulla, ma chiedevamo che anche dalla gente venissero delle richieste, delle proposte. Il primo giorno ci hanno guardato con diffidenza, il secondo i bambini e le donne si sono avvicinati, il terzo era fatta.

[...] C'è stato un grosso mutamento nel comportamento della gente verso di noi – dicono – quando all'inizio hanno saputo che il Comune aveva stanziato una cifra per il nostro mantenimento si sosteneva che era meglio spendere soldi per riparare le strade; ma poi le cose son cambiate e anche altri comuni e frazioni erano pronti a questo tipo di collaborazione. Con il nostro lavoro abbiamo gettato un seme che darà i suoi frutti¹⁶.

Subito dopo queste ricognizioni, ebbe inizio il festival vero e proprio, che si articolò in due momenti distinti e complementari.

Durante la prima settimana, da sabato 15 a sabato 22 luglio, ogni gruppo, in stretta collaborazione con gli altri, doveva «sperimentare nuovi modi di occupare gli spazi della città con il teatro», sulla base di stimoli comuni dati dal tema del giorno: il fuoco, le musiche della città, il teatro della fiera, il teatro in verticale, il teatro politico (giornata dedicata al gruppo messicano Teatro Campesino), il circo-teatro, il teatro in movimento o teatro all'improvviso. Chiuse questa seconda fase il giorno dedicato al banchetto.

¹⁶ Maria Grazia Gregori, *Se la gente non viene a teatro portiamo il teatro alla gente*, «l'Unità», 17 luglio 1978, p. 36.

Nel corso della seconda settimana, invece, dal 23 al 29 luglio, mentre di sera erano presentati spettacoli o dimostrazioni di lavoro dei vari gruppi, durante il giorno venivano svolti stage da personalità artistiche di rilievo internazionale: ad esempio da Yoshi Oida del C.I.R.T. di Peter Brook, o da Augusto Boal con le tecniche del Teatro dell'Oppresso; dal gruppo indiano Kerala Kala Kendram fu tenuto un seminario sul teatro Kathakali, dal maestro I Made Djimat un seminario sul teatro balinese.

La sera del 29 luglio, come previsto, si ebbe un intervento comune dei gruppi rimasti ospiti della città di Santarcangelo per i quindici giorni precedenti, che culminò con la presa della Rocca Malatestiana.

Contemporaneamente a tutto ciò vi furono proiezioni di video su importanti esperienze teatrali di quegli anni, quelle dell'Odin Teatret, del Living Theatre, del Bread and Puppet, e inoltre mostre allestite in spazi diversi della città, come quella sulle maschere di Donato Sartori, che fece anche un'installazione trasformando una piazzetta di Santarcangelo in una grande ragnatela.

Per raccontare ciò che accadde in queste otto giornate, affido la narrazione ad alcuni estratti degli articoli scritti in quei giorni, presenti nella rassegna stampa del festival.

15-22 luglio

È finita a notte inoltrata, con venti minuti di applausi e di entusiasmo per il gruppo indiano Kerala Kala Kendram, la serata inaugurale dell'8° Festival Internazionale del Teatro in Piazza.

[...] La prima serata, incentrata sul tema del fuoco, ha fatto riversare nel centro di Santarcangelo una marea eccitata e curiosa, per lo più di giovani, che si è mossa dietro la parata animata dagli indiani del Kerala Kala Kendram, dai polacchi dell'Akademia Ruchu, dal Teatro di Ventura di Treviglio, dal Piccolo Teatro di Pontedera, dal Potlach e dall'Arcoiris di Roma, dal clown intrattenitore Bustric di Firenze. Ciascuno di questi aveva sviluppato il suo lavoro di intervento sul tema del fuoco: uccelli magici e giganteschi di paglia e cartone, maschere di cartapesta e personaggi montati sui trampoli e torreggianti in mezzo alla folla, falò e mangiatori di fuoco ovunque, e ancora streghe da bruciare sul rogo, draghi di compensato con la narice di carbonella, fiaccole agitate da mostri. Appena i primi bagliori hanno illuminato i muri e le viuzze lastricate del borgo medioevale, la gente ha cominciato a gettarsi all'inseguimento di clown giocolieri, fino al campo sportivo dove si sentivano già i primi «botti» dello spettacolo pirotecnico.

Una pausa per le girandole, i bengala iridescenti e la tarantella di tric-trac, poi ancora su fino a Piazza delle Monache, dove un enorme falò bra-

ciere ha inghiottito la strega di paglia che prima di assaggiare la fiamma ha dovuto vedersela con un diavolo debitamente montato sui trampoli.

[...] E quando, sul palco montato in Piazza della Collegiata, con la sola illuminazione di due bracieri che ardevano ai lati, è cominciato lo spettacolo del teatro Kathakali, c'è stata come una sospensione.

La piazza era stracolma, rigurgitante di tutti i fiumi sparsi di gente che erano stati condotti là dalle varie azioni di strada. Al suono di un piccolo tamburo e di cembali, sonagli ed altre percussioni, gli attori danzatori del Kerala Kala Kendram hanno iniziato la loro rappresentazione rituale che di solito si interrompe solo alle prime luci dell'alba. All'inizio tempi estenuanti, le frazioni infinitesime dei movimenti, l'interazione lenta e ritmata hanno un po' congelato quell'atmosfera da fiera.

Poi la dimensione tipica, il tuffo nel fantastico hanno avuto su tutto la meglio. Spezzata in quadri narrativi, la danza-rappresentazione tratta dal *Mahabharata*, una delle epopee indù più antiche, ha lentamente portato con sé la piazza. [...] C'è stato a metà anche un intervallo durante il quale ha avuto modo di verificarsi la sponsorizzazione tra Krishna e il Sangiovese del Passatore; poi la seconda parte, con i fuochi che lentamente si consumavano. [...] Falò e bivacchi sono continuati fino all'alba. Oggi, giornata della musica, siamo stati svegliati alle sette da una banda mattiniera che strombazzava Verdi e Rossini. È cominciata così la seconda invasione, quella delle note¹⁷.

La seconda giornata fu dedicata alle musiche della città. Per l'occasione Bacci si era rivolto a un musicista olandese, Misha Mengelberg, a cui affidò la direzione degli eventi. La sua attività è stata multiforme: noto soprattutto come pianista di jazz o all'interno d'improvvisazioni performative, è stato anche compositore e insegnante di musica. Mengelberg fu l'ideatore e il regista di un genere di operazioni che, secondo Veniero Rizzardi dell'«Unità»,

[...] si prestano ad attribuzioni di senso molto differenti e si rivelano allora un rischio, un rischio che è d'altronde interessante e opportuno correre.

[...] Il programma della giornata si apriva con un concentramento in piazza alle 7 del mattino del gruppo di musicisti dediti alla libera improvvisazione e da una banda che, guidati da Mengelberg alla fisarmonica, si disperdevano per il paese per poi ritrovarsi ancora insieme alla fine della mattinata.

Nel pomeriggio si riprendeva con una situazione simile: brevi concerti di improvvisazione collettiva, piccole processioni musicali ecc... E fino a questo punto la cosa non sembrava davvero riuscita granché. Non solo la

¹⁷ Sergio Colomba, *Fuochi magici a Santarcangelo*, «il Resto del Carlino», 18 luglio 1978, p. 35.

regia pareva assente, ma gli episodi musicali erano frammentati e occasionali, e gli stessi musicisti sembravano recitare la loro parte con poca fiducia nell'operazione.

La sera, invece, tutto cambiava: sulla piazza del paese erano stati allestiti tre palchi su cui si trovavano il gruppo di improvvisatori, un complesso di fisarmoniche, l'orchestrina di liscio di Giancarlo Casadei, la «Banda del Passatore» con tanto di majorette e frustatori che facevano schioccare i loro strumenti a tempo con la banda, e la grande fanfara militare di San Marino.

Le musiche dapprima si presentavano isolatamente per poi sovrapporsi e confondersi in larghe combinazioni. L'insieme aveva modo di crescere fino a diventare una specie di voluminoso oggetto sonoro rotante che muovendosi con grande rumore mostrava volta a volta facce diverse. Il caos veniva poi episodicamente ricondotto all'unità di un canone suonato e cantato all'unisono da tutti i gruppi, per poi tornare a scomporsi di nuovo. A mo' di epilogo la pianista Ursula Oppens saliva su uno dei palchi e offriva Schumann ad un pubblico ormai completamente disperso.

[...] Mengelberg, in realtà, intendeva riprodurre su scala maggiore quello che è il suo modo abituale di far musica improvvisando: affiancare una musica all'altra ponendole tutte su di un medesimo piano. «So che questo è un rischio – diceva Mengelberg a manifestazione terminata –, so che è un rischio assemblare musiche che originano da contesti culturali diversi, ma questa è la nostra situazione attuale di ascoltatori. La riproduzione tecnica dell'opera musicale e le comunicazioni di massa hanno messo sullo stesso piano di fruizione Schumann, la musica da ballo, il jazz e la musica improvvisata. Così questa sera io non ho imposto niente a nessuno, e la manifestazione è riuscita perché ciascun gruppo musicale andava per la sua strada, e la gente sceglieva che cosa ascoltare girando da un palco all'altro»¹⁸.

In modo abbastanza unanime i giornalisti commentano la buona riuscita della terza giornata di festival, quella della fiera, grazie soprattutto alle, ormai sperimentate, tradizioni nostrane di artisti di piazza, del genere di fachiri e maghi, nonché alle famiglie di clown da generazioni, oltre ai trampoli dei nuovi gruppi emergenti.

I fratelli Mario e Romano Colombaioni approntano il piccolo spazio dei loro circhi quasi in miniatura, e gli altri gruppi girano per la città alla ricerca del posto giusto per la propria esibizione, le strade della città si popolano di bancarelle d'ambulanti dove si vende di tutto. Poi verso sera, assieme alle luci, si accendono azioni contemporanee un po' ovunque per le strade.

Se all'inizio di una salita ci sono le clownerie del Teatro dell'Ingenuo che si trasforma anche in una troupe di mangiafuoco e raccoglie intorno a

¹⁸ Veniero Rizzardi, *Musicisti e città: a ognuno la sua parte*, «l'Unità», 18 luglio 1978, p. 43.

sé capannelli di curiosi, di fronte a loro un fachiro spezza le catene con cui è stato legato dal pubblico e tra gli applausi dei fans immerge nella gola una spada in continuazione, alle sue spalle, amplificate da un microfono, si sentono le gag vecchie di anni che i Colombaioni rappresentano con ineguagliabile maestria. [...] Dietro l'angolo c'è Bustric, grande mago, prestigiatore e clown laureato al Dams di Bologna, che ha appeso al muro la sua insegna ed è capace di divertire con trucchi vecchi e nuovi, una comicità intelligente e una superba padronanza della scena. [...] il Teatro di Ventura con i suoi «burattini tristi» e con le musiche eseguite con lo sguardo perso nel vuoto, mentre il gruppo polacco dell'Akademia Ruchu compie spericolate acrobazie osservate a bocca aperta dal pubblico, cui alla fine viene offerto del carbone. [...] la fiera può finalmente sfogarsi, in libertà, nella piazza principale del paese ballando al suono delle melodie eseguite dal Laboratorio per lo spettacolo politico di Lecce. Ma proprio quando si crede che tutto sia finito si sente improvvisamente l'urlo della gigantesca Gargamelle che sta partorendo il figlio Gargantua, e la serata si conclude a notte fonda con l'omonimo «spettacolo kolossal» del Collettivo di Parma¹⁹.

Quarta giornata di festival: il teatro in verticale.

Per il teatro di strada uno dei problemi essenziali, quasi ossessivi, è come fare teatro negli spazi verticali della città. Si comincia con la semplice, primordiale difficoltà di farsi vedere dalla gente, perché in strada si è tutti allo stesso livello. E si ricorre magari ai trampoli. Ma poi ci si chiede come è possibile rendere agibile teatralmente la città «alta», le facciate delle case, i balconi, le terrazze, le torri, i tetti. Ed ecco allora la quarta giornata del Festival di Santarcangelo: «Il teatro in verticale (la città delle nuvole)», che sarà il trionfo dei funamboli, con azioni teatrali fatte su una rete sospesa tra le case, torri umane, i numeri straordinari degli acrobati marocchini dell'Oulad Sidi Ahmad ou Moussa, un'ombra cinese gigante, alta 14 metri, e infine un gran fuoco d'artificio che avvolgerà la torre dell'orologio²⁰.

Una regia ferrea che non ha lasciato proprio nulla al caso, ma che ha studiato accuratamente i percorsi delle azioni teatrali, le situazioni da mostrare, gli spazi da occupare, gli oggetti da usare.

[...] Alle finestre aperte delle case, che circondano la piazza, assieme alla gente che vi abita, si affacciano gli attori del Kathakali già perfettamente vestiti e truccati. La scena ha una sua indubbia forza [...]. Il pubblico è addirittura strabocchevole, attentissimo: la danza spezzata in singoli quadri,

¹⁹ Maria Grazia Gregori, *Santarcangelo brucia? Sì ma solo per gioco*, «l'Unità», 19 luglio 1978, p. 49.

²⁰ Raffaello Baldini, *Città in maschera*, «Panorama», 18 luglio 1978, pp. 40-41.

con gli attori danzatori che scendono anche in mezzo agli spettatori, si concluderà verso le due del mattino con una vera e propria ovazione²¹.

Molti giornalisti parlano in modo entusiasta di questa giornata, compreso Ghigo de Chiara, che scrisse non poco sul festival di quell'anno, e che all'inizio era rimasto un po' scettico sulle possibilità di successo della manifestazione.

Questa del Teatro in Verticale è stata, fino ad ora, l'idea più originale ed ingegnosa della rassegna: un tema che oltre alla gente del circo, abituata a lavorare in alto [...] ha sollecitato anche la fantasia di attori abituati ad esibirsi a livello di spettatore. Con la collaborazione dei cittadini santarcangiolesi che hanno prestato le loro case è stato possibile assistere dalla strada a scene improvvise che accadevano ai secondi o ai terzi piani. A un certo momento, per esempio, la folla allegramente pigiata in una piazzetta attorno al gruppo dei pazzarielli napoletani è stata annichilata da un urlo di donna e tutti si sono girati verso l'alto: a una finestra lassù un uomo cercava di strozzare una ragazza, poi è intervenuta una terza persona per dividere i due e le imposte sono state chiuse. La cosa è stata così fulminea e così realistica (merito degli attori polacchi dell'Akademia Ruchu) che gli applausi sono sgorgati con frenesia.

[...] Anche Bustric ha partecipato al teatro in verticale: travestito da grassa cameriera ottocentesca, ha accuratamente sbarbato un barboncino e, alla fine, ha abbondantemente innaffiato i gerani e la folla sottostante²².

Si passava prima sotto alcune reti di corda tese, e sotto le evoluzioni al trapezio, i salti ed i capitomboli a candela della troupe del Teatro dell'Ingenno; all'angolo di Piazza Balacchi la fiumana di folla si arrestava perché dalle finestre piovevano oggetti di ogni provenienza. [...] La gente restava incantata perché dal buio si spalancava improvvisamente una finestra, accesa come un boccascena. Dentro quella cornice di luce cruda, i polacchi della Ruchu o quelli del Piccolo di Pontedera sbucavano a mimare scene di vita quotidiana, tranci di una festa stanca e languente, con sbronze tristi, abiti sfatti riversati all'esterno; o istantanee «gialle»: un delitto fulmineo, consumato sotto gli occhi di tutti, quelli che di solito toccano soltanto alla privilegiata curiosità di Miss Marple. Dai balconi della piazza piovevano i rulli cadenzati del Kathakali, e gli attori-danzatori indiani sono usciti per una breve dimostrazione. Trampoli giganteschi sollevavano lunari signori in frac o principesse povere alla Perrault, mentre la caduta improvvisa di un telo che

²¹ Maria Grazia Gregori, *Santarcangelo brucia? Sì ma solo per gioco*, «l'Unità», 19 luglio 1978, p. 49.

²² Ghigo de Chiara, *Spettacoli da godersi con il naso all'insù nel Teatro in Verticale*, «Avanti!», 21 luglio 1978, p. 54.

sbarrava una scalinata ha dato il via a una suggestiva fantasia stregata di ombre cinesi fabbricate dal Potlach²³.

La quinta giornata di festival, quella del teatro politico, fu dedicata al Teatro Campesino di Luiz Valdez.

Organizzammo una serata per loro: gli attori del Teatro Campesino si presentarono sul balcone del Comune e poi in parata arrivarono al palco.

E tutto lo spettacolo era, in realtà, il percorso tra il Comune e il palco di piazza Balacchi. Organizzammo tutto come una grande parata, all'americana per così dire, c'erano i coriandoli, poi gli attori si fermavano in un posto e scoppiava uno spettacolo... fu una specie di omaggio al Teatro Campesino²⁴.

Per raccontare questa giornata, riporto di seguito un estratto dal dibattito che fu fatto a chiusura del festival, il 30 luglio:

Puzyna: Con il Teatro Campesino l'incontro tra due culture differenti ha dato improvvisamente luogo ad una immediata comprensione.

Krukowski: Questa è stata per me una delle esperienze più belle del Festival. Il Campesino non sapeva nulla di noi, non conosceva nessuno dei gruppi, da ciò forse è derivato l'effetto inaspettato di questa dimostrazione in loro onore. È stata una specie di lotta del teatro aperto contro il teatro chiuso.

Il Campesino alla fine si è schierato dalla nostra parte.

A Santarcangelo tutti i gruppi volevano in qualche modo reagire all'arrivo del Campesino, sottolineare il significato che aveva per noi quel teatro. C'è stata un'intera giornata dedicata al Teatro Campesino.

Decidemmo di realizzare un'immagine stereotipa: un benvenuto alla Hollywood – in quanto operazione critica teatralizzata – che rendesse consapevole il gruppo, attraverso la contrapposizione, della particolarità della loro posizione e della forza della loro azione. Abbiamo raccolto dai contadini italiani i più semplici attrezzi agricoli, dei cappelli, ed abbiamo creato dei personaggi quali una ieratica madonna messicana, o la morte secondo le vecchie rappresentazioni grafiche di José Posada: la morte che è un simbolo pieno di significato nella mentalità e nella tradizione culturale dell'America Centrale. Con l'aiuto dei nostri amici argentini abbiamo creato con l'immaginazione una sintesi del Campesino. Abbiamo persino provato nel corso di tre minuti a rendere un sunto dei loro comportamenti fondamentali. [...] Dopo aver strappato lo schermo bianco che nascondeva al gruppo del Campesino che veniva avanti la prospettiva della strada, si è mostrato que-

²³ Sergio Colomba, *Il palcoscenico fra le nuvole*, «il Resto del Carlino», 21 luglio 1978, p. 59.

²⁴ Intervista a Roberto Bacci del 3 novembre 2005, Pontedera.

sto quadro (*tableau vivant*) che fece sì che – per un momento – anch'essi restassero immobili *vis à vis* con un'inquadratura; poi con un gioioso ridacchiare avanzarono e cominciò la danza. Purtroppo anche il pubblico si mischiò un po' in questa situazione.

Puzyna: Perché purtroppo?

Krukowski: Perché contavamo sul fatto che questo primo momento sarebbe stato un'interazione puramente teatrale, che del resto ebbe luogo per tutto il tempo della parata fino al palco sul quale il Campesino presentò il suo spettacolo. Cosicché, per esempio, la loro morte e la nostra per lungo tempo danzarono il valzer insieme. La ragazza che interpretava la loro morte ci disse che non avevano mai ricevuto un simile benvenuto.

Taviani: Il gruppo di Pontedera ha proposto come formula del Festival una concezione della collaborazione teatrale che in realtà è una concezione di vita²⁵.

Della giornata del circo e della fiera molti riferiscono come di una festa ulteriore, che continuava dai giorni precedenti e di cui, dunque, non si poteva definire un inizio o una fine, era come un fluire unico di azioni ed eventi.

Tutto sommato questo è il Festival dell'allegria.

Non è il caso di capire bene cosa avviene né d'indagare. A un certo punto guardi in su e vedi delle facce che viaggiano all'altezza dei cornicioni: sono i trampolieri del Piccolo Teatro di Pontedera, che si muovono e danzano con clownesca disinvoltura su questi antichi acciottolati, ripidi e pericolosi. [...] Fai conoscenza anche coi pupazzi e le maschere del Potlach di Fara Sabina, che ti vengono incontro da una passerella tirata su in mezzo alla strada, con un ghigno lievemente sinistro; e su una piazza un'orchestra lancia nell'aria un ritmo napoletano, e la gente che è lì attorno si crea tra i corpi lo spazio per una pista e via a ballare²⁶.

Wojciech Krukowski, il regista dell'Akademia Ruchu, durante il dibattito del 30 luglio, a proposito della grande collaborazione che si era empaticamente istaurata tra i gruppi, racconta:

Lungo il percorso della parata avevamo collocato una serie di successivi «contrappunti», dei grandi schermi di carta che sbarravano l'intera strada; su ciascuno di essi era disegnato qualcosa. [...] Pensavamo che ne sarebbe derivato qualcosa di più che il semplice interesse per le sagome del disegno, il fatto di bucar loro gli occhi, e così via. Qui ancora non avevamo trovato il

²⁵ In *La città dentro il teatro*, cit., pp. 179-180.

²⁶ Ettore Mo, *Nella Romagna imbandita grande abbuffata di teatro*, «Corriere della Sera», 24 luglio 1978, p. 71.

contatto. [...] Su uno degli ultimi schermi avevamo dipinto delle canne e dei giunchi, mentre 15 metri dietro di esso avevamo collocato uno sbarramento di canne vere, momentaneamente invisibili. Roberto Bacci decise che qui avrebbe attaccato il cavallo ed improvvisamente nell'azione diretta è nato il teatro. Gli italiani crearono un cavallo sui trampoli, un cavaliere con la lancia che trapassò di slancio il nostro schermo e si trovò di fronte a un vero canneto. Il canneto venne attaccato dall'intera parata insieme con il gruppo di Pontedera. Questa situazione è stata non solo l'esempio delle differenze di immaginazione, tra il gruppo polacco e quello italiano, ma anche di una loro ottima utilizzazione²⁷.

Il giorno successivo, venerdì 21 luglio, per il «teatro all'improvviso» la maggior parte degli attori lasciò Santarcangelo per trasferirsi a Modena, «per fare teatro di strada lì, per vedere che cosa sarebbe successo dove non era atteso il teatro»²⁸. Intanto a Santarcangelo venivano fatte repliche degli spettacoli dei giorni precedenti, per non perdere l'atmosfera del festival.

La giornata conclusiva di questa prima settimana fu quella dedicata al banchetto, affinché la comunità ritrovasse se stessa nel mangiare e bere insieme, in strada, con prezzi accessibili a tutti, se non addirittura gratuitamente.

A distanza di quasi ventinove anni, l'esperienza di questo festival è rimasta profondamente impressa in chi vi partecipò, non solo in Bacci o nei teatranti dei gruppi presenti, ma anche in chi fu solo spettatore.

Tutto questo imponeva un'enorme capacità organizzativa, tutti i tecnici di tutti i gruppi collaboravano insieme, anche gli attori facevano i tecnici durante il giorno, poi la sera facevano gli spettacoli o le azioni previste. E fu un enorme laboratorio di teatro di strada, in cui ogni tipo di tecnica fu utilizzato, dal fuoco agli spazi verticali alle acrobazie alla realizzazione di materiali appositi per alcune scenografie, con tutto il lavoro artigianale legato a questo.

Quest'esperienza è rimasta irripetibile nella storia, chi l'ha vista ancora oggi se la ricorda, [...] fu unica, una specie di miracolo nella storia d'Italia, per quel clima che si viveva a quei tempi, e anche per la storia del teatro, soprattutto del teatro di strada.

E devo dire che come tutte le cose vere non fu pensata, non fu programmata. Io per primo non sapevo che cosa sarebbe successo, si riusciva a realizzare la fantasia momento per momento, e se ci penso oggi non so perché

²⁷ In *La città dentro il teatro*, cit., pp. 178-179.

²⁸ Intervista a Roberto Bacci del 3 novembre 2005, Pontedera.

tutto questo sia successo. Credo che la vivemmo tutti, sia gli artisti che il pubblico, come una specie di trance, perché fu una settimana in cui si dormiva due ore per notte. La percezione di quello che succedeva era attutita o dilatata dalla stanchezza fisica, e questo credo sia un elemento importante da considerare, per cui fu poi anche molto complicato rifletterci su. Fu come un atto d'amore completo in cui il teatro e il pubblico s'incontrarono, si stupirono di quello che poteva nascere dall'esperienza teatrale. E Santarcangelo accolse, anche con una certa difficoltà, perché arrivarono persone di tutti i tipi che dormivano per la strada.

Fu una specie di happening che durò una settimana, in cui tutte le regole del tempo e dello spazio furono trasformate, non esisteva più una logica comprensibile.

[...] Santarcangelo dormì pochissimo in quella settimana, però accettò questa specie di grande festa, festa proprio nel senso di rottura del tempo, dello spazio, delle regole, però con un rigore e una professionalità artistica di altissimo livello, perché mi ricordo bene che tutte le forme che questo festival prese erano complicate, confuse ma ben realizzate, e con una disciplina straordinaria; non ci furono incidenti, nonostante le migliaia di persone nel paese.

[...] La cosa eccezionale è che si era creato una sorta di cervello collettivo, io avevo l'ultima parola come direttore del festival, ma ciascuno dirigeva la parte che gli competeva. Io coordinavo e poi facevo delle altre cose, ma è come se mi fidassi totalmente delle persone con cui lavoravo. Questa fiducia nasceva dalla conoscenza reciproca, dalla stima e dalla militanza in un certo tipo di teatro, che tu hai definito Terzo Teatro, e che aveva anche una matrice ideologica, in cui la politica era la politica di una nuova professionalità, di un valore sociale del teatro al di là dei temi o degli argomenti, del coinvolgimento del pubblico, della ricerca di un nuovo pubblico, del rivivere gli spazi urbani in una maniera diversa: cioè le componenti politiche e sociali che stavano dietro a tutto questo non erano ideologizzate, erano praticate. Senza porsi il problema del risultato, senza aver paura del risultato: c'era una specie di slancio e di divertimento e di attenzione in quello che facevamo e il pubblico lo sentì, come una specie di animale. Poi ogni sera gli spettatori crescevano perché si spargeva la voce.

[...] Fu un po' come una situazione di terremoto, in cui le persone fanno cose che nella vita non farebbero, ci sono quegli eventi in cui si risvegliano forze che non immagneresti mai. Situazioni estreme, in cui le persone si riconoscono, si uniscono e dopo tendono anche a dimenticare, perché, quando la vita normale riprende il sopravvento, c'è come un senso di paura, perché è come se tu avessi perso il controllo. E lì si era perso il controllo, il controllo sociale, il controllo di cosa deve essere il teatro, e si era trovato qualcos'altro, non si era persa la disciplina, la professionalità. Era come una risposta a una situazione estrema. Si respirava in maniera diversa.

[...] Una specie di orgia organizzata, in cui uno non sa più da che parte

sta, ma tutto però è preciso, non c'è niente di affidato al caso nella situazione che si crea ma tutto è affidato al caso nel risultato. La struttura era precisissima, elaborata artigianalmente. Ma cosa succedeva a partire da questa struttura, come fatto poetico della relazione, nessuno poteva prevederlo²⁹.

Un aspetto forte del festival, che poi fu ulteriormente sviluppato negli anni successivi, fu proprio la delega ad altri gruppi, da parte di Bacci, di responsabilità organizzative di determinati spazi o giornate, per cui fu possibile il formarsi di questo «cervello collettivo».

23-30 luglio

La seconda settimana fu, invece, più propriamente di festival, in quanto la sera, dopo i laboratori, le compagnie presentavano i propri spettacoli o le dimostrazioni di lavoro, sempre comunque per le strade e le piazze della città.

Ma il pensiero, anche nei giornalisti, tornava di continuo alla prima settimana, su cui già si tentava di tirare le fila per definire un possibile futuro del festival.

Gli spettacoli che vanno presentando in questi giorni il Gruppo Potlach, il Tascabile di Bergamo, il Piccolo di Pontedera e il Teatro di Ventura, per fare solo alcuni nomi fra i gruppi, sono interessanti per verificare se alla crescita organizzativa e «politica» di questo teatro di cui Santarcangelo è il miglior esempio, corrisponda anche uno sviluppo «artistico»; una più ricca capacità espressiva, una «cultura» più precisa e articolata. Il successo dei grandi spettacoli collettivi della prima settimana, la notte del fuoco e quella del banchetto, il teatro in verticale e la fiera, testimoniano di una capacità di lavoro in comune e di una freschezza nel rapporto col pubblico³⁰.

Questa seconda settimana, senza volerne sminuire l'importanza, aveva delle dinamiche già sperimentate, anche se con le varianti specifiche del caso, negli incontri precedenti del Terzo Teatro. E forse il festival di Santarcangelo del '78 è proprio il frutto maturo di un modo di organizzazione che proviene da tali esperienze precedenti. Se la confrontiamo, per esempio, con l'ultimo degli incontri del Ter-

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ugo Volli, *Ma la creatività è una cosa seria*, «la Repubblica», 26 luglio 1978, p. 72.

zo Teatro, l'Atelier di Bergamo organizzato dal TTB e diretto da Barba nel '77, le somiglianze nella struttura sono evidenti³¹.

Durante il dibattito del 30 luglio vennero chiarite queste eredità. Vi parteciparono Roberto Bacci, Wojciech Krukowski dell'Akademia Ruchu di Varsavia, Ferdinando Taviani, allora professore all'università di Lecce e Konstanty Puzyna, direttore della rivista polacca «Dialog», sul cui primo numero fu pubblicato il dibattito.

Puzyna: Un lavoro del genere era già iniziato – se non sbaglio – a Belgrado durante la Sessione del Teatro delle Nazioni nel 1976, che allora si concentrava intorno all'Odin Teatret di Eugenio Barba, e si è sviluppato l'anno seguente a Bergamo.

Taviani: Certo. E naturalmente il gruppo di Pontedera non ha inventato niente di nuovo, piuttosto ha portato la propria esistenza pluriennale, la propria voglia di lavoro collettivo, di ricerche teatrali, di nuove forme di contatto con il pubblico. Ciò che Barba chiama la corrente del «Terzo Teatro». Hanno formato questa corrente la collaborazione con l'Odin, i seminari con gli attori di Grotowski, con il Bread and Puppet; e questi tre teatri hanno impresso l'impronta più forte su tutto il movimento. Hanno formato il modo di pensare dei giovani gruppi: del Teatro di Pontedera, di Ventura, del Teatro Potlach di Fara Sabina e di altri. Li unisce un comune modo di vita ai confini del teatro o addirittura al di là di tali confini, la ricerca di contatti con la gente al di fuori dei teatri ufficiali. Il fatto di porre l'accento sulla tecnica e sul laboratorio...³²

Come riconosce Taviani in questa occasione, subito dopo la fine del festival, il ruolo di gruppi come l'Odin Teatret, il Living Theatre, Grotowski ecc. è stato fondamentale per definire, tra le numerose formazioni che stavano componendo questo nuovo arcipelago teatrale, dei tratti comuni o piuttosto degli atteggiamenti comuni, se non si vuol ancora parlare di poetica. Nessuno di questi gruppi «storici», tuttavia, fu presente al festival di Santarcangelo del '78, con l'eccezione del Teatro Campesino, allora molto famoso, ma che comunque si distaccava in parte da quel contesto.

Alcuni dei gruppi erano stati contrari a invitare il Campesino proprio perché temevano che il suo prestigio condizionasse la collaborazione «paritaria» tra gli artisti, cosa che poi non accadde. In generale, però, quest'assenza fu la forza del festival, come lascia intendere Bacci:

³¹ Si rimanda all'articolo apparso su «Scena», n. 5, ottobre-novembre 1977, pp. 4-8.

³² In *La città dentro il teatro*, cit., p. 175.

Non mi ricordo di aver fatto una scelta del genere [cioè di non aver volontariamente invitato al festival gruppi «storici»], evidentemente fu naturale che fosse così, se ci fosse stato un gruppo storico non credo che si sarebbe potuta creare quella dinamica, perché lì ci sentivamo tutti pari, non c'era bisogno di difendere niente. Nessuno voleva comandare né aveva paura di perdere la faccia. Anche perché era una situazione talmente disperata, da un certo punto di vista, che nessuno pensava nemmeno a perdere la faccia: si faceva quello che c'era da fare dalla mattina alla sera, e i risultati poi erano indipendenti da questo, nel senso che nessuno li aveva previsti. Non c'era un calcolo. Tutto questo fu possibile anche perché nessuno, io soprattutto, aveva un'idea di festival³³.

Il Teatro e la Città

I cittadini di Santarcangelo furono, in una certa misura, delle cave di questo grande esperimento che, come più volte si è ribadito, non era soltanto teatrale, ma anche sociologico e politico. Si resero disponibili ad aiutare gli artisti in tutti i modi: ospitandoli nelle proprie case, prestando queste ultime per performance o spettacoli o, come nel giorno del banchetto, mettendo a disposizione gratuitamente grandi quantità di cibo e vino per la serata. Il convento dei Cappuccini, inoltre, ospitò il laboratorio sulla danza indiana Kathakali, i boy scout offrirono ore e ore di lavoro.

Tra intrattenimento e rito, arte e festa, il teatro di strada ha una sua lunga e complessa storia. Eppure non è una tradizione del teatro, non lo è almeno nella consapevolezza della cultura: appartiene al fare, e pure non appartiene alla dimensione conoscitiva.

[...]

Abbiamo una fascinazione, strana e ambigua, nel sapere che in qualche parte qualcuno fa un festival di teatro di strada. [...] Nasce dal fascino di un teatro politico e un teatro esistenziale; e poi anche dalla festa (nel senso più usuale del termine). Ma la fascinazione nasce anche dal valore che ha, nel nostro secolo, il teatro di strada in quanto teatro: perché è una situazione «estrema» e difficile di lavoro, perché vi gioca la capacità di avere «presenza» e conquistare un'attenzione predeterminata, perché mette allo scoperto i meccanismi drammaturgici e le tecniche recitative, perché si inserisce in una realtà in cui non è stato giustificato a priori e riceve reazioni dirette di

³³ Intervista a Roberto Bacci del 3 novembre 2005, Pontedera.

accoglimento o di rifiuto. [...] Il teatro di strada è per il teatro una dimostrazione – una necessità di mostrare – dell'esistenza possibile di un senso e di un valore del teatro. [...] Si hanno certezze, tecniche fisiche e spirituali, che debbono prendere forma nel rischio di un rapporto, di ciò che non si conosce: che debbono rivelare incapacità e debolezze, potenzialità ed efficacia. Anche questa è una fase preziosa di definizione e di costituzione di sensi e di valori³⁴.

Il pubblico era formato soprattutto da giovani, provenienti da ogni parte d'Italia. Era un pubblico nuovo, un pubblico che era stato «educato» al teatro attraverso la moltiplicazione di un'offerta di iniziative, di attività teatrali come laboratori, seminari, interventi, che erano anche uno dei fondamentali modi di sostentamento da parte dei gruppi: iniziava in quegli anni «il consumo di teatro compreso in una più ampia dinamica e modalità fruitiva, al cui centro sta l'esperienza del *fare teatro*, ai diversi livelli di coinvolgimento diretto e di complicità indiretta, di volta in volta proposti come modalità partecipative»³⁵. L'attività teatrale si organizza come «nuova forma di consumo» e lo spettatore non è più, perciò, soltanto spettatore, poiché non ignora più il processo produttivo, separandolo dal «risultato in cui consiste lo spettacolo».

Leggendo alcuni articoli della rassegna stampa del festival del '78, ma anche degli anni successivi, si nota come questa condizione diventasse talvolta paradossale quando, in una dinamica di teatro di strada, alcuni spettatori si facevano particolarmente invadenti, con il pretesto di volersi sentire coinvolti e partecipi nello spettacolo teatrale. Ci furono gruppi come l'Akademia Ruchu che si dissero un po' disturbati per una certa partecipazione «festaiola» dei giovani alle loro azioni di strada; o piuttosto il gruppo polacco era rimasto *perplesso* per la profonda differenza di reazione alle loro azioni teatrali da parte del pubblico italiano, rispetto a quello polacco cui erano abituati. Ciò costringeva a una riflessione ulteriore su come lo stesso intervento teatrale avesse un impatto totalmente differente rispetto al contesto politico-sociale in cui veniva proposto.

Nicola Savarese, che partecipò al festival anche come attore del T.A.I.R. Arcoiris, dà un affresco di questo «giovane popolo» in un articolo di quei giorni su «Lotta Continua»:

³⁴ *Promemoria del teatro di strada*, cit., p. 15 e pp. 135-136.

³⁵ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Milano, Guerrini e Associati, 1991, p. 63.

Autostop, sacchi a pelo e un grande caldo come una grande sete. Ogni volta si ha la sensazione di aver perso l'occasione giusta, di aver perso l'autobus e di dover tornare alla partenza. Di aver attraversato deserti e di stringere solo sabbia. Ogni radice è vietata, e peggio per chi non ne ha mai avute o per chi le ha fatte crescere sul cemento delle metropoli permissive.

Penso a quanti sulla soglia dell'estate cercano la propria città nella quale abitare e vivere, a quanti cercano una città nella quale essere protagonisti della propria storia, attori e non pubblico. A quanti desiderano essere attori della propria vita e per questo fanno teatro, non di sé, ma per sé.

Ci sono incontri diversi dove il teatro non è la facciata d'oro del potere. Incontri dove non è legato alla parola, al racconto, ma alle immagini delle differenze. La città si fa teatro e si riempie delle mie aspettative, del mio cercare affannato. Non sono gli stili che contano o le tendenze espressive.

È come se bisogni personali a volte neppure formulati a se stessi – ideali, paure, molteplici impulsi che resterebbero torbidi – volessero trasformarsi in un lavoro... non limitato alla sola professione, ma esteso alla totalità della vita quotidiana³⁶.

Quasi inevitabile, dunque, sembra essere il confronto tra i giovani dei gruppi e i giovani del pubblico.

La critica che spesso viene loro rivolta, e che si legge sia negli articoli di giornale sia, in modo più velato, durante il dibattito del 30 luglio, è legata all'omologazione cui tendono, a quell'alternativismo stereotipato e «pigro» che cerca la festa a tutti i costi, fine a se stessa, piuttosto che come possibile dinamica dello stare insieme.

Ugo Volli analizza molto bene questo tema su «la Repubblica»:

Sociologicamente e politicamente non troppo diversa da quella di Umbria Jazz o del Parco Lambro di due anni fa, la massa di giovani che popola Santarcangelo è ugualmente ricca di sacchi a pelo e chitarre, spinelli e velleità creative insoddisfatte. Che finora non siano accaduti incidenti non è certo casuale: li hanno evitati. L'ospitalità della popolazione, il carattere non commerciale della manifestazione, il calmiera sul prezzo dei biglietti e soprattutto sul cibo, le strutture aperte.

Resta però il contrasto impressionante fra un gruppo di giovani, gli attori, che faticano e si allenano quotidianamente per trovare forme di espressione originali e non stereotipe ai loro problemi; e una massa di loro coetanei con gli stessi problemi, la stessa cultura di base e condizione economica, che tende invece a banalizzare ogni forma di differenza in uno star-benessi appiccicaticcio e sempre uguale, ballando la tarantella al suono della musica degli attori Kathakali o facendo la controcena a qualunque proposta. Non c'è insomma continuità «creativa» e mera differenza tecnica fra

³⁶ Nicola Savarese, *Città dentro il teatro*, «Lotta Continua», 16 luglio 1978, p. 37.

attori e pubblico in questo festival, come vorrebbe un'illusione alquanto demagogica; si percepisce al contrario, se solo si accetta di vederla, la differenza radicale fra «creatività» e lavoro paziente e umile della creazione³⁷.

Inevitabilmente viene da pensare che il teatro è spesso più utile per chi lo fa che per chi lo «riceve», perché è necessaria una disciplina molto forte, oltre che una disponibilità illimitata a mettersi continuamente in discussione. Ma si pensi al grande movimento dei gruppi di base: nacque da una condizione di inadeguatezza sociale che scelse il teatro come luogo di espressione, ispirato dagli esempi di gruppi storici che elevavano a forza la loro inadeguatezza e marginalità nei confronti del sistema convenzionale.

Tornando ai cittadini di Santarcangelo, il rapporto che il festival riuscì a instaurare con loro fu attivo e fruttuoso.

Di fatto, però, con il tempo, il festival rientrò in una sorta di normalità, o piuttosto in un'alterità prevista, se non prevedibile.

Sicuramente fu molto importante da un punto di vista economico: il festival attirò molto turismo e quindi ricchezza, furono aperti bar e ristoranti e questo certo favorì la tolleranza anche di quegli aspetti che non piacevano.

Come affrontare il successo

Prima ancora che il festival del '78 fosse terminato, si presero a fare ipotesi sul suo futuro, su come raccogliere l'esperienza appena vissuta ed elaborarla nelle edizioni successive.

Già il 21 luglio, quando non era ancora finita la prima settimana, Donati afferma:

Dovremo fare molta attenzione a saper interpretare i fenomeni che in questi giorni abbiamo avuto modo di osservare perché si tratta di un momento importante della nostra ricerca che può fornire indicazioni sulla crisi, sullo stato d'animo della gente, sulle loro esigenze, sulle possibilità che ci sono di sviluppare ulteriormente la partecipazione e la democrazia³⁸.

Questo fu, in effetti, uno dei temi centrali del dibattito che si svolse a Santarcangelo il 30 luglio. Ne riporto ancora alcuni estratti.

³⁷ Ugo Volli, *Ma la creatività è una cosa seria*, cit.

³⁸ In Sergio Colomba, *Santarcangelo, il teatro esce dalla piazza*, «l'Unità», 21 luglio 1978, p. 61.

Taviani: [...] Queste giornate hanno reso possibile ai gruppi la collaborazione reciproca, la realizzazione di spettacoli irripetibili, spontanei, che hanno potuto giungere al pubblico senza la mediazione del discorso, dell'astrazione. Ma contemporaneamente sono state eliminate le divisioni fra le singole discipline dell'arte, fra la musica e il teatro per esempio.

[...] Lavoravano insieme l'attore indiano, l'attore del gruppo tradizionale napoletano, l'attore di gruppo sperimentale, l'attore di Bali, gruppi provenienti dall'Italia, dalla Polonia, dagli Stati Uniti. E nessuno fra gli spettatori era in grado di dire chi proveniva da dove.

Puzyna: Questa mescolanza è appassionante, apre la possibilità di una formula culturale sincretica che tuttavia – per questo pubblico – non è affatto sincretica. Per noi sì, ma per loro affatto.

Taviani: Qualcuno potrebbe chiedere se – per caso – non ci interessi soltanto realizzare un grande spettacolo che il pubblico possa «consumare» come alla televisione. Cosa è possibile fare per un pubblico molto differenziato, per 10 mila persone? Non molto. È possibile eliminare delle divisioni, delle barriere. Eliminare le barriere che esistono nella cultura ufficiale, in cui bisogna essere uno specialista per conoscere – per esempio – l'autentica, seppur mummificata, forma del folklore. Qui non bisogna sapere che cos'è il folklore autentico per vedere un grande spettacolo, e questo forse è il messaggio culturale di questo Festival.

[...] Apparentemente è assai facile falsificare questa formula-slogan della «Città dentro il Teatro». Ma solo apparentemente. Solo un certo genere di gruppi può affrontarla.

[...] Ai gruppi il Festival ha permesso di allacciare contatti con le persone più differenti, di oltrepassare il circolo vizioso dello «spettacolo popolare» e della «cultura popolare», cioè di ignorarla – di riprodurre la tradizione e di inserirsi in essa³⁹.

Il festival di Santarcangelo del '78 fu una sorta di punto dopo cui andare a capo, la definizione di una nuova «tradizione», su cui basarsi, da tenere presente per andare avanti e cercare nuove formule. Con «nuove formule» non intendo dire che si voleva andare alla ricerca dell'originalità, non fine a se stessa almeno. Come venne fuori più avanti nel dibattito, bisognava distaccarsi dall'ossessione romantica, che rispecchia il fare capitalistico e consumista, di dover cercare sempre la novità che attragga e stupisca il pubblico. Uno spettacolo non è una pubblicità. Bisognava trovare nuove formule semplicemente perché quel «grande happening collettivo», come lo ha chiamato Bacci, era stato possibile solo in quel determinato momento e

³⁹ In *La città dentro il teatro*, cit., pp. 187-189.

in quel determinato contesto; sarebbe stato ingenuo darne una riproposta posticcia.

Roberto Bacci [...]: personalmente credo che quello che abbiamo fatto, lo abbiamo fatto con un certo distacco, in maniera estremamente professionale, anche se questo ha creato concretamente un rapporto umano. Per noi è stato un arricchimento notevole, ma credo sarebbe estremamente difficile proseguire questa esperienza irripetibile, se non si vuole rischiare di mettere in essere una specie di moda⁴⁰.

Cedere al fascino della moda sarebbe stato evidentemente anche un attentato ai principi politici su cui si basava il festival, nonché all'etica dei gruppi che vi parteciparono, «non dimentichiamo che è una tattica vecchia di ogni potere quella di etichettare come moda ogni novità, nel tentativo di neutralizzare ciò che non rientra nei modelli canonici»⁴¹.

A questo riguardo, in un suo articolo, Maria Grazia Gregori riportò una riflessione molto attenta:

Santarcangelo '78 si è dunque proposto come momento di riflessione e di verifica di determinate tecniche, di un certo modo di porsi di fronte al teatro. Il Festival, oltre che come naturale momento di spettacolazione, veniva così a focalizzarsi sul lavoro, su come si vive la propria realtà di attori e di gruppi. Se il Convegno di Casciana Terme dell'anno scorso aveva rappresentato la composizione di un'esplosione di cui nel teatro italiano si riconoscevano ormai da qualche anno i segni premonitori e che là aveva affermato con orgoglio la propria esistenza, qui, invece, questo teatro ha dimostrato non solo di produrre idee, stimoli, ma anche di essere un centro concreto di organizzazione e di coagulo «sempre però – come ci ha detto il direttore artistico Roberto Bacci – con la paura di diventare successo».

[...] Si sono resi conto con chiarezza di trovarsi di fronte ad un linguaggio teatrale che non propone nessuna soluzione a priori, ma che chiede, al contrario, un confronto sul piano concreto del lavoro prima ancora che su quello delle idee.

Santarcangelo '78 si è dimostrato, dunque, un Festival vivo, il cui contenuto e la cui struttura non sono sembrati calati dall'alto nella città, ma al contrario, hanno avuto proprio la città, «la città del teatro», come punto di riferimento. Il pericolo da evitare era quello di fare di ogni cosa spettacolo, di scivolare nella ideologia un po' consolatoria della festa teatrale ad ogni

⁴⁰ In *Centomila in piazza al festival teatrale di Santarcangelo*, «il Resto del Carlino», 3 agosto 1978, p. 84.

⁴¹ Gabriele Papi e Gianfranco Rimondi, «Emilia Romagna Teatro. Periodico di attività dello spettacolo», settembre 1978.

costo. Qui, però, nessuno si è confuso con gli altri, anzi, malgrado lo volessero solo pochi, arrabbiati «creativi», ognuno ha conservata chiara la propria identità: il pubblico, gli osservatori, i partecipanti ai seminari la loro, e i gruppi la propria. È stata proprio questa positiva «differenza» a rendere possibile il successo dei laboratori, lo scambio che ne è scaturito; [...] la serietà da parte dei gruppi nel partecipare, nel condividere la propria condizione di attori come lavoro quotidiano, continua verifica.

Proprio per questo non crediamo che Santarcangelo abbia trovato con questa edizione la ricetta bell'e pronta per il suo futuro: il futuro di un festival che vuole guardare avanti non può rischiare di restare ingabbiato in una formula definitiva, anche se di successo, ma che può risultare, ad un certo punto, priva di contenuto reale.

L'hanno capito bene i gruppi che si propongono di riflettere sull'esperienza, magari per cambiare, rifiutando la possibilità di vivere di rendita. Santarcangelo, dunque, è stata un'esplosione teatrale che qualcuno ha voluto definire inquietante, un «segnale» per il pubblico e gli osservatori, proprio come la gigantesca mongolfiera che, nella serata conclusiva del Festival, fra grida e battimani, Antonio, Massimo e Stefano hanno fatto salire alta nel cielo⁴².

C'era, inoltre, un argomento del festival che doveva essere approfondito.

Il consorzio, l'ente attivo dal '76 che si occupava della gestione organizzativa e finanziaria del festival, teneva molto alla partecipazione degli intellettuali, e, si può dire, che la loro presenza fu un tratto caratterizzante del movimento del Terzo Teatro praticamente fin dal suo inizio.

Uno degli intenti che il festival si era prefissato era quello di creare un centro di ricerca e documentazione teatrale che operasse anche durante il resto dell'anno.

Si voleva a questo proposito delineare non tanto un vero e proprio metodo di critica e lavoro, né si voleva definire un'estetica, ma piuttosto si cercava di tracciare un atteggiamento comune ai vari gruppi che si incontrarono al festival di Santarcangelo e che continuarono in buona parte a farlo negli anni successivi.

A un certo punto del dibattito del 30 luglio, Puzyna pose un interrogativo:

Puzyna: In questa situazione non esiste un'idea della cultura imposta, la pratica genera le proposte. Questo forse è un fatto positivo, poiché nella

⁴² Maria Grazia Gregori, *Un teatro mongolfiera*, «l'Unità», 31 luglio 1978, pp. 81-82.

cultura le idee aprioristiche sono pericolose. E tuttavia non temete di muovervi in un circolo vizioso, non temete la mancanza di una prospettiva intellettuale, di un approfondimento della questione?

Taviani: Naturalmente. Ora il grande problema è il cambiamento della funzione del critico. La funzione dell'attore, del teatro è già cambiata in grande misura. Cose nuove sono diventate teatro, ma non esiste teoria. I gruppi non si basano su alcuna estetica, non esiste ideologia o religione di questo teatro. Si tratta di ricerche molto concrete, la pratica, la ricerca di risposte a domande molto personali. Il problema è quindi di individualizzare il contesto, non teorizzare, bensì trasferire su una sfera teorica – con un linguaggio semplice –, su un più ampio piano culturale, la domanda *che cos'è in realtà ciò che questi gruppi stanno facendo?*, non è più teatro, non ha rapporto con l'ideologia teatrale esistente.

Puzyna: Perché poi si tratta di un problema più ampio, relativo alla cultura e non soltanto al teatro.

Taviani: È molto difficile da definire ma bisogna provarci. Infatti non è possibile lavorare intensamente senza avere un punto di riferimento. Paradossalmente l'intero movimento del «Terzo Teatro» fa a meno della teoria. Ed è giusto perché con la teoria sopravviene la morte, l'irrigidimento. Sopravvengono le gerarchie e i sacerdoti. Ma la funzione del teatrologo e del critico dovrebbe consistere anche nel superamento di certe barriere, nell'applicazione di criteri non già puramente teatrali, ma nell'introduzione di riferimenti sociologici e antropologici, nel mostrare il contesto – non all'interno della storia del teatro, bensì nella storia della cultura.

[...] Grotowski ha detto una volta una cosa molto importante. Il problema non è di sostituire una forma con un'altra, bensì di portare alla dialettica, all'equilibrio fra due modi di fare cultura. Esiste infatti la cultura classica e la cultura della partecipazione che creiamo noi stessi.

Non è possibile trovare questo secondo polo nella cultura popolare, nel folklore, e oggi bisogna forse parlare di una cultura di gruppo che sostituirà il folklore. (Ricordiamo quale significato aveva il folklore nel romanticismo del secolo XIX). Per questo il termine «bricolage» mi sembra azzeccato; rende il processo della creazione, della nascita di qualcosa di nuovo: processo che si svolge qui in modo simile a quanto accade nella cultura popolare – dall'imitazione all'originalità, a qualcosa che ha una propria identità, l'identità di un gruppo.

Si può riconoscere un gruppo che ha una certa pratica di lavoro, sebbene i membri del gruppo siano diversi, tuttavia hanno qualcosa in comune: esiste qualcosa come la cultura di gruppo. Ha avuto luogo un processo di trasformazione dei valori tratti dall'esterno e non si tratta di un processo estetico, bensì sociale, culturale in senso antropologico.

Come storici del teatro entrambi possiamo dire che la grande innovazione di Grotowski da una parte, dell'Odin Teatret e del Living dall'altra, è consistita nel fatto che è incominciata da una proposta relativa alla poetica, all'estetica – specialmente per quanto riguarda Grotowski e il Living –, ma

alla fine hanno dimostrato che il problema è un altro. L'influsso di Grotowski e dell'Odin è l'influsso dei due gruppi. Essi hanno dimostrato che il teatro non è allestire degli spettacoli che entrino nella storia del teatro e dell'estetica: non si tratta di fatti estetici, ma è il processo di crescita all'interno di un gruppo, la possibilità di controllare questo processo, quella specie di saggezza che ha permesso di difendere quei valori. Ed è proprio questo, in verità, l'elemento simile alla storia di un villaggio e dei suoi abitanti (non è possibile in questo caso indicare un qualsiasi contributo personale), di un villaggio che si evolve sorvegliando contemporaneamente lo svolgimento di questa evoluzione⁴³.

Gli intellettuali che seguivano questo movimento del Terzo Teatro ebbero all'interno del festival un ruolo notevole.

Ciò avvenne anche perché erano delle figure autorevoli, in qualche modo garanti, rispetto alla validità dei gruppi partecipanti, sia nei confronti del consorzio, sia della giunta comunale di Santarcangelo, ma anche nei confronti di un certo giornalismo e di un certo pubblico.

Alcuni aspetti del Terzo Teatro avevano bisogno della mediazione degli intellettuali per essere compresi dagli «esterni» al movimento, viziati, da un punto di vista sia etico che estetico, dal modo convenzionale del fare e del pensare il teatro.

Donati a questo proposito racconta che al festival c'era una specie di comitato di intellettuali che seguiva e accompagnava i giornalisti durante la manifestazione, non tanto per influenzarne gli articoli, quanto per spiegare e far comprendere da un punto di vista più interno ciò che stava succedendo a Santarcangelo; soprattutto con i giornalisti era necessaria una certa collaborazione, dal momento che poi erano loro i mediatori con il pubblico più vasto.

Dopo il '78, il festival di Santarcangelo divenne per circa i dieci anni successivi un punto di riferimento del Terzo Teatro in Italia. Direi anzi, come fa intuire Donati un po' polemicamente, che dopo poco il festival divenne momento «riservato» del Terzo Teatro, nel senso che tese a chiudersi in se stesso. Donati ha usato la parola «ortodossia» per descrivere questo atteggiamento, una parola che venne usata già all'epoca, ma che oggi rischia di divenire ambigua per descrivere il comportamento che ebbero i gruppi in quegli anni. C'è da dire, però, che se le prime edizioni della nuova era del festival diretto da Bacci furono uno spazio abbastanza privato dei gruppi di Terzo Teatro, la ripresa della direzione artistica da parte del regista toscano,

⁴³ In *La città dentro il teatro*, cit., pp. 189-191.

dopo quelle di Attisani prima e Merisi poi, fu invece molto aperta alle nuove tendenze teatrali italiane e straniere, in una esplicita volontà di confronto e scambio tra diversi modi di pensare e vivere il teatro.

Con l'intenzione di far comprendere meglio le dinamiche interne al festival di Santarcangelo, del '78, in particolare, ma anche di alcune edizioni successive, vorrei ancora riportare alcuni passi del già citato libro di Mirella Schino, la quale è riuscita a fare un'analisi chiara e, per quanto possibile, imparziale, dei rapporti tra intellettuali e gruppi.

All'interno dell'ambiente che si formò negli anni Settanta, la presenza degli intellettuali fu forte, addirittura un dato caratteristico.

[...] La prima particolarità che caratterizzò nel bene e nel male questo particolare rapporto di cui vado scrivendo fu la volontà degli studiosi di non prendere potere: di non essere direttori di festival, né di teatri. [...] Era in primo luogo una differenza radicale rispetto alla norma, che voleva intellettuali e cultura a «guidare» i teatri e la gente di teatro.

La seconda particolarità fu la volontà di parlare del movimento nel suo insieme e non dei singoli, la mancanza di giudizio singolo e privato sugli spettacoli.

Poiché negli anni Settanta i gruppi, come i teatranti, erano spesso appena nati, talvolta indifesi dal punto di vista del sapere e del mestiere, ai primi che scrissero di loro dovette sembrare giusto sottolineare il grande interesse del movimento e non la naturale debolezza degli individui, e il valore di rivoluzione della vita che avevano rispetto alla giovanile imprecisione dei loro prodotti artistici, della loro poetica, insomma del loro valore sul piano artistico. Questo comportò conseguenze di segno duplice: evitò l'ansia dei giudizi, la sua gara e la sua mancanza di giustizia. Ma, d'altro canto, continuò a distogliere l'attenzione dai risultati, dagli spettacoli anche quando alcuni di questi gruppi persero la scorza verde dell'inesperienza. Così, i teatri che forse hanno più avuto rapporti organici con intellettuali teatrali, sono anche quelli attorno ai cui spettacoli meno s'è scritto.

[...] Naturalmente gli spettacoli *erano* la cosa più importante, erano il compenso alla ferita del teatro. Il fatto che non se ne parlasse finì per essere un segno di non completa fiducia nei teatranti in quanto tali.

[...] La presenza degli intellettuali all'interno del movimento fu essenziale, non solo come caso raro e interessante di simbiosi, e non certo per il risultato pratico della collaborazione, ma perché garantiva l'esistenza di canali di comunicazione tra le diverse cellule costituenti il movimento, tra i diversi gruppi.

[...] La vita dei gruppi è stata l'esperienza di convivere con un teatro che si reinvesta da capo, e deve costruire da capo tutta la trafila, ricrearsi una liceità culturale, definire i propri rapporti con la società, reinventare modi di far spettacolo e di vivere attraverso il teatro. È questa esperienza

sconcertante di convivere con il fenomeno «mentre nasce» (e non di osservarlo dall'esterno) che ha permesso poi di guardare con occhi straniati alla storia del teatro, e di capire, ad esempio, come possano diventare pertinenti e fondamentali elementi spesso trascurati, come i modi di produzione, o lo spazio scenico in quanto forma fisica delle relazioni, o il rapporto con le società in cui i teatri si trovano inglobati⁴⁴.

[...]

L'interesse continuo e paritario degli intellettuali rafforzò il senso della propria nobiltà intrinseca nei gruppi, e dette vita ad un rapporto tra teatranti e studiosi del teatro che sembrò formato in egual misura da un reciproco bisogno e da una reciproca libertà.

[...] Si creò così un ambiente, una rete di interrelazioni, un piccolo ecosistema⁴⁵.

Durante il dibattito a chiusura del festival furono affrontate molte questioni relativamente al valore ideale e pratico di questo modo di concepire il teatro, questioni su cui negli anni successivi, e ancora oggi, si discute.

Taviani: I gruppi che lavorano qui non sono gruppi perché vogliono fare teatro, ma fanno teatro perché si sentono gruppi, cioè ricercano una cultura di gruppo. Non si tratta di tradizionali gruppi teatrali, ma di «villaggi», piccole cellule sociali che si sforzano di realizzare certi valori nel contatto fra le persone. Il teatro è uno dei modi migliori per conseguire tutto questo. Il gruppo infatti si unisce attraverso la pratica, attraverso il lavoro, non soltanto attraverso l'ideologia. Si tratta quindi di una cultura di gruppo.

Puzyna: Diversamente accadeva, per esempio, alla fine degli anni '60, all'epoca della contestazione, quando in Italia si affermò soprattutto il teatro politico. Aggressivo, ma abbastanza retorico, «parlato». Ora si inserisce, mi sembra, una tendenza piuttosto sociale che aspira ad operare profondi cambiamenti delle strutture della cultura, è così?

Taviani: Certo, ormai si è scoperto che il teatro come tale, con i suoi spettacoli non è in grado di cambiare nulla. Il teatro è solo un modo per allacciare dei contatti. Ma i valori incarnati da un dato gruppo, dai suoi membri, sono in grado di cambiare la società. In questa situazione non c'è da far discorsi sulla politica, bisogna farla, non è necessario parlarne.

E la pratica fa scaturire svariati nuovi elementi inaspettati, per esempio: quando un gruppo lavora con piacere in un piccolo villaggio e rifiuta di presentare i suoi spettacoli in una grande città, allora perde senso il criterio dell'originalità. Non ha senso dire «bisogna fare qualcosa di originale che

⁴⁴ Mirella Schino, *Il Crocevia del Ponte d'Era*, cit., pp. 315-318, nota 35: *Intellettuali e teatro*.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 342-343, nota 114: *Intellettuali e teatro*.

non sia ancora stato realizzato in Belgio, in Danimarca o negli Stati Uniti». Ritroviamo questa stessa logica negli spettacoli: nessuno incolperà per esempio un buffone o un giocoliere per la mancanza di originalità. Un tale criterio in questo caso non ha senso. Solo nel teatro borghese, nel «teatro per il teatro» è importante l'originalità.

[...] Questi nuovi gruppi non hanno scoperto alcuna teoria, bensì la pratica. Importante è la coerenza con la quale hanno persistito, non hanno ceduto, per esempio, alle accuse di copiare il Bread and Puppet o l'Odin Teatret. Nel teatro tradizionale l'attore non avrebbe respinto una simile obiezione. Ed ora dopo alcuni anni, si vede che stanno facendo qualcosa di nuovo. Quando l'Odin Teatret per la prima volta giunse in Italia, alcuni critici dissero che era un'imitazione del teatro orientale, di Grotowski, che erano solo degli allievi. Ora quegli stessi critici dicono «l'Odin è un gruppo autonomo con la propria storia, la propria poetica, i nuovi gruppi sanno solo imitare l'Odin». Domani quelle stesse persone diranno «Certo questi gruppi sono originali, ma i gruppi più giovani sono solo un'imitazione». [...] I nuovi gruppi non si regolano secondo il principio per cui bisogna scegliere una poetica o un'altra, [...] qualcosa funziona al di fuori del gruppo, qualcos'altro no, qualcosa annoia il pubblico, qualcos'altro no. Il risultato alla fine può riguardare la sfera dell'estetica, ma le premesse che controllano il processo sono estremamente concrete, cioè non esiste qui il primato dell'idea-astrazione, della poetica come nel teatro tradizionale. [...]

Puzyna: Esiste dunque nel Terzo Teatro una maggiore possibilità di allacciare nuovi contatti tra il pubblico e gli attori di quanto non esista nei teatri tradizionali, tradizionali nel senso convenzionale e tradizionali d'avanguardia.

Taviani: Assai maggiore. E ancora un aspetto della questione. Apparentemente è assai facile falsificare questa formula-slogan della «città dentro il teatro». Ma solo apparentemente. Solo un certo genere di gruppi può affrontarla. Questo è il risultato della fiducia acquisita⁴⁶.

Da queste affermazioni derivano le premesse per continuare a lavorare in tal senso, nell'organizzare e nel pensare al come un'esperienza teatrale, in senso ampio, vada gestita. Perdendo importanza il ruolo della poetica e dell'estetica, comunque riconoscibile, in questo modo di fare teatro, allora diviene fondamentale definire gli spazi, o meglio ampliarli, formando innanzitutto degli operatori in grado di gestire queste situazioni teatrali «allargate», e così mantenerle in vita.

In realtà, fin dai primi anni del festival, Santarcangelo cercò momenti di confronto e soprattutto di analisi della funzione del teatro nella comunità e della possibilità di fruirne.

⁴⁶ In *La città dentro il teatro*, cit., pp. 176-177.

Questo interesse, così presente nelle rappresentanze istituzionali, è però fortemente legato alle dinamiche politiche del periodo. Per molti politici, con notevoli eccezioni, l'importanza del festival era legata ad accordi partitici, di mera spartizione di potere nelle varie dinamiche interne ai dibattiti del consiglio comunale o provinciale. In quel periodo, al contrario di oggi, il controllo dell'assessorato alla Cultura all'interno di una giunta comunale era molto importante, ma soprattutto per ragioni di rappresentanza politica, piuttosto che per un reale interesse verso la cultura.

Nel '78, tra gli obiettivi che il festival si pose, vi era quello di «organizzare al suo interno una serie di laboratori a livello internazionale che permett[essero] la promozione di operatori locali e, in prospettiva, la trasformazione della struttura del festival in un Istituto di Ricerca e di Documentazione che continu[asse] a operare per tutta la durata dell'anno», e inoltre di «garantire la presenza di studiosi e critici di teatro per sviluppare, già nel corso del suo svolgimento, un intervento critico sul festival stesso e sulla sua formula»⁴⁷.

Di fatto questo Istituto non si è mai compiutamente formato, anche se il tema è stato spesso riproposto negli anni seguenti. Più volte, tuttavia, ci sono state iniziative di studio e ricerca che partendo dagli ambienti del festival si sono poi approfondite fuori da esso.

Il festival di Santarcangelo è stato, però, un esempio fondamentale per una nuova direzione nella gestione della politica culturale. Erano gli anni in cui manifestazioni e rassegne per promuovere la cultura per le masse nascevano un po' in tutta Italia, ma spesso senza una peculiarità definita e riconoscibile, senza un programma continuativo e organico, per cui in non pochi casi queste esperienze naufragavano dopo poco. C'è da sottolineare che in Italia si aspettava da tempo quella, ancora attesa, legge quadro che regolamentasse la situazione teatrale nazionale e che desse la possibilità di elaborare progetti sviluppabili nel corso degli anni. La mancanza di ciò portò a cercare di stabilire dei rapporti diretti e dialettici con gli enti locali, i Comuni, le Province, che per la maggior parte dei gruppi di cui si è parlato sono stati interlocutori e riferimenti necessari per poter godere di spazi propri, di «case» in cui formarsi e da cui proporre progetti continuativi. I finanziamenti dello stesso festival di Santarcangelo provenivano solo in piccola parte dal ministero, ma piuttosto dai Comuni circostanti, dalla Provincia di Forlì, dalla Regione Emilia Romagna e dall'ATER. Per cui – in Italia in modo particolare –

⁴⁷ In *La città dentro il teatro*, cit., p. 31.

non c'è più una città o una località che non abbia sviluppato un imponente e continuo programma di servizi e di consumi culturali che hanno ancora il teatro come ingrediente originale e che, molto spesso, hanno avuto il teatro come ambiente originario. Sono stati gruppi teatrali – le centinaia di gruppi di base e poi di ricerca che hanno caratterizzato gran parte della cultura e dell'impegno giovanile degli anni Settanta – a inaugurare e incrementare, spesso da soli e controtendenza, quelle iniziative che poi gli assessori e gli amministratori pubblici hanno fatto proprie, espropriando i loro generosi autori. È stato il teatro come forma povera e agile dell'intrattenimento, a riempire di sé e aprire agli altri (soggetti o generi più costosi e imponenti) i mercati e le piazze di un mercato culturale e spettacolare che da alternativo è diventato istituzionale in ogni città e paese. Non si tratta di rivendicare i meriti, ma di ristabilire la giusta misura di un'attività teatrale che, malgrado la sua qualità e quantità sempre «minori», ha sorprendentemente trasformato, per un lungo periodo che arriva fino ad oggi, il panorama delle offerte e delle domande del consumo culturale⁴⁸.

⁴⁸ Piergiorgio Giacchè, *L'altra visione dell'altro. Un'equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004, pp. 9-10.