

Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei
MILANO, 1974-1980:
STORIA DI SANTA MARTA, CENTRO SOCIALE*

Ci sono vicende che appaiono significative a colpo d'occhio. Raccontano più di se stesse. Anche se trattano di teatri che tutto questo peso, nella storia, non l'hanno certo avuto. In genere non è difficile indicare i motivi per cui appaiono così immediatamente importanti: possiamo chiamarle microstorie, piccole vie che portano a grandi problemi. Ma nomi e motivi ci comunicano per lo più un senso di insoddisfazione. Sarebbe meglio dire semplicemente che ci sono storie che vanno raccontate. Tutto qui. A volte, come in questo caso, dentro queste storie ci sono le ferite di una generazione intera.

Ho scoperto Santa Marta all'Odin Teatret il 23 aprile del 2009. Ero lì per condurre un'intervista filmata a Julia Varley, all'interno d'un progetto degli Odin Teatret Archives. Julia è attrice all'Odin dal 1976. Raccontò molte cose sul teatro in cui si era formata a Milano, prima di arrivare in Danimarca: il Teatro del Drago, a Santa Marta. Ma a essere determinante fu una voce da dietro la camera che riprendeva le immagini. Una voce che parlava di un cavallo bianco. Era la voce del video-maker, Claudio Coloberti. Anche lui veniva da Santa Marta. Quello che diceva era importante – lo shock di un teatro politico, lo scontro tra senso ed estetica. Raccontò di come i suoi compagni avessero reagito, dopo che Julia Varley aveva lasciato Santa Marta per l'Odin, vedendola in uno spettacolo di strada. In groppa, appunto, a un cavallo bianco. È stato soprattutto il cortocircuito tra politica, cavallo bianco e dolore a colpirmi. Di Santa Marta avevo spesso sentito parlare, ma solo ora, per caso, mi rendevo conto del peso che quell'esperienza aveva lasciato nelle persone che l'avevano vissuta, ancora incandescente dopo anni. Così è nata la decisione di riportare alla luce quella storia.

È stata ricostruita da Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei. Hanno fatto parte del gruppo di lavoro sul teatro italiano della prima metà del Novecento da cui è nato, per il volume 29 di «Teatro e Storia», il Dossier L'anticipo italiano. Racconteranno la storia di Santa Marta assieme a quattro dei protagonisti.

* Pur essendo stato scritto in stretta collaborazione, ciascuno degli autori ha curato una sezione specifica del saggio: Doriana Legge si è occupata dei primi anni del Centro Santa Marta (pp. 82-105), Carla Arduini degli ultimi (pp. 105-135) e Fabrizio Pompei dei quadri storici.

sti: Clara Bianchi, Claudio Coloberti, Marco Donati, Julia Varley [Mirella Schino].

Eravamo degli entusiasti. Si viveva dormendo poco e mangiando ancor meno, viaggiando per chilometri sulle tracce di spettacoli imperdibili, risparmiando sul superfluo perché i soldi servivano per comprare la creta per le maschere e i materiali per gli spettacoli, oltre che per la benzina. È stata una palestra di vita.

CLARA BIANCHI

«Chi già conosce il S. Marta può fare a meno di continuare a leggere» avverte Marco Donati, sulla pagina del 3 dicembre 1977 della sua agenda. L'abbiamo portata con noi da Fara Sabina, dove si è svolta la XIX sessione dell'Università del Teatro Eurasiano, negli spazi del Teatro Potlach. Tema di quest'anno: «Il teatro come politica con altri mezzi»¹.

Una sessione, questa, in cui largo spazio è stato lasciato al ricordo, alla testimonianza diretta di chi, appunto, ha scoperto che andare sui trampoli, organizzare parate, mostrare il proprio training può anche essere un modo per intervenire politicamente nella società – come mezzo di controinformazione, per veicolare una protesta o per sperimentare inediti modi di socialità. Così, protagonisti degli incontri sono stati gli ex componenti del Teatro del Drago – Maria Clara Bianchi, Claudio Coloberti, Marco Donati e Julia Varley –, un giovane gruppo di base che negli anni Settanta, attraverso Avanguardia Operaia², si trovò a la-

¹ La XIX sessione dell'Università del Teatro Eurasiano si è svolta dal 22 al 25 giugno 2011. A discutere di «politica con i mezzi del teatro» sono stati Eugenio Barba, Franco Ruffini, Mirella Schino e Ferdinando Taviani, i cui interventi hanno intersecato i racconti di vita dei membri del Teatro del Drago, di Pino di Buduo del Teatro Potlach, di Claudio La Camera del Teatro Proskenion. La sessione è stata dedicata da Eugenio Barba all'attore, regista e attivista Giuliano Mer-Kamis, direttore del Freedom Theatre del campo profughi di Jenin, brutalmente assassinato il 4 aprile 2011.

² Avanguardia Operaia sorge a Milano dall'unificazione di vari gruppi, tra i quali l'Avanguardia Operaia di Milano, il Circolo Rosa Luxemburg di Venezia e quello Lenin di Mestre, i Comitati Unitari di Base (CUB), organismi di sindacalismo diretto nelle grandi fabbriche milanesi, i collettivi di studenti lavoratori di alcune facoltà scientifiche, di istituti tecnici e alcune realtà associative del Centro-Sud. Il suo scopo è favorire la presa di coscienza politica a livello di massa contro lo sfruttamento, creando degli embrioni di organizzazioni, cioè «nuclei di fabbrica, scuola, quartiere». Nelle elezioni del 1972, AO decide di non dare il voto al PCI, considerato

vorare all'interno del Centro Sociale Santa Marta di Milano. In un certo senso, rappresentavano l'incarnazione vivente del tema affrontato³.

La parte più consistente delle informazioni di cui disponiamo di quell'esperienza a cavallo tra politica e teatro viene da testimonianze orali – conversazioni, registrazioni audio, video-interviste. Documenti per forza di cose pieni di contraddizioni, buchi, salti: una lacunosità cui abbiamo cercato di rimediare anche tramite un fitto scambio di e-mail. Nonostante questo serrato confronto tra «noi» e «loro», alcuni nodi sono stati particolarmente difficili da sciogliere: certe discrepanze, soprattutto sulle fasi iniziali del Teatro del Drago, sono durate a lungo, il che non deve sorprendere, considerando la fallibilità della memoria viva. Senza dubbio, è questo un esempio particolarmente lampante di come «[e]sperienza, racconto e ricostruzione dei fatti non coincidono mai, non possono coincidere. Si può quasi dire che costituiscono le tre diverse sostanze, o i diversi potenziali, dal cui dislivello deriva l'energia del lavoro storico»⁴.

«integrato al governo». Nel maggio 1974, durante il quarto Congresso Nazionale, indirizza la propria linea politica verso la ricerca di unità con le altre forze della sinistra rivoluzionaria, sposando anche alcune lotte sostenute dalla sinistra tradizionale. Sempre nel 1974, inizia le pubblicazioni del «Quotidiano dei lavoratori», e nello stesso periodo sostiene altre campagne sui diritti civili, attraverso i referendum abrogativi proposti dal Partito Radicale: aborto, magistratura, ordinamenti giudiziari militari. A metà anni Settanta, Avanguardia Operaia fu travolta, come tutte le organizzazioni della nuova sinistra, dalla crescente militarizzazione dello scontro sociale e politico, e scelse di percorrere la strada dell'ingresso nelle istituzioni, aderendo nel 1976 al cartello elettorale di Democrazia Proletaria. Quando quest'ultima, nel 1978, si costituì in partito, la maggioranza di Avanguardia Operaia, guidata da Massimo Gorla, Silverio Corvisieri e Luigi Vinci, confluì in essa, mentre la minoranza di Aurelio Campi entrò nel PdUP per il comunismo (cfr. Paola Dal Toso, *L'associazionismo giovanile in Italia*, Torino, Sei, 1995).

³ Dei quattro testimoni di quella stagione, solo Julia Varley ha in seguito intrapreso una vera e propria carriera d'attrice, entrando nell'Odin Teatret nel 1976 e diventandone, poi, uno dei pilastri. Dal 1973 Clara Bianchi insegna alle elementari: l'ingresso nel mondo della scuola l'ha allontanata dalle tappe successive del lavoro del Teatro del Drago. Claudio Coloberti è un video-maker. Anche Marco Donati, l'unico coinvolto nelle vicende di Santa Marta fino alla fine, non ha fatto del teatro una professione: è un grafico (tra l'altro, ha disegnato l'agenda «Smemoranda» dal 1988 al 2001).

⁴ Lo osserva Mirella Schino nella Premessa al suo lavoro sul Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera (*Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 13). Anche in quel caso, si trattava di maneggiare ricordi vivi, di interrogare persone e non documenti sterilizzati dal tempo.

La struttura e lo stile del presente lavoro, quindi, hanno finito per riflettere la natura delle nostre fonti: non sistematici studi, ma sporadici documenti e, soprattutto, ricordi e parole. Per questo avrà il ritmo e il sapore dell'oralità – un racconto interrotto di tanto in tanto da squarci su una realtà più vasta, quella della Storia, l'acqua tumultuosa su cui scorrono le esperienze di Santa Marta, i cui animatori erano sempre pronti a rifletterne le vicende con spettacoli, interventi, parate⁵.

Sul filo dei ricordi possiamo innestare solo qualche documento saltato fuori, nella primavera del 2011, dalla classica, un po' romanzesca, cesta in soffitta. Per lo più sono relativi al periodo successivo allo sgombero dell'agosto 1977. Ci sono lettere di solidarietà, raccolte di firme per la riapertura, documenti di auto-difesa pieni di delusione e rabbia. E c'è l'agenda del 1977, un po' promemoria per appuntamenti, impegni, scadenze, un po' diario. Sfogliarla ha qualcosa di imbarazzante, come sempre quando i materiali non sono abbastanza vecchi da aver perduto il sentore un po' impudico della vita ancora pulsante – quell'«odore di umanità» di cui ha parlato la Schino a proposito dei materiali d'archivio ancora freschi, ben al di qua della disseccazione e delle muffe⁶.

Il nostro compito, però, era quello di capire, dunque non potevamo farci trattenere dal pudore (in più, l'avvertenza di Marco Donati non ci riguardava: Santa Marta, per noi, era poco più di un nome). Perciò è stato inevitabile sfogliarla. L'agenda del 1977. Quella che ha conservato, intatti, la rabbia e il dolore di chi assiste impo-

⁵ Segnaliamo qui la bibliografia essenziale cui abbiamo fatto riferimento nella stesura dei riquadri cronologici: Giorgio Bocca, *Il terrorismo italiano 1970-1978*, Milano, Rizzoli, 1978; Piero Craveri, *La Repubblica dal 1958 al 1992*, Milano, Tea, 1996; Donatella Della Porta, *Il terrorismo di sinistra*, Bologna, il Mulino, 1990; Sergio Flamigni, *La tela del ragno: il delitto Moro*, Milano, Kaos, 2003; Giorgio Galli, *Storia del partito armato*, Milano, Rizzoli, 1986; Agostino Giovagnoli, *Il caso Moro: una tragedia repubblicana*, Bologna, il Mulino, 2005; Aldo Grandi, *La generazione degli anni perduti: storie di Potere Operaio*, Torino, Einaudi, 2003; Indro Montanelli, Mario Cervi, *L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)*, Milano, Rizzoli, 1991; Guglielmo Negri, *Il quindicennio cruciale (1972-1987)*, Prefazione di Francesco Perfetti, Milano-Trento, Luni, 1999; Pietro Scoppola, *La Repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico. 1945-1996*, Bologna, il Mulino, 2002; Sergio Zavoli, *La notte della Repubblica*, Milano, Mondadori ERI, 1992. Molto utile anche il sito www.lastoriasiamonoi.rai.it.

⁶ Cfr. Mirella Schino, *La busta 23. Serie Grotowski, Odin Teatret Archives*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXIII, vol. 30, n. 1, 2009, pp. 171-209, in particolare p. 174.

tente alla fine di un'esperienza breve e intensa, che ha segnato le vite di molti.

Chi già conosce il S. Marta può fare a meno di continuare a leggere. Proviamo un vago senso di tristezza ed anche un pizzico di angoscia a dover riprendere vecchi discorsi con vecchie parole; dallo sgombero... gli operai mandati dall'impresa hanno distrutto... siamo senza soldi... La nostra voglia grossa è di «mettergli» una pietra sopra alla polizia e all'immobiliare e di vivere e parlare di ciò che succederà domani. Certo è che le esperienze fatte vanno tenute in conto, soprattutto gli errori. Siamo nati quasi per scommessa, siamo nati sul bisogno nostro di imparare tante cose, di imparare a fare teatro, imparare a suonare, a comunicare con il colore, con il disegno, con le sensazioni. Eravamo stufi dei divi di sinistra, eravamo stufi di ascoltare Strehler e Fo, Finardi e Gaber, eravamo e siamo stufi di vivere la Bauhaus o gli atelier del maggio solo dai discorsi illuminati di «intellettuali del nuovo tipo», eravamo e siamo stufi di fare da spettatori passivi di un gioco del quale non conosciamo le regole e sul quale possiamo esprimere i nostri timidi pareri.

[...]

L'alienazione del sistema, lo svacco del movimento hanno riempito il S. Marta e gli altri centri sociali di umanità, il problema non era più soltanto di imparare a fare meglio teatro o essere «professionisti» nella musica, nella grafica, nel cinema, ma, soprattutto, di cambiare la qualità dei nostri rapporti, la voglia di ricercare il gruppo con cui stare bene. Così il S. Marta ha vissuto la sua schizofrenia, per due lunghi anni con centinaia di compagni. Una struttura da scuola alternativa, con orari dei corsi, conduttori ed allievi, seminari e conferenze, e una voglia tutta dentro di fare autocoscienza, di abolire gerarchie, di distruggere miti e mangiare i mandarini.

Poi lo sgombero, lo scontro con la realtà dei rapporti di forza, con il potere, con il profitto⁷.

Quattro mesi prima che Marco Donati scrivesse queste pagine, il Centro Sociale Santa Marta aveva subito uno sgombero di portata devastante. Nulla a che vedere con i precedenti – tutto sommato innocui, espressione di una dialettica quasi naturale tra forze dell'ordine e occupanti –, susseguitisi fin dai primissimi tempi dell'occupazione (1974). Stavolta la struttura era stata seriamente danneggiata, con il preciso scopo di renderla inadatta a ospitare attività e vite. Sarà rioccupata, ma i tempi d'oro erano ormai alle spalle. Iniziava il

⁷ Marco Donati, *Santa Marta? Salta Marta! Breve cronistoria del centro sociale che vanta più sgomberi e distruzioni di Milano*. Appunti presi alle pagine del 3-4 dicembre 1977.

suo declino, e incombeva il momento della definitiva chiusura (1980). Sei anni non sono molti, ma è l'intensità che dà una consistenza supplementare a certe esperienze. E intensi i giorni – o, meglio, le sere: la maggior parte dei frequentatori del Centro arrivavano dopo le cinque del pomeriggio, trattandosi per lo più di lavoratori o studenti-lavoratori – di Santa Marta lo furono, tanto da segnare profondamente le persone che animavano di musica, attività teatrali (dalla costruzione delle maschere al training), cinema, grafica quelle stanze prima disabitate⁸. Particolarmente vivo, forse perché naturalmente proiettato verso l'esterno del Centro Sociale, era il lavoro teatrale che vi si svolgeva. A gestirlo era il Teatro del Drago, un gruppo nato nel 1971, tra banchi di scuola e aule d'università.

Martedì 20 ottobre 1970: un foglio di lotta di «Sinistra proletaria» annuncia la costituzione di un'organizzazione operaia autonoma denominata Brigate Rosse.

Mercoledì 24 novembre 1971: a Milano, davanti all'Università Statale, gli studenti manifestano in un corteo non autorizzato. La polizia interviene. Il bilancio: 72 feriti, 11 arrestati e 275 denunciati.

Sabato 17 giugno 1972: negli Stati Uniti scoppia il caso Watergate, che porta alle dimissioni del presidente Nixon (8 agosto 1974). Si scopre che l'amministrazione Nixon abusa del proprio potere per indebolire il Partito democratico, ostile alla guerra in Vietnam.

Lunedì 24 luglio 1972: nasce a Roma la confederazione sindacale formata da CGIL, CISL e UIL.

Giovedì 24 agosto 1972: il giudice D'Ambrosio, della Procura di Milano, incrimina Franco Freda e Giovanni Ven-

⁸ L'intensità di quei giorni emerge molto chiaramente nelle interviste realizzate nella primavera del 2011, in vista dell'incontro di Fara Sabina, da Marco Donati e Claudio Coloberti a vari affezionati frequentatori del Centro: da loro Santa Marta è considerato una «casa» dalle grandi potenzialità, perché capace di accogliere «naufraghi» desiderosi, a volte anche inconsapevolmente, di sperimentare e sviluppare i propri talenti. I seminari teatrali, in particolare, vengono ricordati come qualcosa di veramente prezioso: basati principalmente su tecniche di improvvisazione che attingevano ai «materiali» personali dei partecipanti, andavano a scavare dentro le loro personalità, facendone emergere liberamente le emozioni. L'intensità rara delle sensazioni provate in quei giorni ha creato legami personali molto forti e tuttora vivi. Santa Marta, insomma, era al contempo scuola di formazione e «casa»: un luogo in cui acquisire tecniche, facendo emergere la propria personalità senza condizionamenti. Su questo aspetto, centrale nella vicenda di Santa Marta, si veda più avanti, alle pp. 102 e ss.

tura, entrambi appartenenti al gruppo neo-nazista dell'Ordine Nero, per la strage di piazza Fontana.

Martedì 23 gennaio 1973: a Milano, la polizia spara contro gli studenti all'Università Bocconi: le pallottole feriscono due giovani del movimento studentesco, Roberto Franceschi e Roberto Piacentini. Franceschi morirà qualche giorno dopo. Vengono incriminati per omicidio preterintenzionale gli agenti Gallo e Puglisi.

Venerdì 9 marzo 1973: a Milano, un commando fascista sequestra e violenta l'attrice Franca Rame.

Giovedì 17 maggio 1973: nel giorno dell'anniversario dell'uccisione del commissario Calabresi, un attentato messo in atto da Gianfranco Bertoli nella Questura di Milano provoca 4 morti e 52 feriti.

Lunedì 11 settembre 1973: le forze armate cilene compiono un colpo di Stato contro il governo democratico del presidente Salvador Allende (eletto il 4 settembre 1970), che viene ucciso all'interno del palazzo presidenziale, dopo aver tentato la resistenza. La giunta militare, guidata da Augusto Pinochet, procede all'abrogazione di tutte le misure sociali del precedente governo e inizia una durissima repressione dei democratici cileni. Un paio di settimane dopo il colpo di Stato, gli USA riconoscono la giunta militare cilena. Poco dopo, in Italia, anche la Democrazia Cristiana si accoderà agli Stati Uniti, mentre il PCI apre un dibattito sulla necessità di allearsi con le altre forze democratiche, per dare al paese le riforme di cui ha bisogno e per combattere i gruppi eversivi di destra. Berlinguer ritiene che i partiti di sinistra, in momenti tanto critici, debbano collaborare con le altre forze politiche. Il suo interlocutore è Aldo Moro.

Mercoledì 17 ottobre 1973: gli Stati arabi, membri dell'OPEC, bloccano la vendita di petrolio ai paesi occidentali, «amici» di Israele, in attesa che lo Stato ebraico abbandoni i territori occupati. Lo shock petrolifero provoca una grave crisi economica in tutti i paesi che dipendono dalle importazioni di greggio.

Lunedì 12 novembre 1973: primi arresti di componenti dell'organizzazione segreta italiana di stampo neofascista denominata «Rosa dei Venti», che punta ad attuare un colpo di Stato. Nelle sue file, esponenti di primo piano come Junio Valerio Borghese. Secondo una confessione raccolta dai magistrati, la Rosa dei Venti è composta da 20 organizzazioni fasciste e gruppi clandestini di militari, e al suo vertice ci sono ben 87 ufficiali superiori, rappresentanti tutti i corpi militari e tutti i servizi di sicurezza italiani. Dell'organizzazione risulta far parte anche Gian-

franco Bertoli. L'inchiesta, iniziata a Padova nell'ottobre del 1974, viene trasferita a Roma e poi coperta dal segreto di Stato.

Il Teatro del Drago Il drago era quello cinese, con la testa in polistirolo e il corpo di stoffa, e fu costruito per *La storia del denaro*, un quadro scenico ispirato alle formule del «guerrilla theatre», allora praticate da gruppi come il Living Theatre e il Bread and Puppet Theatre. In effetti, alla base del Teatro del Drago ci sono proprio Peter Schumann e i suoi mascheroni, più un biglietto aereo da comprare e un giovane attore-viaggiatore bloccato a Milano perché a corto di soldi. Massimo Schuster⁹, questo il nome dell'attore, si era trasferito alla fine degli anni Sessanta negli Stati Uniti, e lì era entrato nel Bread and Puppet Theatre¹⁰. In quel 1971, la sua vicenda si intreccia con quella di un gruppo di suoi amici – neolaureati come Mario Maffi, o ancora studenti delle superiori come Antonio Rocca –, mobilitati nell'allestimento di uno spettacolo per raccogliere soldi da destinare al suo biglietto di ritorno.

⁹ Su Schuster cfr. *Il Théâtre de l'Arc-en-terre di Massimo Schuster*, «Scena», n. 2, aprile 1978, p. 30.

¹⁰ Il Bread and Puppet Theatre fu fondato nel 1963 dal tedesco Peter Schumann, scultore e ballerino, dopo il suo trasferimento (1961) negli Stati Uniti. È qui, a New York (nel 1970 il gruppo si trasferirà nel Vermont), che assieme a Bob Ernstthal e Bruno Eckhardt dà vita al Bread and Puppet Theatre, un nome che è già una dichiarazione di intenti sul mezzo e sul fine: utilizzeranno pupazzi di ogni tipo e dimensione e lavoreranno per rendere il teatro essenziale, universale e semplice come il pane (pane che il gruppo prepara e distribuisce ai suoi spettatori). La tematica dei loro spettacoli è tipica: «la storia dell'uomo, ricostruita soprattutto in base alla Bibbia ... la quale viene però rivisitata in una chiave attualizzante non aliena dalla dissacrazione e dalla parodia» (Marco De Marinis, *Bread and Puppet Theatre*, in *Il nuovo teatro. 1947-1970*, pp. 141-150, cit. alle pp. 143-144. Si tratta di un volume utilissimo per addentrarsi in anni di profondi mutamenti per quel che riguarda il modo di fare e concepire il teatro, evidentemente forieri di conseguenze anche per i protagonisti della storia che qui stiamo raccontando). Per parlare del presente e della stretta attualità, utilizzano spesso la forma della parabola o della trasfigurazione fiabesca (il clima magico e poetico è anche conseguenza dell'interazione tra pupazzi e attori in carne e ossa, i quali vestono maschere). Lo spettacolo procede per quadri staccati e prevede la presenza di un Narratore che introduce il pubblico all'argomento trattato e lo accompagna nel dispiegarsi dei quadri. Tra gli spettacoli più importanti realizzati dal gruppo in quegli anni, ricordiamo almeno: *A Man Says Goodbye to His Mother*, 1968; *The Cry of the People for Meat*, 1969; *The Domestic Resurrection Circus*, 1970. Sul Bread and Puppet cfr. un libro dello stesso Schuster, *Bread and Puppet Museum*, Cozzano (PI), Titivillus Edizioni, 2006; e Sergio Secci, *Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre*, Firenze, la casa Usher, 1986.

La presenza di Antonio Rocca apre l'iniziativa anche ad altri studenti del suo istituto tecnico, il «Galvani», la scuola che lo stesso Schuster aveva frequentato prima di trasferirsi all'estero. È così che Marco Donati, allora studente del V anno, si trova coinvolto nello spettacolo pro-Schuster. Anche Ruggero Marchesi, il professore di disegno tecnico che di solito si occupava dello spettacolo di fine anno, si unirà a loro, aiutandoli a costruire maschere nello stile del Bread and Puppet Theatre.

Il risultato fu *La storia di Natale*. Lo spettacolo si svolse durante le Feste natalizie: era un riallestimento di una produzione del Bread and Puppet Theatre e reinterpretava il Natale alla luce della Guerra del Vietnam¹¹. Le repliche durarono circa una settimana. L'esperienza valse a convincere alcuni di loro a continuare il lavoro insieme. Erano attori alle prime armi, ma determinati. All'inizio, proprio per la mancanza d'esperienza, fu giocoforza ricalcare il lavoro del Bread and Puppet Theatre e del Living Theatre, in particolare «una serie di storie [tra cui la già ricordata *Storia del denaro*] che il Living Theatre aveva portato tra le favelas brasiliane, che noi avevamo recuperato su una rivista italiana ... e adattato»¹².

Provano la sera, in un garage-officina di via Murat, messo loro a disposizione dal proprietario, un militante del PSI. A fare «quella strana cosa che era il teatro» c'è anche Clara Bianchi, la sorella minore di uno degli studenti del Galvani mobilitatisi per Schuster.

CLARA BIANCHI: Nel '71, quand'è nato il Teatro del Drago, avevo sedici anni. Venivo da una scuola parificata, di suore, e conducevo una vita

¹¹ Tra i generi praticati dal Bread and Puppet Theatre ci sono i Misteri, spettacoli religiosi dai risvolti politici (come, appunto, *La storia di Natale*), e gli allestimenti con e per i ragazzi – che rappresentano degli apripista nell'ambito dell'animazione teatrale. Altro campo di attività, quello degli spettacoli politici tout-court: lavori all'aperto e parate con i quali il Bread and Puppet Theatre fiancheggia manifestazioni, scioperi ecc. (cfr. Marco De Marinis, *op. cit.*, p. 147). Come vedremo, il Teatro del Drago farà propri questi metodi di intervento politico-teatrale.

¹² Mario Maffi, e-mail del 21 settembre 2011. Mario Maffi, docente di Cultura anglo-americana all'Università degli Studi di Milano, non era presente all'incontro di Fara Sabina. Il nostro contatto con lui è avvenuto esclusivamente tramite e-mail, e il suo contributo si è rivelato determinante per ricostruire l'esatta scansione cronologica di questi primi spettacoli, disciplinando i ricordi piuttosto confusi degli altri ex-membri. Le difficoltà che, di conseguenza, abbiamo incontrato nel raccontare il primo periodo d'attività del Teatro del Drago sono in parte legate alla naturale refrattarietà della memoria viva a piegarsi in ordinate ricostruzioni, in parte anche alle caratteristiche degli spettacoli del gruppo: basati su un montaggio di materiali che migravano dall'uno all'altro, ben si prestano ad alimentare ricordi poco precisi.

molto chiusa. Però ero una ragazza curiosa e, fortunatamente, avevo un fratello maggiore che frequentava una scuola pubblica, un istituto tecnico. Seguendolo ho iniziato a far teatro, quando Massimo Schuster chiese ai suoi amici di dargli una mano per fare uno spettacolo e raccogliere i soldi necessari per il viaggio di ritorno in America. All'inizio riproducevamo gli spettacoli del Bread and Puppet, con le loro maschere. Ci trovavamo in un garage-officina a fare questa strana cosa che era il teatro. Le maschere le costruivamo noi, anche neutre, e la cosa cominciava a crescere, arrivavano altre persone, finché abbiamo messo in scena uno spettacolo nostro, *La storia del soldato morto*. Per me, quella del Teatro del Drago fu un'esperienza entusiasmante, ma durissima. Immaginate una sedicenne cresciuta dalle suore che si trova improvvisamente davanti a questi maschi magnifici, intelligenti, disinibiti. Io mi sentivo un piccolo ranocchio, per di più con il marchio infamante di essere cattolica e credente¹³.

È l'autunno del 1972 quando il Teatro del Drago inizia a lavorare alla *Storia del soldato morto*, traendo ispirazione dalla famosa poesia di Bertolt Brecht. Mentre fervono le prove per quel nuovo spettacolo, nel garage fa la sua comparsa anche la sedicenne Julia Varley, «una studentessa inglese con l'aria molto seria, forse arrabbiata, che non sembrava molto felice. Silenziosa. Incuteva un certo timore»¹⁴. Del Teatro del Drago le ha parlato un suo amico, e lei arriva per curiosare. Viene inglobata immediatamente:

JULIA VARLEY: Sono arrivata nel garage in cui lavorava il Teatro del Drago a sedici anni. Ero giovane, ma sapevo molto bene come dovessero andare le cose. Avevo smesso di frequentare il liceo perché mi annoiava star seduta dietro a un banco, a studiare. Mi ero messa a lavorare – prima in una tipografia, e poi, con degli amici, avevo organizzato una vendita di patatine fritte su un pulmino. Non avevamo la licenza, il che ci obbligava a scappare ogni volta che si prospettava il pericolo di un controllo, a rischio di rovesciarci addosso l'olio bollente. Di sera prendevo lezioni di tedesco e lì incontrai un ragazzo, Daniele Ravenna. Fu lui a parlarmi del Teatro del Drago, definendolo «underground». Mi incuriosii, così andai in questo garage pieno di macchie d'olio sul pavimento, bidoni di petrolio, attrezzi... e in mezzo c'erano persone in jeans e maglietta blu che portavano delle maschere e dicevano dei testi¹⁵.

¹³ Intervento di Clara Bianchi durante l'incontro del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

¹⁴ La ricorda così Clara Bianchi, durante l'incontro del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

¹⁵ Contrariamente a quanto era avvenuto in precedenza, visto che i ragazzi avevano scarsa dimestichezza con la dizione e l'uso della voce, e quindi preferivano

La seconda volta che sono tornata nel garage mi hanno messo una maschera sul volto. Non mi hanno chiesto se volessi fare teatro oppure no, non ho avuto il tempo di dire: «Ah, mi piacerebbe partecipare» – ero lì per mera curiosità e loro, invece, mi hanno messo una maschera: ero diventata l’infermiera che soccorre il soldato morto, Mario Maffi. Lui portava una maschera da cadavere fatta con la cera bianca, verde e gialla che abbiamo poi usato nella spettacolazione sul Cile¹⁶.

Del *Soldato morto*, Marco Donati conserva un’immagine molto nitida. Suggestiva:

MARCO DONATI: La parata per accogliere il soldato morto, un’allegoria del ritorno delle truppe vittoriose dal fronte, era risolta con due corde che partivano dal telo alle nostre spalle, sulle quali venivano messe delle grucce con un palloncino a fare da testa e dei vestiti o delle camicie. Gli attori, che tenevano le estremità, muovendo le corde facevano ballonzolare il popolo festante. Al centro, il soldato morto compiva la sua lunga parata, sorretto da crocerossine¹⁷. Il cantastorie suonava e cantava, altri attori suonavano l’unico strumento che sapevano usare: il flauto dolce¹⁸.

Il lavoro su uno spettacolo più ambizioso dei precedenti rese gli attori del Teatro del Drago consapevoli dei loro limiti tecnici. Se volevano fare seriamente teatro, avrebbero dovuto imparare – a suonare con competenza, a usare la voce e il corpo –, ma non tutti pensavano che ne valesse la pena, magari perché le loro priorità erano altre.

Le prime defezioni erano arrivate subito dopo lo spettacolo con Schuster. Un’altra frattura si consumerà nel corso del 1973, quando Mario Maffi e Mariella Merli decideranno di uscire dal gruppo per dedicarsi in altro modo alla politica:

MARIO MAFFI: Me ne andai perché ritenevo di dovermi dedicare di più e più intensamente a un’attività politica diretta, della quale il tipo di tea-

limitare l’uso del testo. Ne *La storia del soldato morto* fa invece la sua comparsa il Cantastorie, interpretato da Marco Donati, in frac a frange colorate.

¹⁶ Intervento di Julia Varley durante l’incontro del 23 giugno 2011 a Fara Sabina. Foto di entrambi gli spettacoli sono pubblicate in *Pietre d’acqua* (Milano, ubulibri, 2006), il «taccuino di un’attrice dell’Odin Teatret» in cui Julia Varley rievoca brevemente i suoi inizi al Teatro del Drago (pp. 20-28).

¹⁷ In questo spettacolo compaiono per la prima volta dei veri e propri costumi di scena, mentre precedentemente il gruppo aveva utilizzato un completo di jeans e maglietta blu.

¹⁸ E-mail del 22 luglio 2011.

tro cui pensavano gli altri mi appariva come un surrogato molto approssimativo. Ma non fu – tengo a precisarlo – una rottura polemica¹⁹.

«Per loro [Mario Maffi e Mariella Merli] – sintetizza Julia Varley – la politica era un'altra cosa rispetto al teatro, mentre per noi cominciò a essere il nostro modo di fare politica»²⁰. Prima di uscire dal Teatro del Drago, però, Mario Maffi dà il suo contributo per il nuovo spettacolo del gruppo, *La guerra*, supervisionandone il testo. A essere messa in scena era una sorta di lezione di storia: l'inizio dei tempi, il passaggio dal nomadismo alla stanzialità degli agricoltori, la nascita della proprietà privata, la guerra.

MARCO DONATI: La scena era da teatro povero – un telo di iuta come sfondo, che serviva anche da teatrino per le maschere e i pupazzi. Davanti, gli attori.

Siccome eravamo decisamente brechtiani, ci straniavamo indossando la maschera bianca: quando un attore se la toglieva, voleva dire che il personaggio aveva finito di raccontare la sua storia.

Non eravamo dei mimi, tuttavia cercavamo di suggerire atmosfere e ambienti con l'utilizzo di oggetti elementari e con posture. Movimenti rarefatti si intrecciavano a movimenti più concitati: l'amore era una carezza lenta, la guerra uno scontro con bastoni bianchi. Sul telo, cartelli illustravano i quadri della storia: «La storia dell'uomo e la storia di lotta fra le classi» era il primo, «Guerra» l'ultimo²¹.

Scegliere il teatro invece che la politica nuda e cruda non è certo sinonimo di disimpegno: il Teatro del Drago si dedica con passione a far «politica con altri mezzi», contribuendo alla lotta di classe e alla controinformazione (Marco Donati e Julia Varley, per di più, militano nella cellula Cultura di Avanguardia Operaia). Dopo la scissione, proseguirà la propria attività «sintonizzandosi» sugli avvenimenti politici e sociali del tempo, prendendo posizione, esprimendo il proprio punto di vista con gli «interventi» e le parate per le strade di Milano, pieni di maschere e pupazzi. Per il colpo di Stato in Cile, ad esempio, i giovani attori lavorano intensamente nella cantina di Marco, e in tre giorni preparano le maschere necessarie per intervenire nei mercati del sabato, con una specie di «flash mob» sull'argomento. In occasione della campagna per il referendum sul divorzio, ven-

¹⁹ E-mail del 28 agosto 2011.

²⁰ E-mail del 27 luglio 2011.

²¹ E-mail del 22 luglio 2011.

gono portati in parata una coppia di pupazzi-sposi con i visi di Almirante e Fanfani, vestiti rispettivamente con un sacco della spazzatura e l'abito da damigella che Julia aveva usato da bambina²². L'idea che li guida è che il loro «teatro doveva essere utile e informare divertendo»²³. Era un modo di partecipare alle lotte studentesche e operaie, seppure con i mezzi alternativi delle spettacolazioni.

Il principale punto di riferimento artistico e stilistico del Teatro del Drago è naturalmente il Bread and Puppet Theatre – il gruppo che, tramite Schuster, è alla base dell'imprinting teatrale dei suoi membri. Ma, in quegli anni così fervidi, gli esempi cui ispirarsi non mancano di certo, bisogna solo essere aperti a coglierli. Come quello della Mnouchkine:

JULIA VARLEY: Nel dicembre del 1972, alcuni di noi – Marco, io, Giancarlo [Oldoni], Mario Maffi e Mariella Merli – vanno a Parigi durante le vacanze di Natale, per vedere *1789* del Théâtre du Soleil. Non abbiamo soldi, così, per risparmiare, dormiamo in un albergo per prostitute, tutti insieme in una stanza. Lo spettacolo cui assistiamo ci rivoluziona completamente l'immagine di cosa possa essere il teatro, perché gli spettatori stavano in mezzo, mentre gli attori erano tutti attorno. Torniamo e dobbiamo andare in scena [con *La guerra*] al Teatro Officina²⁴, in periferia, e lì decidiamo

²² Cfr. Julia Varley, *op. cit.*, p. 23.

²³ *Ivi*, p. 22.

²⁴ Il Teatro Officina era nato nel 1973, per iniziativa di un gruppo di studenti, insegnanti e operai che avevano trasformato il salone della balera di viale Monza (quartiere Gorla) in un teatro di sperimentazione. Tramite Avanguardia Operaia, il Teatro del Drago viene chiamato a partecipare alle attività del comitato di gestione. La sua presenza in viale Monza provoca un piccolo sconvolgimento, visto che metà del collettivo del Teatro Officina – tra cui Fiorenzo Tonazzo e Arnaldo Lenci – confluirà nel Teatro del Drago. Negli anni '70, il Teatro Officina sarà uno dei punti di riferimento per le compagnie sperimentali che approdano a Milano (da Memè Perlini a Claudio Remondi e Riccardo Caporossi), per le prime Cooperative teatrali (dal Gruppo della Rocca al Teatro dell'Elfo a Nuova Scena), per i Canzonieri di cultura popolare (capitanati da Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Gualtiero Bertelli e Ivan della Mea). Il suo obiettivo primario era quello di dare un contributo ai programmi di decentramento culturale, non soltanto teatrale, proponendosi come uno dei primi «centri polivalenti»: nei suoi spazi avevano luogo cineforum, mostre d'arte e fotografiche, concerti, corsi di musica popolare, ma anche incontri, dibattiti e le assemblee delle prime comunità straniere di Milano. La produzione di spettacoli inizia nel 1976, quando Massimo de Vita, dopo l'esperienza con la Cooperativa Nuova Scena di cui era stato un fondatore insieme a Dario Fo, ne assume la direzione artistica. Tra gli spettacoli di quegli anni, ricordiamo *Maccheronea* e *Il comico e il suo contrario* (cfr. Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *I teatri di Milano*, Milano, Mursia, 1985, vol. II, pp. 30-32; Teatro Officina, *Teatro Officina si presenta*, «Scena», n. 5,

di cambiare completamente il nostro spettacolo e di renderlo ambulante, con diversi quadri. Fu un disastro²⁵.

Gli spazi in cui i ragazzi del Teatro del Drago si sentono a loro agio sono altri: «il nostro teatro non apparteneva agli edifici ufficiali con le poltrone in velluto rosso, né agli edifici alternativi con le sedie in legno: il nostro teatro apparteneva alle strade, ai mercati, alle scuole occupate, alle fabbriche e ai centri sociali»²⁶. Sono affascinati dalla forza con cui gli interventi teatrali sanno rompere la consuetudine della quotidianità, ed è a questo tipo di pratica che decidono di votarsi dopo il loro terzo spettacolo, *Arrivano i nostri... o no?*

MARCO DONATI: In quello spettacolo abbiamo introdotto una nuova cosa, i pupazzoni che interagivano assieme agli attori davanti al telo e un po' di ironia, propedeutica poi allo sviluppo della svolta clownesca. La storia era sempre un po' didascalica. Era il '73, appena dopo il colpo di Stato in Cile. La storia degli Stati Uniti si intrecciava con quella di Unidad Popular. Canzoni degli Inti-Illimani, i testi dei discorsi di Allende, il generale Custer e l'aquila reale – simbolo dell'amministrazione presidenziale americana –, il potente esercito (rappresentato dal Grande Guerriero). Nel corso della spettacolazione, c'erano momenti comici, ovviamente legati ai simboli yankee, e momenti drammatici.

Lo spettacolo figliò una struttura per gli interventi all'esterno – nei mercati, nelle piazze.

Allende (il mascherone) faceva il comizio, i cileni (le maschere bianche) ascoltavano, il Grande Guerriero arrivava e li uccideva. Le maschere venivano distese per terra e coperte con dei teli rossi, come fanno gli agenti della polizia dopo un incidente mortale. La gente che passava doveva scavalcarle. Gli attori, mascherati, distribuivano volantini²⁷.

Come già detto, per alcuni dei membri del Teatro del Drago la politica non si limitava al teatro. Marco Donati e Julia Varley, infatti, militavano nella cellula Cultura di Avanguardia Operaia – un impegno, il loro, iniziato ai tempi della scuola²⁸. Fu proprio grazie a que-

ottobre-novembre 1976, pp. 19-20; ricco di informazioni sulla storia del gruppo anche il sito internet del Teatro Officina: www.teatroofficina.it).

²⁵ Julia Varley, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

²⁶ Julia Varley, *Garofani rossi e una rosa*, in *Theatre, women, politics*, numero monografico di «The Open Page», n. 3, marzo 1998, consultato dattiloscritto.

²⁷ E-mail del 22 luglio 2011.

²⁸ A scuola, da anarchica, Julia Varley si era avvicinata ai Comitati di Agitazione, che erano il corrispettivo dei Comitati di Base delle fabbriche. Marco Donati militava nella cellula studentesca di Avanguardia Operaia.

sta militanza che ebbero l'incarico di ri-animare il Circolo La Comune di Milano, trasferitosi in via Vetere, sede di Avanguardia Operaia, nel 1973. I Circoli La Comune erano nati nel 1970, come una rete di spazi alternativi pensati per ospitare gli spettacoli del Collettivo Teatrale La Comune (riuniva Dario Fo, Franca Rame e parte dei membri dell'Associazione Nuova Scena), dopo la sua rottura con l'ARCI²⁹. Nel biennio 1971-1972 i Circoli La Comune crebbero esponenzialmente, spesso dominati da questo o quel gruppo extraparlamentare, scarsamente collegati tra di loro e per lo più incapaci di tenere insieme un lavoro culturale autonomo, al di là della pura e semplice vendita dei biglietti per gli spettacoli di Dario Fo.

I rapporti con l'attore non erano però privi di ombre e si ruppero definitivamente in concomitanza con la scissione del Collettivo, nell'estate del 1973, e la fondazione della «Comune di Dario Fo»³⁰. A quel punto, a sostenere i Circoli La Comune restò solo Avanguardia Operaia, mentre Lotta Continua³¹ fondava i propri Circoli Ottobre.

²⁹ L'Associazione Nuova Scena era nata nell'estate del 1968, sulla spinta degli arroventati avvenimenti politici di quel periodo. Con essa, Fo inaugura la fase più segnatamente politica del suo teatro, scegliendo di esiliarsi dal circuito dell'ETI e di muoversi in quello alternativo dell'ARCI. I rapporti con il PCI, però, si incrinano a causa de *L operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone* e di *Legami pure, tanto spacco tutto lo stesso!* (novembre 1969), due spettacoli decisamente critici nei confronti del Partito Comunista, i cui vertici reagiscono sabotando la tournée. Di conseguenza, Dario Fo, Franca Rame e parte dei membri di Nuova Scena costituiscono il Collettivo Teatrale La Comune, che si muoverà, appunto, negli spazi dei neonati Circoli La Comune. Sul Collettivo La Comune e i Circoli a esso collegati cfr. Roberto Nepoti e Marina Cappa, *Dario Fo*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Roma, Gremese Editore, 1997, pp. 24-27; ma si veda anche Marco De Marinis, *op. cit.*, p. 245. Sulla vicenda si può consultare anche la Cronologia contenuta nel sito www.archivio.francarame.it.

³⁰ Dario Fo racconta così quella scissione: «Quel che succedeva era molto semplice. C'era il tentativo di un preciso gruppo politico, Avanguardia Operaia, di metter le mani sulla nostra organizzazione. Di conquistarsi l'uso di un circuito nazionale che contava ormai ottanta circoli, di una struttura teatrale che aveva un suo assetto tecnico, una sua credibilità politica. Nel loro disegno io e Franca Rame dovevamo pensare a far gli spettacoli, insomma a essere ancora una volta gli artisti di sinistra, mentre le redini politiche e organizzative le avrebbero tenute loro, con un vero comportamento da paguri. A quel punto non restava che rompere» (Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 146-147). Diverso, ovviamente, il punto di vista dei militanti di Avanguardia Operaia, che, aspirando a una maggiore autonomia, non condividevano il carattere accentratore di Dario Fo.

³¹ Lotta Continua, formazione di matrice operaista, nasce a Torino nel novembre 1969 dalle ceneri di Potere Operaio, e in breve tempo diventa la più attiva tra quelle dell'estrema sinistra extraparlamentare. Alla sua base ci sono le tesi di Adria-

Durante i primi tempi di ripresa di attività del Circolo di via Vetere, la sala fu gestita dal Teatro del Drago come luogo in cui assistere a spettacoli di compagnie legate a quel particolare circuito. Il passo successivo fu quello di occuparsi in maniera più organica di produzione. Cornice di questo passaggio, un edificio signorile di Milano, a due passi da piazza del Duomo, in via Santa Marta: una «palazzina a due piani completa di cortile interno, porticato, saloni con monumentali caminetti marmorei, soffitti affrescati e pareti tappezzate di broccato: una tipica e preziosa casa milanese di fine Settecento acquistata di recente da una società immobiliare (Anankia) e sfitta ormai da diversi anni»³². Si decise di occuparla nell'inverno del 1974.

Domenica 12 maggio 1974: si svolge il referendum sul divorzio. Vincono i no all'abrogazione della legge Fortuna-Baslini con il 59,3% dei voti. Il fronte divorzista, che va dai liberali ai radicali, dai comunisti ai socialisti, dai repubblicani ai socialdemocratici fino alle frange dei «cattolici per il no», ha raggiunto la maggioranza dei voti. Per la prima volta, i democristiani sono stati messi in minoranza dal voto referendario, e si trovano isolati

no Sofri – segretario del gruppo dal 1973 –, che sostiene la necessità di collegare l'organizzazione con fabbriche e scuole. «Vogliamo prenderci le case, le fabbriche, le città – proclama uno dei suoi slogan. – Tutto: e organizzarci per difenderlo... una società senza banche, senza soldi, senza parassiti. Parassiti come gli studenti, per intenderci, messi nelle scuole per aiutare la borghesia. No, nessuno dei modelli attuali ci va bene. Neanche la Cina di Mao che fa le bombe atomiche. Vogliamo un modo diverso di vivere, un modo rivoluzionario» (cfr. Gianni Statera, *Storia di un utopia: ascesa e declino dei movimenti studenteschi europei*, Milano, Rizzoli, 1973; per una descrizione dell'evoluzione storica di Lotta Continua, si veda Massimo Teodori, *Storia delle nuove sinistre in Europa*, Bologna, il Mulino, 1976; e Paul Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989. Una raccolta di documenti e interventi di Lotta Continua è presentata in *La Sinistra rivoluzionaria in Italia: documenti e interventi delle tre principali organizzazioni: Avanguardia operaia, Lotta continua, PdUP*, a cura di Davide Degli Incerti, Roma, Savelli, 1976). È però nella società civile che Lotta Continua diffonde più rapidamente scelte radicali. L'iniziativa più importante è l'avvio di un movimento di base che rivendica attraverso manifestazioni e scontri il diritto a una casa per tutti, con la richiesta di affitti più equi e la messa in atto di servizi adeguati: mercati, asili, ristoranti, consultori medici, centri sociali. L'obiettivo è organizzare la vita secondo nuove modalità, miranti non solo a combattere l'individualismo e la frammentazione della società moderna, ma anche a rompere la vecchia cultura della sinistra tradizionale (cfr. Paola Dal Toso, *op. cit.*).

³² Articolo non firmato, *Santa Marta è anche una via*, «L'uno» (inserto di «L'uno»), settembre 1976.

insieme con il MSI. Anche le regioni meridionali, dov'è più forte l'influenza della Chiesa cattolica, si esprimono contro l'abrogazione della legge.

Giovedì 23 maggio 1974: l'organizzazione terroristica di estrema sinistra delle Brigate Rosse rilascia il sostituto procuratore della Repubblica di Genova Mario Sossi (era stato rapito a Genova, il 18 aprile), PM nel processo contro il gruppo detto XXII Ottobre (nell'autunno del 1972, Sossi aveva spiccato un avviso di reato contro Dario Fo e Franca Rame per attività sovversive).

Martedì 28 maggio 1974: a Brescia, nel corso di una manifestazione antifascista indetta dai sindacati, esplode una bomba sotto i portici di piazza della Loggia. Il bilancio è di 8 morti e un centinaio di feriti. Da subito, i magistrati seguono la pista dell'eversione di estrema destra.

Domenica 4 agosto 1974: esplode una bomba sul treno Italicus (espresso Roma-Monaco). Il bilancio è di 12 morti e 48 feriti. Il ministro degli Interni Taviani denuncia l'esistenza di un piano eversivo di matrice fascista contro le istituzioni democratiche. Come per la strage di piazza della Loggia a Brescia, anche in questo caso il processo sarà lungo, complicato e inconcludente.

Domenica 8 settembre 1974: i carabinieri del nucleo speciale antiterrorismo, diretto dal generale Carlo Alberto dalla Chiesa, infliggono un duro colpo alle BR: l'arresto di Renato Curcio e Alberto Franceschini, fondatori e leader delle Brigate Rosse. L'operazione è resa possibile dalle rivelazioni dell'infiltrato Silvano Girotto, detto anche «Frate Mitra».

Mercoledì 16 aprile 1975: il diciottenne Claudio Varalli viene ucciso a Milano da un gruppo di neofascisti aderenti ad Avanguardia Nazionale. Stava tornando a casa dopo aver partecipato a una manifestazione. Il giorno dopo, durante i cortei di protesta per la sua uccisione, si verificano pesanti scontri fra la polizia e i manifestanti. Gianino Zibecchi, insegnante di educazione fisica, rimane travolto e ucciso da una jeep della polizia.

Martedì 22 aprile 1975: la Camera approva la riforma del Diritto di Famiglia, che sancisce la parità tra i coniugi. Un mese prima, il 6 marzo, il Parlamento ha emanato un provvedimento che abbassa la maggiore età da 21 a 18 anni.

Mercoledì 30 aprile 1975: i vietcong liberano Saigon. Finisce dopo 34 anni, con la sconfitta degli Stati Uniti ad opera del minuscolo Vietnam del Nord, la lotta per l'indipendenza del paese.

Martedì 29 aprile 1975: il diciannovenne Sergio Ramelli, studente missino, muore a Milano. Il 13 marzo era stato

agredito sotto casa sua da un gruppo di militanti di Avanguardia Operaia, a colpi di chiave inglese.

Giovedì 15 maggio 1975: Massimo De Carolis, democristiano e membro del consiglio comunale di Milano, è ferito alle gambe da un gruppo delle BR che irrompe nel suo studio e lo sottopone a un «processo proletario». Fra i terroristi che colpiscono De Carolis c'è Walter Alasia, un ex militante di Lotta Continua che aveva lasciato il movimento quando a prevalere era stata la linea contraria alla lotta armata.

Giovedì 25 maggio 1975: presso il Parco Lambro di Milano si tiene il raduno pop organizzato da «Re Nudo», una rivista di controinformazione fondata nel 1970. All'incontro partecipano, tra gli altri, Area, Stormy Six, Giorgio Gaber, Antonello Venditti, Lucio Dalla, Francesco De Gregori, Eugenio Finardi, Claudio Rocchi, Pino Masi.

Domenica 15 giugno 1975: elezioni amministrative. Votano, per la prima volta, i diciottenni. Il giovane elettorato aiuta lo spostamento a sinistra delle amministrazioni locali e contribuisce a segnare una grande vittoria per il PCI. In moltissime regioni e città italiane si formano Giunte di sinistra. Il successo va al di là delle più ottimistiche previsioni. Le conseguenze sono profonde e investono la vita politica del paese: il PCI ripropone il «compromesso storico»; gli sconfitti - la DC, i liberali e i socialdemocratici - aprono un dibattito all'interno dei rispettivi partiti. A Milano si insedia la «Giunta rossa».

In via Santa Marta 25 In quel periodo era piuttosto diffusa la tendenza a occupare edifici sfitti e inutilizzati da tempo³³, grazie soprattutto all'azione dell'Unione Inquilini.

³³ Nei primi anni Settanta la situazione abitativa milanese si manteneva ancora su livelli mediocri, specie per ciò che riguardava la qualità degli insediamenti, l'affollamento e il fabbisogno, riflettendo sostanzialmente la tendenza politica di privilegio verso le classi più abbienti (lo conferma la diminuzione della popolazione operaia, che nel centro di Milano cala di 700.000 unità tra il 1961 e il 1971). Il dibattito avviato negli anni Settanta sul recupero dei centri storici a fini residenziali, attraverso un'operazione di risanamento e di rinnovo da attuare con un intervento pubblico, si estese anche alla periferia. D'altra parte, le modalità che la Giunta aveva adottato per il recupero a uso pubblico delle aree nelle zone centrali erano troppo rispettose della proprietà privata delle strutture esistenti; per di più, in queste aree mancavano i servizi pubblici, così anche i pochi strati popolari che avevano difeso il loro diritto di continuare ad abitarle si trovarono attorno condizioni sempre più estranee ai loro livelli di vita. Sull'onda di queste acquisizioni, non solo l'Unione Inquilini ma anche numerosi gruppi giovanili, organizzandosi politicamente e tecnicamente, misero in pratica l'occupazione degli stabili, dopo aver scelto gli edifici da colpire (cfr. *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili, un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, a cura di Claudia Sorrini, Milano, Feltrinelli, 1978).

Fu la sezione Centro di Avanguardia Operaia, costituita soprattutto da dipendenti delle banche, a promuovere l'occupazione dell'edificio di via S. Marta. L'idea era quella di usare come sede il piano terra e di lasciare il resto degli spazi a famiglie senza casa. Ma la conformazione architettonica dello stabile, ideale per sontuose feste settecentesche, non si addiceva affatto alla vita moderna di eventuali famiglie occupanti:

a piano terra esistono solo gruppi di due o tre locali senza servizi e precedentemente destinati a ufficio o magazzino, mentre al primo piano si succedono sale, saloni e salotti in cui trionfano l'opulenza e il cattivo gusto: dai ... camini monumentali e dai soffitti a cassettoni alle sale «moquettate» e tappezzate di rose rosse: una serie di sale intercomunicanti che, se si prestavano bene ad ospitare gli sfarzosi ricevimenti cui erano destinate, mal potevano essere utilizzate dai potenziali e proletari occupanti. L'unico piano in cui si sarebbe potuto abitare è il secondo e ultimo, dove una volta i Cornaggia-Medici avevano le camere da letto per loro e per gli ospiti: qui i servizi abbondano, anche se i sunnominati Cornaggia etc. hanno asportato tutti gli apparecchi sanitari lasciando i bagni vuoti³⁴.

Se non poteva essere una casa, quell'edificio così suggestivo poteva però prestarsi a un uso non meno importante dal punto di vista culturale e sociale. A spiegarlo è Roberto Cerasoli, il segretario politico della cellula Cultura di Avanguardia Operaia:

ROBERTO CERASOLI: Santa Marta doveva diventare un'officina di produzione culturale, non solo di consumo; con dei collettivi differenziati secondo una specializzazione nei settori del cinema, dell'arte, dalla musica, e aperto alla formazione dei giovani. Non una sede di politica. Noi ci siamo posti l'obiettivo di creare questo ambiente, rimetterlo in ordine, pulirlo. Ricordo che siamo partiti dal tetto, poi siamo passati all'impianto elettrico e siamo finiti al riscaldamento; insieme agli occupanti del piano di sopra e alle famiglie³⁵ abbiamo pulito le colonne, ridipinto le porte...³⁶

³⁴ Articolo non firmato, *Santa Marta è anche una via*, cit.

³⁵ L'ultimo piano era gestito dall'Unione Inquilini. A Santa Marta abiterà anche Aurelio Cipriani, consigliere comunale di AO-PdUP nel 1975, mentre Massimo Gorla, parlamentare nel 1976, elesse il Centro a suo ufficio milanese – la presenza di quest'ultimo serviva a dare alla palazzina occupata una copertura giuridica. Il piano nobile, invece, era quello direttamente gestito dal Circolo la Comune.

³⁶ Citiamo dalla video-intervista realizzata da Claudio Coloberti e Marco Donati nella primavera del 2011.

Santa Marta, abitazione mancata, diventa così un apripista: tra i numerosi – quasi quaranta – Centri Sociali che sorgono in quel periodo, è il primo ad avere al suo interno dei laboratori multidisciplinari³⁷, il che vuol dire che può produrre ed esportare un'originale proposta culturale. In effetti, il desiderio di fare cultura e di non subirla, di non trovarselo preconfezionata dai «divi di sinistra» – come scriverà Marco Donati sulla sua agenda, nel dicembre 1977 –, era profondamente avvertito.

MARCO DONATI: Santa Marta nasce come un esperimento di politica sociale. C'era il problema della produzione culturale. C'era la necessità di far vivere i Circoli La Comune non soltanto come luoghi di distribuzione di materiali preconfezionati: eravamo convinti che si dovesse cominciare a fare dell'autoproduzione per il territorio di riferimento. Santa Marta nasce con questa prospettiva: proviamo a vedere che succede se facciamo dei laboratori. Vediamo se riusciamo a mettere in moto energie che possano dar vita a spettacoli³⁸.

Perché le attività inizino, si dovrà comunque aspettare qualche tempo. La prima cosa da fare è rimettere in sesto lo stabile – signorile, ma fatiscente. L'inverno del 1974 passa così, tra i lavori di ristrutturazione.

I giovani attori del Teatro del Drago sono volenterosi, entusiasti, ma inesperti. Possono insegnare a costruire maschere, poco altro. Ma non sono soli. Fin dai primi tempi della loro esistenza hanno iniziato a intessere preziose relazioni, che ora potranno tornare utili per trovare insegnanti e collaboratori. I primi laboratori «di rodaggio» partono nella primavera del 1975 e sono rivolti a gruppi già costituiti con cui il Teatro del Drago è in contatto. Visti i buoni risultati, l'anno successivo si aprono alla gente comune.

MARCO DONATI: In Santa Marta ci siamo trovati con pochissima esperienza personale come attori, quindi non in grado di gestire in prima persona un laboratorio di ricerca. Ma avevamo molta esperienza politica, quindi capacità organizzativa: sapevamo come stabilire relazioni, contatti.

³⁷ Come già accennato, a Santa Marta si svolgevano attività legate alla musica, al cinema, alla grafica e al teatro (il Circolo La Comune era già strutturato in commissioni di lavoro, e questo tipo di organizzazione verrà «esportato» anche in Santa Marta). La commissione Grafica si insediò in una sala al piano terra e iniziò subito a produrre manifesti, sia per il Centro, sia per chi ne facesse richiesta. La commissione Cinema produceva filmati in Super 8.

³⁸ Marco Donati, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

Cominciammo a cercare persone disposte a lavorare con noi più seriamente di quanto potessimo fare noi stessi. Infatti, per il primo anno, ci occupammo solo di maschere. Poi vennero altre persone dalla Comuna Baires³⁹ e dal Teatro del Sole. Così partì Santa Marta. Il primo anno ci furono centinaia di iscritti, divisi tra musica e teatro. Un numero esorbitante⁴⁰.

Al piano nobile del palazzo di via Santa Marta, nella grande sala con il camino e il parquet intarsiato, gli appassionati di teatro potevano contare su insegnanti di buon livello: Luciano Fernicola ed Eduardo de la Cuadra, ex membri della Comuna Baires; Ruggero Cara, Encarnacion Suarez Otero e Claudio Raimondi del Teatro del Sole; Carmela (Mela) Tomaselli, che era stata all'Odin Teatret per un periodo di studio; Silvano Piccardi. Per quanto riguarda la teoria, Antonio Attisani tenne corsi di storia del teatro.

Anche nelle altre commissioni gli insegnanti erano professionisti affermati. Così, in breve tempo, Santa Marta diventò un crogiolo di cultura⁴¹, superando i limiti del quartiere in cui si trovava (Zona

³⁹ Renzo Casali, Liliana Duca, Antonio Llopis fondano la Comuna Baires nel 1969, in Argentina. La Comuna arrivò a Milano per la prima volta nel 1973 dal Festival di Nancy, dove aveva messo in scena *Argentina*. In Italia fece allora un tour di nove mesi, con spettacoli ispirati ai grandi temi sociali del tempo. Tornati in Argentina nel Natale del 1973, per gli artisti iniziò la repressione: Horacio Czertok venne sequestrato, altri due membri finirono tra i desaparecidos. La «colpa» era aver messo in scena uno spettacolo contro la tortura: *Water-Closet*. Il clima insostenibile li convinse a trasferirsi l'anno successivo a Milano, dove trovarono la loro prima sede in via Commenda 35. Già dal 1978 alternarono rappresentazioni all'interno del loro stanzone e proteste pubbliche all'esterno. A proposito di *Wisconsin*, un loro spettacolo del 1978, Giuseppe Grieco ha scritto: «Non si tratta certo di una commedia o di una tragedia in senso tradizionale. Chi entra nei locali di via Commenda ha subito l'impressione di penetrare nel cuore di una comunità giovanile che a tutto pensa fuorché a offrire di se stessa un'immagine consolatoria e gratificante. Ci si ritrova in mezzo a degli officianti che accolgono gli ospiti come naufraghi ansiosi di posare i piedi su un approdo liberatorio. Gli stessi officianti non sono persone che il naufragio se lo sono lasciato alle spalle, ma sono tutt'ora dei naufraghi i quali tendono a trovare una ragione al proprio scacco esistenziale» (cfr. Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *op. cit.*, p. 9. Si veda anche Renzo Casali, *Comuna Baires: cultura teatro rivoluzione. Un'analisi, una proposta, una pratica*, Milano, Centro Lunga Marcia, 1973; Giorgio Morale, *Comuna Baires: storia di vent'anni di teatro, 1969-1989*, Firenze, la casa Usher, 1989).

⁴⁰ Citiamo da una serie di audio-interviste effettuate da Luca Ruzza nel 1982 e destinate a raccogliere testimonianze su Santa Marta, in vista di un volume poi mai realizzato. Luca Ruzza, architetto e scenografo, ha tra l'altro firmato le scenografie per *Il sogno di Andersen* (2004) dell'Odin Teatret.

⁴¹ Evidentemente abbastanza rilevante da attirare l'attenzione della Rai, che realizzò un reportage (al momento non reperito) sul Centro.

Centro) e configurandosi come polo di attrazione a livello cittadino e punto di riferimento per gli altri Centri Sociali. Un cuore pulsante di energia e passione, il contenitore che rese patente, dandole una «sede», una fittissima rete di relazioni e contatti che certo esisteva ben prima dell'occupazione del 1974, e che tra le mura della signorile casa Cornaggia-Medici aveva avuto agio di solidificarsi.

MARCO DONATI: Un aspetto straordinario di Santa Marta era la qualità delle persone che facevano gli insegnanti. Pensate adesso a cosa bisognerebbe mettere in campo dal punto di vista economico per avere un simile corpo docenti: Patrizio Fariselli, degli Area, teneva corsi di tastiere; Mauro Pagani, della Premiata Forneria Marconi, di violino; Renato Rivolta, primo flauto della Scala, di flauto. Nelle sezioni teatrali passavano tutti i gruppi più importanti: Teatro del Sole⁴², Odin, Comuna Baires, Augusto Boal. Nella commissione Cinema lavoravano Roberto Fratti, Giorgio Mondolfo, Antonello Catacchio – professionisti che si prodigavano in modo gratuito o quasi⁴³.

Come arrivavano a Santa Marta? Non lo so. Arrivavano come per magia. A un certo punto c'era Demetrio Stratos che provava la voce in fondo al cortile, ma non ti so dire come ci si trovasse. Forse perché, semplicemente, si passava di lì. Perché Santa Marta era diventato Santa Marta – un po' perché gli intellettuali allora si sentivano organici, un po' perché il Centro aveva superato la connotazione pre-definita delle sue origini: avevamo raggiunto, infatti, una nostra autonomia rispetto ad Avanguardia Operaia – e, per di più, figliava: l'Isola⁴⁴ con César Brie, il Leoncavallo... Eravamo di-

⁴² Il Teatro del Sole, compagnia fondata a Torino nel 1971 da Carlo Formigoni e poi trasferitasi a Milano, era ed è specialista nella produzione di spettacoli per ragazzi (cfr. Articolo non firmato, *Teatro del Sole*, «Scena», n. 5, ottobre-novembre 1976, p. 18). Hanno cominciato a muovere i primi passi tra le sue file anche attori noti come Angela Finocchiaro e Carlina Torta.

⁴³ A volte gli insegnanti lasciavano il loro compenso al Centro, anche perché il loro lavoro aveva una connotazione politica, legandosi alla loro militanza. Diverso era il caso di insegnanti privi di altri introiti (Luciano Fericola, ad esempio), che ovviamente venivano pagati. Le quote dei partecipanti ai seminari – 3.000 lire al mese – erano impiegate per coprire i costi dei materiali necessari ai laboratori.

⁴⁴ Il quartiere Isola di Milano, circondato da recentissime e lussuosissime strutture destinate a uffici pubblici, fu un esempio significativo dell'uso che il «capitale» faceva del territorio. La mira degli speculatori fu quella di costringere gli abitanti del quartiere, in maggioranza proletari, a spostarsi, in modo da ottenere nuove residenze di prestigio. L'esperienza del Centro Sociale Isola, promossa da uno dei comitati di quartiere più importanti di Milano, è quindi significativa per questi dati di partenza. Sulla base della credibilità acquisita nel tempo, si organizzarono una serie di attività quali l'asilo autogestito (in una zona in cui non esistevano asili-nido – quindi atto di denuncia per una Giunta che non si curava delle necessità degli abitanti del quartiere), laboratori artigianali e una scuola di teatro. Quest'ultima venne presa in mano dal collettivo Túpac Amaru, fondato da cinque compagni usciti dalla

ventati l'esempio di cose che si potevano ripetere e che facevano star bene⁴⁵.

A spingere in via Santa Marta tanti frequentatori non era, infatti, solo la voglia di praticare un'arte o acquisire delle tecniche. C'era anche il desiderio di assaporare modi inediti di stare insieme – un bisogno, questo, sempre alla base dei Centri Sociali⁴⁶. Lo testimoniano anche le parole di un anonimo frequentatore della commissione Grafica:

La mia esperienza nel Centro Sociale S. Marta è incominciata e continua soprattutto per il mio bisogno di stare con gli altri.

Stare però con gli altri in modo finalmente diverso, diverso da come è possibile stare insieme in una città alienante come Milano, dove alle feste, popolari e non, si resta soli anche se si è in migliaia. Oppure come si sta insieme ad un concerto, al cinema ecc. In tutte queste situazioni ... il rapporto che si stabilisce è sempre quello di chi fa qualcosa e di chi non può fare altro che subirlo; per cui ognuno se ne resta nel proprio ghetto personale a fruire-subire quello che gli viene offerto, senza poter esprimere qualcosa di proprio o poter stabilire un minimo di rapporto nemmeno con chi gli sta vicino.

[...]

Ecco io ho cominciato a frequentare S. Marta per cercare un modo diverso ... di stare con gli altri. ... Qui ho avuto la possibilità, fra uno sgombero e l'altro, di parlare con gli altri, parlare e fare contemporaneamente delle cose [...]

Perciò se io come tutti gli altri compagni di S. Marta continuiamo a di-

Comuna Baires, tra cui César Brie. Vi si tennero corsi di preparazione psicofisica dell'attore e seminari politico-ideologici sul teatro; interventi di animazione i cui contenuti riguardavano la realtà e i problemi del quartiere (cfr. *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili, un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, a cura di Claudia Sorrini, Milano, Feltrinelli, 1978).

⁴⁵ Marco Donati, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

⁴⁶ I protagonisti diretti di questa esperienza a Milano furono i numerosi collettivi formati da giovani – figli della fase post-sessantottesca – che si affacciavano sul territorio metropolitano e che, alla fine del '74, rappresentavano una realtà molto variegata: da quelli che si avvicinavano alla politica ai collettivi giovanili e femministi, dai gruppi antifascisti a quelli teatrali, musicali e di varie espressioni artistiche. Lo spirito era principalmente quello di «riattivare processi di comunicazione e confronto intersoggettivo a partire dalla messa in discussione delle condizioni della propria vita materiale (problema degli affitti, degrado dei quartieri, diritto alla casa per le coppie non sposate) ... tutti elementi che vanno a sommarsi in un'unica sintesi: creare degli spazi liberati in cui poter vivere i rapporti tra uomo e donna, tra individuo e natura, tra vita privata e vita sociale, tra lavoro e tempo libero» (cfr. John N. Martin, Primo Moroni, *La luna sotto casa. Milano tra rivolta esistenziale e movimenti politici*, Milano, Shake Edizioni, 2007, p. 156).

fendere questo Centro Sociale, nonostante i ripetuti sgomberi e distruzioni, è perché vogliamo avere la possibilità-spazio di fare, noi e tutti quelli che lo vorranno, delle attività libere da qualsiasi condizionamento, vogliamo avere la possibilità di riunirci per parlare, conoscerci senza dover sempre pagare un biglietto d'ingresso o la consumazione. Abbiamo il diritto di esprimere il nostro dissenso a questo sistema-vita disumano. *Vogliamo far cultura invece di doverla sempre subire*⁴⁷.

All'interno del Centro tutto era collegato, fluido, eccitante. Si poteva seguire un laboratorio di maschere e pupazzi e poi andare a lezione di violino con Mauro Pagani. Quelli della commissione Grafica disegnavano manifesti per tutti e poi partecipavano ai laboratori di teatro... I progetti fiorivano e l'attività era frenetica, soprattutto per Marco Donati e Julia Varley, che si trovavano ad avere una sorta di ruolo dirigente, in quanto membri di Avanguardia Operaia, da cui, però, stavano attenti a mantenere un'autonomia organizzativa e decisionale⁴⁸.

Io – ricorda Julia Varley – organizzavo seminari e lezioni, contattavo professionisti, insegnavo, scrivevo volantini e comunicati stampa, preparavo festival, modellavo maschere, recitavo negli spettacoli ovunque ci chiamassero, guidavo un vecchio furgoncino blu, contattavo giornalisti e sindacalisti, discutevo, indicevo e presiedevo riunioni, prendevo regolarmente parte ai corsi, riciclavo l'argilla, pitturavo i muri della casa occupata... Lavoravo di mattina per guadagnare, di pomeriggio andavo all'università e facevo tutto il resto la sera e la notte. Entusiasmo, passione, credo politico, convinzioni profonde, passione, poco riposo, poco denaro, riunioni dopo riunioni, assemblee, manifestazioni, feste popolari... erano il mio pane quotidiano⁴⁹.

Dalle parole di Julia Varley emerge con chiarezza come l'attività del Teatro del Drago fosse profondamente rivolta verso l'esterno. Stare tra le mura signorili di via Santa Marta, organizzando e gestendo seminari, rappresentava solo una parte dell'impegno. I ragazzi sciamavano con le loro parate nella città, tra vie e piazze. Intervenevano nelle occupazioni delle case, fiancheggiando l'Unione Inquilini;

⁴⁷ Dattiloscritto non firmato né datato, *Perché voglio che S. Marta viva*. Si tratta di uno dei documenti che Clara Bianchi e Marco Donati hanno recentemente trovato nella loro soffitta.

⁴⁸ C'è da precisare che non tutti i membri del Teatro del Drago erano parte del Circolo La Comune. Ancora meno numerosi quelli che militavano in Avanguardia Operaia – praticamente i soli Marco e Julia. Il che vuol dire che c'erano molte persone (membri del Teatro del Drago) che lavoravano in Santa Marta senza aver nessun rapporto né con il Circolo, né con Avanguardia Operaia.

⁴⁹ Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., p. 23.

entravano nelle fabbriche – raggiungevano categorie sociali e anfratti cittadini al di fuori dei circuiti culturali ufficiali: «La nostra vera scuola furono le strade, le università, le fabbriche, i quartieri, i mercati e le feste popolari. ... Se avevamo fortuna ci davano 50.000 lire che, a quel tempo, servivano appena per pagare la benzina»⁵⁰.

Le spettacolazioni prevalevano senz'altro sugli spettacoli. Il Teatro del Drago creava per lo più piccoli nodi drammatici, sketch, clownerie:

Mi ricordo lo spettacolino del piccolo circo, in cui Marco faceva il mangiafuoco e Simone, un bimbo di sei anni o forse meno, figlio di Marina della commissione Grafica, faceva l'ammaestratore di pulci con un costume di pelle di leopardo. Anche lui mangiava il fuoco, solo che era quello dei fiammiferi⁵¹.

La rete Intorno a Santa Marta – lo vediamo dall'immagine riportata nella pagina seguente⁵² – c'è una costellazione di Centri Sociali, tra i quali si stabilisce una fitta rete di relazioni.

La leva da cui essi nascono è la speranza di poter fondare rapporti interpersonali nuovi, contrapposti a quelli vecchi – contenitori vuoti di ideologie polverose. Questa aspettativa è avvalorata dall'insediamento delle cosiddette «Giunte rosse» nelle amministrazioni cittadine e dall'avanzata delle sinistre nelle elezioni del giugno del 1975.

Riparare velocemente trent'anni di politica speculativa e ovviare all'assenza di servizi nei quartieri erano i compiti precipui ai quali si votavano l'Unione Inquilini e i giovani (fortemente impegnati nelle occupazioni assieme ai comitati di quartiere e alle donne), colpendo i caseggiati da occupare. Respinto dalle istituzioni, il problema della mancanza di humus sociale trovò la sua soluzione extra-istituzionale indirizzandosi verso l'autogestione della risposta: l'occupazione dei Centri Sociali significava recuperare parte della vita associativa degli strati popolari e costruire un fitto tessuto di relazioni.

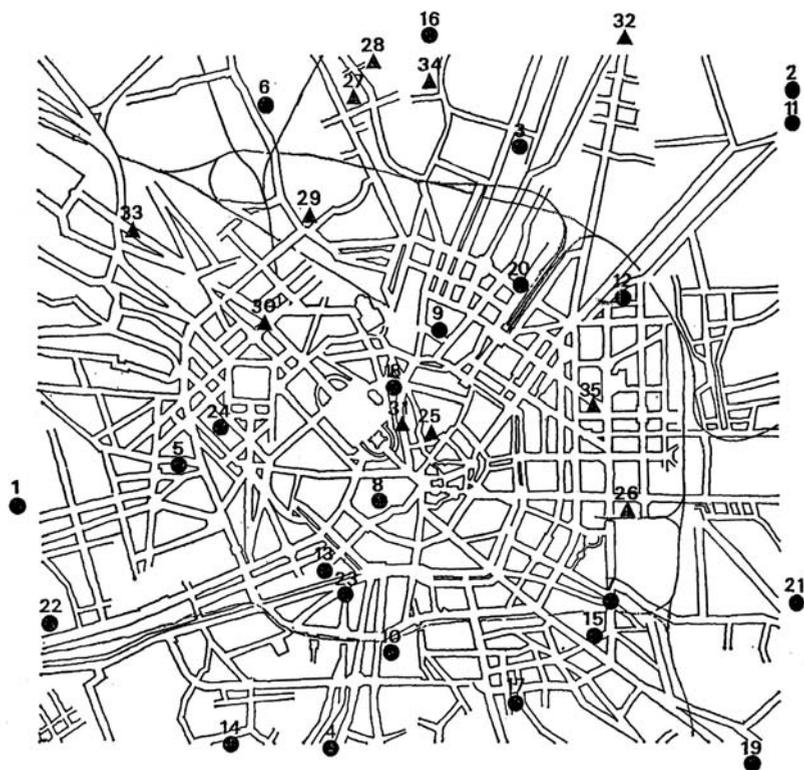
Certamente le forze politiche appoggiarono le occupazioni, ma troppo spesso considerandole elementi occasionali, secondari, non cogliendo comunque appieno l'area di problemi che i Centri esprimevano.

Il fermento che si registra al loro interno si sforza di rivitalizzare

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Clara Bianchi, intervista del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

⁵² La mappa è tratta dal volume *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili*, cit., p. 88.



La rete dei Centri Sociali di Milano, tra il 1975 e il 1977. Santa Marta corrisponde al n. 8, l'Iso-la al 9.

una «tradizione popolare» compromessa dallo «sviluppo capitalistico», promuovendo l'esigenza di partecipazione in prima persona, senza deleghe e schemi imposti dall'alto. La speranza è di recuperare la vita associativa in una città che si sviluppa ingoiando la dimensione umana, ma anche far leva sulla distribuzione e produzione di cultura, come nel caso specifico di Santa Marta.

In questo senso, il terreno dell'attivismo giovanile è più culturale che politico – e spesso è una politica dell'identità, come nei casi delle rivendicazioni in favore della differenza portate avanti dal femminismo⁵³ e dai movimenti omosessuali.

⁵³ Il biennio 1974-1975 rappresenta un momento di grande crescita del movimento femminista, sia nella capacità di aggregazione che nell'elaborazione teorica. Il 1974 inizia infatti in un clima di intensa mobilitazione per il referendum sul divorzio.

Differenziandosi tra loro, alcuni Centri si legarono fin dall'inizio al movimento giovanile, mentre altri si interessarono più in generale alla realtà dei quartieri occupati:

I primi imboccarono la strada di una vita spesso tutta interna, rivolta all'introspezione dei soggetti protagonisti, e non riuscirono a stabilire con l'esterno altro che rapporti astratti o mediati. Gli altri divennero centri di attività politiche rivolte al quartiere, e spazio di discussione e partecipazione di base, alla ricerca di legami concreti, relazioni possibili tra centro e intorno sociale. Nell'ambito di questi ultimi alcuni assunsero le caratteristiche di centri di produzione-ricerca e sperimentazione culturale di portata cittadina; molti divennero punti di raccolta di esperienze di base decentrate, molti ancora sedi periferiche del circuito di base di spettacoli teatrali e cinematografici⁵⁴.

I Centri Sociali riprendono quello che il '68 non era riuscito a fare. Se nel '68 i punti di partenza erano la fabbrica e la scuola, in questi anni si nota una certa distanza politico-culturale soprattutto dall'area operaia, evidenziata anche dagli stessi nomi dei collettivi, come per esempio «Falce e Mirtillo» al posto di «Falce e Martello»⁵⁵.

È, in effetti, una polifonia di esigenze per una cultura alternativa ciò che sostanzia la vita di molti dei Centri Sociali di quel periodo.

Per chi partecipava alle attività di un luogo come Santa Marta, la sensazione più esaltante che ne derivava era quella di crescere come individui. Lo evidenzia Claudio Coloberti:

Mi ha fatto fermare a Santa Marta la possibilità di sentirmi attivo e responsabile. Vedevo nel Centro due valenze, una politica, l'altra più emotiva. Io non ho fatto il '68 nel senso classico, il mio '68 l'ho fatto a Santa Marta nel '77. Avevo la necessità di trovare situazioni che mi facessero maturare, all'inizio senza sapere bene in che direzione andare, ma in me c'è stata una crescita molto rapida di assunzione di responsabilità⁵⁶.

Sulla base del motto «Non c'è liberazione delle donne senza rivoluzione, non c'è rivoluzione senza liberazione delle donne», le tematiche femministe attraversano in modo dirompente tutta l'esperienza dei Centri Sociali, anche se successivamente si arriva alla rivendicazione di autonomia totale del collettivo femminista (cfr. Anna Maria Battisti, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: ricerca e documentazione nell'area lombarda*, Milano, Franco Angeli, 1984; Anna Rita Calabrò, Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milano, Franco Angeli, 2004).

⁵⁴ Andrea Bisicchia, *Teatro a Milano, 1968-1978. «Il Pier Lombardo» e altri spazi alternativi*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1979, p. 50.

⁵⁵ Cfr. John N. Martin, Primo Moroni, *op. cit.*

⁵⁶ Audio-intervista a Claudio Coloberti realizzata nel 1982 (cfr. nota 40).

In questa alternativa antagonista alla «cultura borghese» gioca un ruolo fondamentale il teatro, e non solo nei Centri Sociali.

In quel periodo, a Milano, fioriscono infatti una serie di compagnie e spazi come il Teatro dell'Elfo⁵⁷, il Teatro Officina, il Teatro Uomo⁵⁸, il CRT⁵⁹, che si propongono come realtà «altre» rispetto all'ingombrante presenza del Piccolo, bersaglio di una contestazione aperta, con particolare accanimento verso le sue funzioni sociali e il rapporto instaurato con la città⁶⁰. Per sanare questa situazione, nel

⁵⁷ La compagnia del Teatro dell'Elfo viene fondata da Gabriele Salvatores e Ferdinando Bruni nel 1973. Prima di ottenere una sede, nel 1979, proponeva i suoi spettacoli negli spazi dei Centri Sociali – il Leoncavallo, il Santa Marta, l'Isola. Tra gli spettacoli di quegli anni ricordiamo: *Woyzeck* di Büchner (1974), *Pinocchio bazaar* (1975), *Le mille e una notte* (1978). Per notizie sulla compagnia, si veda Elio de Capitani, *La nostra storia*, in <http://old.elfo.org/storia.html>, e Oliviero Ponte di Pino, *Un teatro lungo venticinque anni. Sugli spettacoli del Teatro dell'Elfo*, in <http://www.trax.it/olivieropdp/elfo2001.htm>.

⁵⁸ Il Teatro Uomo, fondato nel 1969 da Fiorenzo Grassi e Virgilio Bardella, nei primi anni ha una propria sede in via Manusardi. Sebbene non richiami un grande pubblico e risulti nella sua programmazione poco unitario, esso si distingue subito per l'originalità dei lavori proposti, offrendo a Milano un ricco programma di ricerca e sperimentazione dalla forte connotazione politica. Tra gli spettacoli ricordiamo: *Notte con ospiti* di Peter Weiss; *Ricorda con rabbia*, regia collettiva del testo di John Osborne; *Deliriotre*, diretto da Gianni Rossi, e *Il cimitero delle macchine* di Fernando Arrabal (cfr. Valerio Fantinel, *Teatro Uomo*, «Sipario», marzo 1970).

⁵⁹ Il Centro di Ricerca per il Teatro (CRT) nasce nel 1974. Fondatore ne è Sisto Dalla Palma, convinto assertore del decentramento e della ricerca in campo teatrale: «Bisogna moltiplicare i luoghi d'iniziativa. Operativamente sono necessari teatri laboratorio, centri di ricerca creativa aperti ai giovani, collegati concretamente con le scuole e i quartieri. [...] I messaggi che ci sono venuti dalle inquietudini giovanili sono inequivocabili: o la classe dirigente saprà elaborare questi messaggi dando risposte positive anche sul piano operativo, oppure direi che un teatro come l'attuale non ha proprio molto senso» (la dichiarazione di Sisto Dalla Palma è riportata in Maurizio De Luca, *Non c'è solo Strehler*, «Il Lombardo», 29 settembre 1973). Risposta positiva e concreta fu appunto il CRT, che ebbe sede in un'ex palestra concessa dal Comune in una zona periferica (piazzale Abbiategrasso): una dislocazione che rappresentava un'autentica sfida, quella di divenire il punto di riferimento per le attività culturali della decentrata Zona 15. Il CRT diventò un luogo di incontri teatrali ospitando seminari e stage, ma soprattutto le esperienze di gruppi come il Living Theatre, Jerzy Grotowski e il Teatr-Laboratorium, il Bread and Puppet Theatre e l'Odin Teatret. Si realizzava così la tanto auspicata esperienza di decentramento, anche se, spesso, quello che accadeva era la migrazione dello spettatore dal centro alla periferia, senza che si verificasse l'acquisizione di un pubblico nuovo fino ad allora emarginato (cfr. *Il CRT, centro di ricerca per il teatro*, a cura di Chiara Merli, Roma, Bulzoni, 2007; Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *op. cit.*, pp. 17-19; Oliviero Ponte di Pino, *Le regole dell'innovazione. (Quasi) trent'anni di storia del CRT di Milano*, «ateatro», 31.4, <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=31&ord=4>).

⁶⁰ Anche per i giovani che vivono le loro sere a Santa Marta, magari facendo tea-

1968-1969 il Piccolo aveva cercato di aprirsi con l'iniziativa del decentramento attraverso il Teatro Quartiere⁶¹, che però non seppe incanalare le istanze, i bisogni culturali e i fermenti provenienti dall'ambiente nel quale agiva come un corpo estraneo, in un contesto periferico che tendeva a rigettarlo. Ne venne fuori l'esportazione di spettacoli preparati nell'ambito del Piccolo, e incapaci quindi di coinvolgere attivamente il pubblico delle periferie.

Nel frattempo, anche gli spettatori stanno cambiando. C'è un pubblico nuovo che reclama un rapporto più viscerale con il teatro e più in generale con le proposte culturali della propria città, scontrandosi con quello che Milano fino ad allora gli ha offerto: «Si è constatata l'esistenza ... di un pubblico giovane, nuovo, che vuole un teatro "diverso"; magari non è preparatissimo, forse è tendenzioso, certamente ignora i valori della continuità e della ricerca»⁶².

È in tale contesto che, nel 1975 (29 maggio) e nel 1976 (26-30 giugno), si svolsero al Parco Lambro le ultime due edizioni del Festival del Proletariato Giovanile, organizzato dalla rivista di controinformazione «Re Nudo»⁶³. Fu una specie di Woodstock all'italiana,

tro, Strehler è un «nemico». Quasi scontato, quindi, che il Centro si mobiliti contro la decisione del Comune di affidare il vecchio Teatro Fossati al Piccolo (di cui diventerà, in effetti, il teatro-studio), per evitare che il quartiere Garibaldi, allora molto popolare, fosse snaturato. Sono, questi, anni di selvagge speculazioni edilizie, che si fanno beffe della legge 167/1962 sull'edilizia economica e popolare, aggirata con nonchalance dai proprietari degli immobili (come vedremo più oltre, lo stesso Santa Marta cadrà vittima degli speculatori). Da parte sua, Strehler non mostra molta simpatia verso il formicolante mondo dei gruppi di base e quelli appartenenti al «Terzo Teatro». A tal proposito, con spericolata analogia e chiaro intento stroncatore (se ne vedano gli effetti nel tendenzioso articolo di Renato Palazzi, *Teatro-circo-carnevale a Bergamo*, «Corriere della Sera», 5 settembre 1977), arriverà ad accostare Eugenio Barba alle Brigate Rosse, con ovvi strascichi polemici (cfr. Ugo Volli, *All'atelier di Barba - 30 ore magiche con l'antiteatro*, «la Repubblica», 11-12 settembre 1977).

⁶¹ Il «Teatro Quartiere» si proponeva il duplice obiettivo di portare il teatro nei luoghi dove esso era sconosciuto e favorire la partecipazione degli spettatori attraverso il prezzo politico del biglietto. Il suo scopo era formare un nuovo pubblico attraverso la proposta di un teatro di qualità (cfr. *Il CRT, centro di ricerca per il teatro*, a cura di Chiara Merli, cit., p. 37).

⁶² Roberto de Monticelli, *C'è un pubblico teatrale nuovo a Milano*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1975.

⁶³ La scena underground, protagonista degli anni che vanno dal 1969 al 1973, trova un suo canale preferenziale nella testata «Re Nudo», fondata da reduci del movimento Beat (il numero zero della rivista esce nel novembre 1970 e vende 8.000 copie, tutte a Milano). Da essa viene veicolata la necessità di riappropriarsi della vita e della propria identità anche all'interno delle aree più degradate. Di ciò è corollario l'assunzione dell'ideologia della festa quale momento di ritrovo collettivo a carattere

cui partecipò anche il Teatro del Drago, al quale fu affidata la gestione del «secondo palco» e dei momenti di animazione, durante i quali diedero dimostrazione del loro training. Julia Varley racconta che, in quell'occasione (1976), si presentò anche il Living con *La torre del denaro*: «Era tutto parte di uno stesso movimento»⁶⁴.

A giudicare dai racconti di chi visse quella stagione, Milano era in effetti una città vitale e stimolante, dove si poteva assistere al meglio della produzione italiana e internazionale. Dall'Odin Teatret a Tadeusz Kantor, dagli Els Comediants a Peter Brook c'era davvero l'imbarazzo della scelta. Anche per chi ostentava una certa indifferenza per quel profluvio di nomi noti non tutti avevano «tempo, soldi e voglia di andare molto a teatro»⁶⁵, stare immersi in quell'atmosfera viva doveva essere di certo elettrizzante.

CLAUDIO COLOBERTI: Io il Bread and Puppet l'ho visto!

Era il '76, a Milano, al Teatro Uomo, lo spettacolo era *The White Horse Circus* l'ho anche registrato di nascosto (con una telecamera grossa come un armadio, non ricordo con quale scusa io sia riuscito a farla entrare in teatro) ... Ne ho qualche vago ricordo: luci bianche, gruppi di pupazzi tirati in scena dalle quinte con delle corde (ne ritrovo poi tracce nei primi lavori di Danio Manfredini), mascheroni che ancora adesso associo alla grafica di Steinberg e l'apparizione finale di Peter Schumann sui trampoli, con ali da angelo e sopra un cavallo bianco: un'atmosfera generale forse un po' troppo a cavallo (!) tra l'hippy e il mistico, ma decisamente molto suggestiva.

Da quello spettacolo venne l'idea di costruire dei cavalli di spugnetta (un'opera collettiva con la supervisione di Marco [Donati]) da usare sui trampoli. Li utilizzammo in una festa all'Isola, dove Marco e io, vestiti da

nazionale. Esempio ne sono i raduni gestiti da «Re Nudo», che dal 1974 diventano le «feste del proletariato giovanile». La quarta edizione del 1974 e la quinta del 1975 sono quanto di meglio il movimento controculturale esprimerà negli anni Settanta. Diverso è il discorso per il successivo festival del 1976, sempre al Parco Lambro di Milano, dove l'indiscriminata massificazione, la modalità di vendita delle merci, il degrado del luogo e soprattutto le contraddizioni politiche e culturali interne al movimento si fondono in una miscela esplosiva che ne rileva i limiti: tra il 26 e il 30 giugno, migliaia di giovani con tende e sacchi a pelo invadono il parco, un gruppo si distacca assalendo un supermercato e provocando l'intervento della polizia con gas lacrimogeni. La festa si declina in fughe affannose, confusione indescrivibile, dibattiti politici alternati a risse improvvise, musica sopraffatta dagli slogan.

⁶⁴ Julia Varley, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

⁶⁵ Queste parole sono di Julia Varley (e-mail del 27 luglio 2011), cui abbiamo chiesto di raccontarci quali stimoli teatrali avesse sperimentato a Milano negli anni del Teatro del Drago e di Santa Marta. «Pensavo» scrive «di imparare di più dalla mia insegnante di ginnastica che dal vedere gli spettacoli di altri gruppi».

Cavaliere Nero e Cavaliere Bianco, avevamo uno scambio di minacce demenziali che portava poi a un duello.

Min Fars Hus l'avevo visto forse un anno prima di arrivare a S. Marta⁶⁶, mi aveva impressionato moltissimo ... Ho poi dei ricordi vivissimi della figura magica di Bolek Polivka, che riusciva a farti morire dal ridere con un gesto; gli Els Comediants incontenibili, capaci di far ballare la gente per ore e ore, e poi (perché no?) *La tempesta* di Strehler e Kantor con *La classe morta*, e Peter Brook, e non dimentichiamo l'Odin a piazza Formentini con *Il libro delle danze*, e poi all'Arsenale gli spettacoli del Collettivo Omosessuali (via Morigi) con Mario Mieli e le sue provocazioni coprofaghe, e l'appena nato Teatro delle Briciole al Tetro Verdi (*Genesis*, sulla creazione del mondo, realizzato con pupazzetti giocattolo mossi «a vista» su una scena montata su un carretto da ortolano), e Leo Bassi che viveva su un furgone adattato a camper con una gallina, e la Comuna Baires ancora all'Arsenale con tutta la sua carica di violenza e la sua esasperata connotazione ideologica, e il Teatro del Sole con il suo «teatro politico per bambini» o forse teatro per «bambini politici»...⁶⁷

L'ambiente socio-culturale in cui i giovani membri della commissione Teatro sono inseriti supera però i confini della città. La realtà in cui si muovono è molto più vasta, fluida e difficilmente censibile, ed è quella dei gruppi di base.

CLAUDIO COLOBERTI: Poi [a Santa Marta] c'è stato un crescendo, e si è arrivati a ipotizzare un centro di documentazione: se vogliamo fare un teatro bisogna mettere in piedi un centro dove si raccolgano documenti, dove si tengano contatti con altri gruppi, anche con il teatro istituzionale laddove si dimostri aperto a esperienze teatrali spontanee erano nati così i rapporti con gruppi quali il Teatro dell'Elfo e il Teatro Officina. Provammo a contattare anche Dario Fo, ma senza esito.

In quel periodo erano nati i gruppi di base così venivano definiti, e Santa Marta divenne un Centro di riferimento per convegni, assemblee e riunioni⁶⁸.

In effetti, è proprio negli anni in cui Santa Marta vive il suo periodo più bello e intenso (1975-1977) che spumeggia il fenomeno del teatro di gruppo. Sotto la pelle del teatro «ufficiale», cioè, si muoveva una miriade di gruppi spontanei o di base, a volte quasi invisibili, che costituivano

⁶⁶ Claudio Coloberti entra a Santa Marta a ventisette anni, nel 1975, come allievo dei laboratori teatrali, per diventare poi membro del Teatro del Drago.

⁶⁷ Claudio Coloberti, e-mail del 27 luglio 2011.

⁶⁸ Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.

un movimento di grande intensità e dalle imprecise e plurime facce, quali lo spontaneismo nella produzione, una certa centralità del corpo nelle embrionali tecniche d'attore, la ricerca d'un rapporto diverso tra il teatro, chi lo fa e chi lo va a vedere. Era un movimento più sfrangiato e ancor più appariscente rispetto al fenomeno internazionale da Barba definito «Terzo Teatro». Il minimo comun denominatore più significativo tra i diversissimi gruppi che lo componevano era quello politico: la scoperta e il bisogno di fare politica in maniere differenti. Di creare rapporti diversi tra sé e i propri spettatori, sia quelli già noti che quelli da andare a cercare.

Al suo interno questo movimento aveva un sottoinsieme formato dai gruppi che potremmo chiamare di «impronta Odin», sottoinsieme che stava precisandosi nelle sue differenze rispetto al movimento italiano dei gruppi di base soprattutto in seguito all'incontro di Belgrado, 1976, ed al manifesto sul «Terzo Teatro» di Barba⁶⁹.

Per il Teatro del Drago, come per moltissimi altri gruppi di base, l'Odin Teatret era un punto di riferimento obbligato nel bene o nel male. Barba, forse lo «sceicco del Terzo Teatro»⁷⁰ più in vista, era al

⁶⁹ Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., pp. 66-67. Quello che diventò il Manifesto del Terzo Teatro era stato originariamente concepito da Eugenio Barba come documento interno per i partecipanti al primo incontro internazionale dei teatri di gruppo che si tenne a Belgrado, nell'ambito del Bitef/Théâtre des Nations, nel 1976. Il testo integrale si può leggere in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, ubulibri, 2000², pp. 165-167 (ma si veda tutta la IV sezione: *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, pp. 163-224). Per una cronologia degli incontri del teatro di gruppo, si veda Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., pp. 326-328.

⁷⁰ L'ironica definizione si trova nell'articolo *E la fame?*, «Scena», n. 6, novembre-dicembre 1976, p. 7. La rivista «Scena», fondata e diretta da Antonio Attisani, è uno strumento fondamentale per assaporare il clima, a volte arroventato, legato ai teatri di base, al Terzo Teatro ecc. Fu «la rivista di battaglia del movimento teatrale degli anni Settanta» (Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 65). Senza pretesa di esaustività, segnaliamo alcuni articoli o numeri particolarmente rilevanti: *Milano*, «Scena», anno I, n. 5, ottobre-novembre 1976, pp. 16-20 (un'indagine sulle più interessanti realtà «alternative» di Milano); *La scoperta del teatro. I gruppi di base si sono rivelati una delle realtà più interessanti di questi anni. Ora tutti li vogliono proteggere. Vediamo chi sono e cosa succede*, a cura di Antonio Attisani, «Scena», anno II, n. 1, febbraio 1977, pp. 4-11 (sullo stesso numero, l'acceso botta e risposta tra Ferdinando Taviani e Siro Ferrone a partire dal Manifesto del Terzo Teatro di Barba); *Il teatro cambia. Interviste, saggi e inchieste*, «Scena», anno II, n. 2, aprile 1977, un numero tutto dedicato all'incontro di Casciana Terme; *Il teatro di gruppo si presenta*, «Scena», anno II, n. 5, novembre 1977, numero quasi monografico che dà conto dell'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo di Bergamo, con tanto di statistica sui gruppi di base operanti allora in Italia; Articolo non firmato, *Identità dei gruppi di base e rapporto con il movimento*, «Scena», anno III, n. 2, aprile 1978, pp. 28-29.

contempo affascinante e respingente, proprio perché la sua forza e la sua fama sembravano foriere di omologazione⁷¹:

[I]l teatro di base osservava, ad esempio, il critico Roberto De Monticelli ha utilizzato finora, dando prova se non di scarsa fantasia di un vistoso conformismo stilistico, i modelli di alcuni gruppi stranieri, il Living, il Bread and Puppet, l'Odin di Eugenio Barba... possibile che non esista altro, che non si possa inventare qualcosa di nuovo, nativamente connesso con le esigenze del territorio, che è poi fatto di gente, di problemi, di vissuti differenziati e distanti?⁷²

Per la nebulosa sparpagliata e un po' scomposta che erano i teatri di base, era effettivamente impossibile o quasi non confrontarsi con quel grumo di luce più forte che si raccoglieva attorno al gruppo danese. Le incomprensioni e le polemiche furono altrettanto inevitabili, espresse spesso e volentieri platealmente. Come a Casciana Terme, ad esempio, dove si svolse un incontro sull'«Uso del teatro nel territorio» (18-20 marzo 1977)⁷³. Uno degli incontri preparatori di quell'evento si tenne proprio nel Centro di via Santa Marta. Con i suoi pupazzi-poliziotto armati e i suoi trampoli, il Teatro del Drago parteciperà anche al Festival nazionale dell'Unità di Modena, nel 1977 (4 settembre): «Il pupazzo del vigile era bellissimo, alla Els Comediants. Elmetto bianco, stoffa nera, bottoni in polistirolo dorati, e poi le lunghe braccia dalle mani inguantate di bianco»⁷⁴.

Tra il materiale fotografico rimastoci di Santa Marta, resta traccia del pupazzo-vigile, alla testa di una parata: l'immagine cattura un clima

⁷¹ «Eravamo piuttosto contrari a tutti i gruppi che si rifacevano all'Odin, sia perché ci sembrava che lo copiassero, sia perché secondo noi non erano impegnati politicamente» (Julia Varley, e-mail del 27 luglio 2011). Date queste premesse, è ovvio che, negli incontri tra i gruppi che si svolsero in quegli anni, il clima si surriscaldasse (per esempio, cfr. l'articolo di Guido Fink su Casciana Terme, in cui si parla di «atmosfera da linciaggio»: «la Repubblica», 23 marzo 1977).

⁷² Roberto De Monticelli, «Corriere della Sera», 28 marzo 1977.

⁷³ Organizzato dall'ARCI, dall'Associazione Critici e dal Piccolo Teatro di Pontedera, vi parteciparono circa 130 gruppi, che per tre giorni discussero, stabilirono contatti e scambiarono informazioni, esperienze, conoscenze. Anche a Bergamo, durante l'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo (28 agosto-7 settembre 1977), «i Centri Sociali di Milano e i gruppi di base erano presenti in modo abbastanza agguerrito. Ricordo che César Brie fece un intervento polemico nella chiesa dove si svolgeva l'incontro, ed Eugenio lo lasciò parlare» (Julia Varley, e-mail del 27 luglio 2011). A proposito di ambivalenza, è quasi superfluo notare che César Brie, di lì a poco, sarebbe entrato a far parte dell'Odin Teatret (vi rimase dal 1979 al 1988).

⁷⁴ Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.

di festa quell'atmosfera «dolcemente tumultuosa» di cui parla De Monticelli⁷⁵, che certo caratterizzò quel «fenomeno da seguire con attenzione»⁷⁶ che per Volli erano i gruppi di base. Un fenomeno contraddistinto da una grande «vitalità»⁷⁷, come «un mosto in fondo alla botte [... che] ribolle»⁷⁸, ma con la vulnerabilità di un tallone d'Achille: la mancanza di professionalità e di programmaticità, spesso sommata allo spontaneismo della nascita. Lo mette in luce Ferdinando Taviani: per sopravvivere, un gruppo ha l'esigenza di crescere, nel senso di arrivare a un «certo livello di mestiere tale da permettergli di difendersi dalle forze cui darà necessariamente fastidio»⁷⁹. I ragazzi del Teatro del Drago provarono ad affinare le armi del mestiere (si pensi ai seminari che organizzavano e seguivano), ma loro stessi, in fondo, rifiutavano l'«economicismo»⁸⁰ dell'essere professionisti, attribuendo un valore precipuo alla rete di relazioni che nascevano attraverso il loro lavoro teatrale, praticato senza volerne fare un mestiere⁸¹. La caduta di Santa Marta svelò, quindi, il loro lato vulnerabile.

Mercoledì 24 marzo 1976: un colpo di Stato, in Argentina, depone Isabelita Peron, e al potere va una giunta di generali. La dittatura durerà fino al 10 dicembre 1983. Per non sollevare l'opinione pubblica internazionale, la repressione del dissenso assume la caratteristica della segretezza: gli oppositori sono arrestati, torturati, uccisi e fatti scomparire (desaparecidos).

Domenica 20 giugno 1976: in Italia si svolgono le elezioni politiche. La DC mantiene le sue posizioni, mentre il PCI ottiene un grande successo e arriva al 34,4% dei voti, senza però riuscire a superare il suo storico partito rivale. Entrano alla Camera i deputati di Democrazia Proletaria e quelli del Partito Radicale. Restano stabili i socialisti e i repubblicani. Il successo del PCI è legato alla delusione dei ceti medi nei confronti del centro-sinistra, allo sde-

⁷⁵ Roberto De Monticelli, *art. cit.* Il critico sta descrivendo il fervido clima che caratterizzò gli incontri di Casciana Terme.

⁷⁶ Ugo Volli, «la Repubblica», 13 settembre 1977.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Roberto De Monticelli, *art. cit.*

⁷⁹ Ferdinando Taviani, citato in *La scoperta del teatro*, a cura di Antonio Attisani, cit., p. 5.

⁸⁰ Antonio Attisani in *Ivi*, p. 8.

⁸¹ Marco Donati, a questo proposito, è esplicito: il professionismo veniva rifiutato perché «apriva la strada ai compromessi che inevitabilmente si sarebbero dovuti attuare per la sopravvivenza del gruppo» (e-mail del 27 luglio 2011).

gno per gli scandali che hanno coinvolto la classe dirigente, alla preoccupazione per la crisi economica. Si pongono le basi per il «compromesso storico».

Sabato 30 ottobre 1976: a Rimini, durante il suo II Congresso, si scioglie Lotta Continua. Il gruppo si spacca fra le tendenze operaiste e i nuovi movimenti, fra cui spicca il femminismo.

Mercoledì 15 dicembre 1976: il vicequestore Vittorio Padovani e il maresciallo Sergio Bezzega sono uccisi a Sesto San Giovanni, vicino Milano, dal brigatista Walter Alasia, mentre perquisiscono il suo appartamento. Nello scontro muore anche Alasia.

1976. *Arrivi e partenze* – Non è mai interamente calcolabile la portata di un avvenimento. Le conseguenze, positive o negative, sfuggono alle previsioni. Santa Marta, alla fine del 1976, si appresta ad accogliere un attore che per quelli del «Terzo Teatro» era già un mito: Torgeir Wethal. Il suo seminario di certo rafforzò l'immagine positiva che Santa Marta si stava costruendo come centro di cultura, ma per il Teatro del Drago fu uno sconquasso. Quei pochi giorni di lavoro con l'attore dell'Odin Teatret, infatti, portarono alla fuoriuscita di uno dei suoi membri più importanti e determinanti. Fu una specie di terremoto, quasi un assaggio di quello, ben più distruttivo, che si sarebbe scatenato sull'intero Centro l'anno dopo.

Nell'autunno del 1976 nulla lascia prevedere scenari tanto cupi. Le attività teatrali procedono a gonfie vele. I laboratori sono numerosi, come, del resto, i partecipanti. Sul «Quotidiano dei lavoratori», è lo stesso «Laboratorio di Santa Marta» a presentare le sue proposte:

Stanno per iniziare le iscrizioni ai corsi di teatro, ma già da parecchio tempo stiamo lavorando come dei pazzi. Normale! Stiamo allestendo un'altra sala di lavoro e trasformando il garage dei signori Cornaggia Medici in un laboratorio di maschere e burattini. Inoltre sono in preparazione due spogliatoi e il tanto desiderato cesso con docce!

Il tutto all'insegna della cronica mancanza di fondi (monetari) e con la perenne minaccia di sgombero. Queste cose, come altre, fanno parte del bilancio e delle prospettive. Bilancio e prospettive sempre legate a esigenze urgenti: la preparazione di quadri «rossi ed esperti». Fornire degli strumenti e delle proposte concrete per i centri sociali, la sperimentazione nelle scuole, i circoli giovanili. In sette mesi di lavoro abbiamo fatto molto, dai corsi di teatro alle parate per le strade, dalle discussioni agli interventi nelle feste popolari, ma come sempre tutto questo non basta.

Ai corsi hanno partecipato complessivamente circa 150 persone, 150

persone che sono arrivate a S. Marta con esigenze ed esperienze diversissime: dalla curiosità per il mimo e l'animazione, come momento ricreativo, per questioni personali-esistenziali, al bisogno di approfondire le tecniche teatrali, a mille altre. Tutte queste posizioni disomogenee hanno faticato parecchio a trovare un comune linguaggio, stile di lavoro ... Attraverso vari momenti di selezione naturale, attraverso il confronto nel lavoro, con la messa in crisi delle problematiche personali o politiche slegate fra loro, nei momenti di confronto con l'esterno, nell'impegno per mantenere lo spazio fisico si è arrivati a una definizione più precisa delle caratteristiche del laboratorio anche per il lavoro di quest'anno.

Due sono le caratteristiche principali del laboratorio, estremamente legate fra loro: la ricerca e la dinamizzazione culturale.

Ricerca, ovvero scambio di esperienze, confronto fra metodologie diverse, lavoro per arrivare a nuove acquisizioni, ricerca come riappropriazione delle tecniche e dello specifico per una cultura proletaria, in breve laboratorio, o centro di laboratori.

Dinamizzazione culturale, ovvero trasmissione di esperienze, intervento nelle feste popolari, sostegno ai centri sociali, in breve scuola e linea omogenea d'intervento. [...] Queste, nel concreto, sono le proposte:

1. Un gruppo di lavoro sulla formazione dell'attore seguito da Luciano Fericola che ha come obiettivo di arrivare a una proposta concreta (spettacolo o altro) rivolto ai compagni che hanno partecipato l'anno scorso perché parte da un linguaggio comune acquisito.

2. Vari gruppi di creatività e improvvisazione seguiti da alcuni compagni del Teatro del Sole, da Claudio Caramaschi, Silvano Piccardi.

3. Un gruppo di ricerca sulla comicità della donna rivolto solo alle donne, seguito da Mela Tomaselli.

4. Un gruppo autogestito che porterà avanti una ricerca sull'espressione corporale.

5. Un corso di insegnanti sull'animazione per bambini.

6. Un laboratorio di maschere seguito dal Teatro del Drago e da Donato Sartori.

7. Un centro studi.

8. Vi sarà inoltre la possibilità di seguir situazioni decentrate o gruppi teatrali di base che ne facciano richiesta. Questa ipotesi è rivolta soprattutto ai centri sociali che vogliono cominciare un'attività di produzione o di laboratorio teatrale⁸².

Mentre a Santa Marta ci si prepara per una nuova serie di corsi, a Pontedera, presso il Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Tea-

⁸² Laboratorio teatro S. Marta, *Ricerca e dinamizzazione culturale, punti focali dell'attività di S. Marta*. «Il laboratorio di Via Santa Marta 25 a Milano ha messo in cantiere una serie di nuove proposte di lavoro culturale: dalla formazione per bambini e altro ancora», «Quotidiano dei lavoratori», 5 ottobre 1976.

trale diretto da Roberto Bacci, è ospite il gruppo di riferimento di quegli anni, l'Odin Teatret. I suoi membri non erano molto più grandi di questi ragazzi (Cesare Garboli definì Eugenio Barba «un figlio» chiamato contro la sua volontà a «un destino di padre»⁸³), ma godevano già di una fama consolidata. I loro spettacoli avevano toccato le vite di molti di loro (*Min Fars Hus*, arrivato per la prima volta in Italia nel 1972, era stato un evento); chi non li aveva visti dal vivo poteva comunque immaginarli attraverso la lettura di un giornale, i racconti dei testimoni o qualche film-documentario passato in televisione⁸⁴.

L'abbiamo già detto: nei confronti di Eugenio Barba c'erano sentimenti contrastanti (che qualcuno spiegherà quasi freudianamente⁸⁵), anche perché il regista non si faceva problemi a dialogare con teatri più istituzionali come il CRT, legato alla Democrazia Cristiana.

Le atmosfere «rarefatte»⁸⁶ dell'Odin Teatret, inoltre, pur riuscendo a creare un profondo turbamento, nulla avevano a che fare con gli interventi molto politicizzati che il gruppo di Santa Marta realizzava nelle strade, nelle piazze, nelle fabbriche occupate, e per i quali i modelli erano tutt'altri⁸⁷. Li incuriosiva, però, la pratica del baratto⁸⁸. In ogni caso, la presenza del gruppo danese in Italia era

⁸³ Citato in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 44.

⁸⁴ Julia Varley (e-mail del 26 luglio 2011) ricorda che la prima cosa che vide dell'Odin Teatret fu mediata dalla televisione: il film sul soggiorno a Carpignano, che suscitò un vivo interesse per il baratto e perplessità su Eugenio Barba.

⁸⁵ Cfr. Maya Cornacchia, *L'ambiguo fascino dell'autorità*, «Scena», anno II, n. 5, pp. 10-11.

⁸⁶ Le ha definite così Clara Bianchi, nel corso di una conversazione avuta con lei a Fara Sabina, il 23 giugno 2011.

⁸⁷ Il Bread and Puppet, il Living Theatre o gli Els Comediants, ad esempio: «Se vogliamo giocare a Milan-Inter, noi tenevamo per gli Els Comediants. Quando entrarono vestiti da donna nella chiesa di S. Agostino [a Bergamo, durante l'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo], buttando petardi tra i piedi del pubblico, mentre Eugenio Barba, in un'atmosfera rarefatta, metteva a confronto le maschere balinesi con quelle della Commedia dell'Arte, chi di noi era presente esultò pensando a un'azione di disturbo rivoluzionario da parte dei catalani» (Claudio Coloberti, e-mail del 27 luglio 2011).

⁸⁸ La pratica del baratto fu sperimentata dall'Odin Teatret a partire dal 1974, quando cominciò a delinearsi in Sardegna (gennaio), per poi assumere forme più definite durante il lungo soggiorno (cinque mesi a partire da maggio) a Carpignano Salentino. Così Iben Nagel Rasmussen ne racconta la nascita: «[E]ravamo andati a visitare i nostri amici dell'Oistros [una compagnia teatrale universitaria di Lecce] per cantare e suonare da loro. Non erano in casa e rapidamente, davanti alla porta chiusa, si era riunito attorno a noi un gruppetto di bambini e adulti. Vedendo i no-

troppo ghiotta per lasciarsela scappare in base alle loro pregiudiziali, tanto più che da Pontedera sarebbe arrivato proprio a Milano, chiamato appunto dal CRT di Sisto Dalla Palma. Perché non invitare qualcuno degli attori dell'Odin Teatret a tenere un seminario? Perché non proporre un baratto? Vanno in tre a sondare questa possibilità. Mela Tomaselli, che era stata circa sei mesi a Holstebro, come figlioccia dell'attrice Iben Nagel Rasmussen; Luciano Fernicola, che pure aveva avuto contatti con l'Odin Teatret; e uno dei nuovi arrivati, Claudio Coloberti, autore di un filmato promozionale su Santa Marta, girato in modo che i danesi potessero rendersi conto della realtà in cui erano chiamati a intervenire.

CLAUDIO COLOBERTI: Milano, estate del 1975. Mi aggiro per la città come uno zombie, dopo la fine di una relazione molto complicata. Ero anche reduce da un corso di teatro durato due anni e appena concluso, tenuto da un'organizzazione dopolavoristica. Come mimo me la cavavo, ma quando c'era di mezzo un testo ero un disastro. Così, quel giorno, camminavo per Milano sentendomi svuotato, e poi ecco il cartello che pubblicizzava il laboratorio teatrale di Santa Marta. Vado lì, cerco di capire, qualcuno mi parla, c'è un gran casino, mi spiegano come funziona il Centro, decido di partecipare e mi mettono ad ammolare la creta recuperata dalle maschere⁸⁹. In quel momento di disastro emotivo, affettivo ed esistenziale, trovo questo posto che, nel suo caos, mi accoglie. Mi sento parte di qualcosa che non mi chiede niente a parte le quote mensili mi dà la possibilità di manifestare dei bisogni, di relazionarmi ad altre persone ... Visto che lavoravo come insegnante precario in una scuola in cui c'era un indirizzo in comunicazioni visive e avevo a disposizione un sacco di attrezzatura, feci un piccolo cinegiornale su Santa Marta, e con Mela Tomaselli e Luciano Fernicola andai a Pontedera, dov'era ospite l'Odin Teatret, per presentare la realtà di Santa Marta nella speranza che qualcuno degli attori fosse disponibile a fare un laboratorio. Accettano Torgeir [Wethal], Tage [Larsen] e Tom [Fjordefalk]. Torgeir viene a Santa Marta, Tom e Tage vanno all'Isola. Mi ricordo che la mattina andavo a scuola, firmavo e poi uscivo con la scusa di un corso d'aggiornamento. Ri-

stri strumenti musicali, ci avevano incitato ad usarli e si erano messi a cantare loro stessi. Avremmo potuto usare questo principio della reciprocità: il compenso per lo spettacolo di clown doveva consistere in canti, danze e musiche degli abitanti del luogo. Così nacque il "baratto"» (Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, p. 79).

⁸⁹ Per costruire i mascheroni veniva usata la creta, con la quale si creava il positivo. Sopra la creta si stendeva uno strato di carta e vinavil, e, quando la carta era abbastanza rigida, la maschera si svuotava dall'interno in modo da recuperare la creta, che era costosa, per impastarla di nuovo nell'acqua. Quest'ultimo era un lavoro piuttosto ingrato, e ovviamente veniva riservato ai nuovi arrivati.

cordo i giorni di lavoro con Torgeir, soprattutto uno dei compiti che ci diede: dovevamo rappresentare un episodio della nostra vita. Io lavoravo su un sogno che avevo fatto, molto intenso, e ricordo la sofferenza nel voler rappresentare questa esperienza così forte senza poterci riuscire... È stato allora che ho capito che io, con il teatro, non c'entravo nulla⁹⁰.

Tra i partecipanti a quel seminario c'è anche Julia Varley.

Torgeir ci guidò nella creazione di esercizi inventati individualmente a partire dal movimento delle braccia e camminando sempre sulla punta dei piedi. Creavamo camminate, corse, salti e balzelli avanti e indietro con momenti di stop per mantenere l'equilibrio, senza mai appoggiare i talloni. Lavoravamo insieme nella sala, ma ognuno per sé, isolato dagli altri. Durante uno dei tre giorni di seminario, Torgeir ci domandò di fare un'improvvisazione su un avvenimento importante della nostra vita. ... Era la prima volta che facevo un'improvvisazione da sola, senza oggetti, maschere o pupazzi.

Con Torgeir facemmo anche alcuni esercizi di acrobatica, durante i quali mi tagliai il mento. ...

Intanto preparavamo il baratto⁹¹. Accompagnai Torgeir alla sede di Avanguardia Operaia alla ricerca di una tribuna per la chiesa sconsecrata di San Carpoforo dove l'Odin Teatret avrebbe presentato una parte dello spettacolo *Il libro delle danze* (1974-1979). ... Noi eravamo arrivati con le nostre maschere e i pupazzi. La chiesa era stracolma ... Io stessa vidi lo spettacolo da lontano, ma riconobbi nei colori e nelle danze dell'Odin Teatret qualcosa di familiare. Sentivo un'affinità verso quella tribù, anche se non avrei potuto spiegarne il perché⁹².

Il seminario e il baratto a San Carpoforo sono senz'altro una vittoria anche politica⁹³ per Santa Marta, ma portano con sé una conseguenza del tutto imprevista: Julia Varley decide di partire per Holstebro. All'inizio, il suo non sembra un trasferimento definitivo:

⁹⁰ Claudio Coloberti, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

⁹¹ I baratti furono due: uno organizzato con Santa Marta a San Carpoforo e un altro all'Isola.

⁹² Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., pp. 25-26. Del training con l'Odin Teatret durante quel seminario, Julia Varley parla diffusamente in un'intervista pubblicata dal «Quotidiano dei lavoratori»: *L'Odin a S. Marta: un incontro confronto* (11 dicembre 1976).

⁹³ «Tutto questo lavoro è finito con una grande festa, alla chiesa di San Carpoforo in piazza Formentini, dopo che Santa Marta aveva fatto il suo intervento in giro per il quartiere, con le maschere. Avevo portato telecamere, monitor ecc., c'era tantissima gente. Questa è stata la grande vittoria politica di Santa Marta sul CRT, perché l'Odin Teatret aveva fatto il suo intervento dove avevamo detto noi» (Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.).

l'intenzione è quella di restare tre mesi, acquisire le armi del mestiere e poi tornare, più forte, e condividere le sue scoperte con i compagni, tutto sommato ancora inesperti e bisognosi di tecniche appropriate. Non avevano subito, recentemente, un vero e proprio smacco, dopo aver tentato di portare uno spettacolo dalle strade al palcoscenico?⁹⁴

La storia andrà diversamente. Julia Varley tornerà a Milano solo per qualche mese, per poi trasferirsi definitivamente in Danimarca e diventare attrice:

Sapevo solo una cosa: non potevo tornare a Milano e continuare ad essere responsabile per centinaia di giovani come me basandomi sull'entusiasmo e le parole. Avevo scelto il teatro come un modo per dire no, per essere ribelle attraverso le azioni, non sopportando di stare seduta ad un banco di scuola o in un ufficio. All'Odin Teatret avevo scoperto che non sapevo cosa fosse un'azione reale. L'unica cosa che potevo fare era restare in Danimarca⁹⁵.

Il Teatro del Drago perdeva così uno dei suoi membri più motivati e una grande organizzatrice⁹⁶. Un allontanamento, il suo, vissuto come una specie di tradimento, anche se consumato in perfetta buo-

⁹⁴ «Mi ricordo Giovanni Lanzone» racconta Julia Varley (intervento a Fara Sabina del 23 giugno 2011). «Anche lui era nella segreteria politica di Avanguardia Operaia, e lui fu quello che venne a vedere lo spettacolo sul Cile del Teatro del Drago fatto al Cesare Correnti e ci disse che dentro il teatro non funzionava: "Io vi ammiro per tutto quello che fate fuori, ma nel teatro non funziona"».

⁹⁵ Julia Varley, *Garofani rossi e una rosa*, cit. Anche la vicenda umana e artistica di Julia Varley riflette l'ambiguità del rapporto che i gruppi di base intrattenevano con Barba e l'Odin Teatret. In effetti, i suoi primi tempi in Danimarca sono segnati da una certa diffidenza, proprio perché aveva espresso o almeno le avevano attribuito pareri piuttosto duri nei confronti degli emuli più accesi del gruppo scandinavo: «In Danimarca, durante un primo lungo periodo, Eugenio e io abbiamo mantenuto le distanze. ... Era contrariato da un articolo di cui mi riteneva responsabile uscito sul "Quotidiano dei lavoratori", un giornale della sinistra rivoluzionaria in Italia, che aveva criticato il rapporto di dipendenza di alcuni gruppi di teatro italiani verso l'Odin Teatret. Per Eugenio era una critica gratuita, distruttiva verso chi cercava di imparare anche attraverso l'imitazione in attesa di trovare una propria strada. L'articolo era uscito durante la tournée dell'Odin Teatret in Italia quando conobbi il gruppo. Coincideva con discussioni negli ambienti politici e teatrali italiani sul teatro di base o di gruppo e sul "terzo teatro". Non ero responsabile dell'articolo, ma conoscevo bene il ragionamento che lo aveva prodotto» (Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., p. 151).

⁹⁶ Era Julia Varley, ad esempio, a occuparsi dei registri su cui venivano annotate, mese per mese, le quote versate dai partecipanti ai seminari, gli eventuali ritardi nei pagamenti ecc. Dal punto di vista amministrativo, a Santa Marta vigevano ordine e precisione.

nafede, visto che Julia Varley, dappprincipio, era assolutamente convinta che sarebbe tornata indietro:

JULIA VARLEY: Sto via per un periodo e torno. Non pensavo di non tornare. Non pensavo di tradire. Dalle lettere che ricevevo sembrava che tutti mi odiassero. Forse Claudio meno degli altri. Marco mi ha distrutto⁹⁷.

La partenza di Julia sembra quasi essere il doloroso preludio ai devastanti eventi dell'estate seguente.

1977: si intensifica il terrorismo. Vengono assassinati giudici, magistrati, giornalisti, professori, poliziotti. Nel corso dell'anno si registrano 2.128 attentati, 32 gambizzazioni, 11 omicidi. Un movimento spontaneo nasce nell'area dei gruppi della sinistra extraparlamentare - si chiamerà «movimento del '77»: contesta il sistema dei partiti e dei sindacati, ma anche dei movimenti politici. La crisi economica italiana raggiunge il culmine. Arriva la prima ondata punk. La cultura alternativa passa anche attraverso le radio libere, nate dopo la liberalizzazione delle trasmissioni nel 1976.

Giovedì 17 febbraio 1977: presso l'Università La Sapienza di Roma, allora occupata, il comizio del segretario della CGIL Luciano Lama è interrotto dai tafferugli. Questo episodio palesa la rottura dell'ala creativa e pacifica del movimento e di Autonomia Operaia rispetto al PCI, contestato per la politica del «compromesso storico» e l'abbandono della lotta di classe.

Domenica 6 marzo 1977: le università italiane sono in subbuglio: a Roma, il senato accademico vota la chiusura della Sapienza (verrà riaperta dopo sette giorni).

Venerdì 11 marzo 1977: a Bologna, durante una contestazione, lo studente Pier Francesco Lorusso, simpatizzante di Lotta Continua, cade colpito a morte da un proiettile. Alle successive proteste degli studenti, il ministro degli Interni Cossiga risponde inviando mezzi cingolati nel centro della città.

Martedì 5 aprile 1977: si apre un nuovo capitolo della strategia della tensione. Per la prima volta dal dopoguerra, viene sequestrato un parlamentare, Guido De Martino - ed è un atto, questo, d'intimidazione nei confronti di tutta la classe politica italiana. Le BR rilasceranno il prigioniero dopo quaranta giorni.

Sabato 23 aprile 1977: Rai 2 trasmette *Mistero Buffo* di

⁹⁷ Julia Varley, audio-intervista del 1982 (cfr. nota 40).

Dario Fo e Franca Rame, suscitando l'indignazione del Vaticano e della DC, scandalizzati per alcuni brani dello spettacolo.

Giovedì 12 maggio 1977: i Radicali organizzano un corteo per ricordare la vittoria del referendum sul divorzio, nonostante il divieto di manifestare imposto dal ministro dell'Interno, Francesco Cossiga, il 21 aprile. Per tale violazione, polizia e carabinieri vengono schierati in assetto di guerra. Gli scontri sono violenti: Giorgiana Masi, militante femminista, muore a diciannove anni. Due giorni dopo, a Milano, durante una manifestazione di protesta contro quella morte, viene scattata l'immagine simbolo degli «anni di piombo», l'icona degli aspetti tragici e violenti del movimento del '77: un autonomo con passamontagna, a gambe divaricate, che tiene spianata la pistola davanti a sé, puntata contro la polizia. Durante quei durissimi scontri - alcuni gruppi eversivi, in nome dell'«espropriazione» e della «spesa proletaria», saccheggiano i negozi con la P38 in mano -, l'agente Antonio Custra viene colpito a morte.

Giovedì 2 giugno 1977: a Milano, le BR colpiscono alle gambe il direttore del «Giornale Nuovo», Indro Montanelli. La cronaca introduce il neologismo «gambizzare», che descrive il nuovo tipo di attacco scelto dalle BR.

Giovedì 16 marzo 1978: le Brigate Rosse rapiscono il presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro, che ha appena pronunciato un discorso a favore di una politica di cauta alleanza con il Partito Comunista. Cinque uomini della scorta vengono uccisi. Insieme a Berlinguer, Moro è il protagonista del cosiddetto «compromesso storico». Alla Camera e al Senato, per la prima volta nella storia repubblicana, si vota immediatamente la fiducia al governo Andreotti. Il paese, sconvolto, si blocca: il lavoro nelle fabbriche si ferma, partiti e sindacati invitano i cittadini a partecipare a innumerevoli manifestazioni di protesta, migliaia di persone vanno a presidiare le sedi dei partiti politici. Il governo respinge l'ipotesi di qualsiasi trattativa e rafforza i poteri della polizia. Il 9 maggio, il cadavere di Aldo Moro viene fatto ritrovare a Roma, nel bagagliaio di una macchina.

Sabato 18 marzo 1978: Fausto Tinelli e Lorenzo Iannucci vengono uccisi a revolverate vicino al Centro Sociale Leoncavallo di Milano. Gli omicidi sono rivendicati dai Nuclei Armati Rivoluzionari (NAR), d'ispirazione neofascista. I due giovani erano impegnati in un'inchiesta sui rapporti fra spaccio di eroina e fascisti. Mauro Brutto, un giovane cronista dell'«Unità», tra i primi a cercar di far

luce sui due omicidi, finirà ucciso il 25 novembre 1978, investito da un'auto pirata.

Lunedì 22 maggio 1978: viene approvata la legge 194 che disciplina l'interruzione volontaria di gravidanza, fino a quel momento considerata dal codice penale italiano un reato. La battaglia sull'aborto, iniziata nel 1975 e sostenuta principalmente dai Radicali, Lotta Continua e PdUP-Manifesto, ha raggiunto il suo scopo.

Giovedì 15 giugno 1978: il presidente della Repubblica Giovanni Leone, in seguito allo scandalo delle tangenti Lockheed (l'impresa americana che nel 1970 ha corrotto alcuni uomini politici italiani per garantirsi la vendita degli aerei da trasporto «Hercules» all'aeronautica del nostro paese), si dimette. Leone è anche accusato di irregolarità fiscali e traffici immobiliari. Suo successore sarà Sandro Pertini (8 luglio).

Giovedì 27 luglio 1978: è approvata la legge sull'equo canone, che fissa il canone massimo di affitto per le abitazioni e il minimo della durata dei contratti per fini diversi da quelli abitativi.

Sabato 23 dicembre 1978: viene istituito il Servizio sanitario nazionale, che entrerà in funzione il 1° gennaio 1980. Fino ad allora, il diritto alla salute era legato non all'essere cittadino ma all'essere lavoratore (o suo familiare), con conseguenti casi di mancanza di assistenza sanitaria.

Sabato 2 agosto 1980: alle 10.25, nella sala d'aspetto della stazione di Bologna, esplode una bomba. Muoiono 85 persone e ne restano ferite 200. La tecnica e le caratteristiche dell'atto terroristico collegano la strage a quelle di piazza Fontana, di piazza della Loggia e del treno Italicus. È l'episodio più drammatico della lunga «strategia della tensione» iniziata con piazza Fontana: il tentativo di destabilizzare le strutture democratiche dello Stato attraverso azioni terroristiche che coinvolgano uomini politici, magistrati, giornalisti, ma anche semplici cittadini.

Annus horribilis – Di spalle, sopra un palco di legno, quattro membri dell'«Immobiliare garofano rosso» sono impegnati in un comizio. Offrono all'invisibile pubblico la loro faccia migliore, la loro passione politica (due alzano fieramente il pugno), ma dietro le loro schiene si stanno svolgendo traffici illeciti: mani rapaci cincischiano bustarelle e licenze edilizie, in barba alla legge 167. Su una delle facciate del palco, a grandi lettere, una didascalia rossa identifica i loschi figure: PARTITO SOCIALISTA IMMOBILIARISTA. E poi,

per maggior chiarezza: «Vuoi speculare sul centro storico? Rivolgiti all'assessore BACCALINI, il socialista dalla licenza facile. Vuoi sbatter fuori i vecchi inquilini e costruire un bel superattico da 1 milione al mese? Rivolgiti all'assessore BACCALINI, il socialista dal volto disumano. Vuoi liberarti dei giovani rompipalle dei centri sociali e metterci un bel residence? Rivolgiti all'assessore BACCALINI, il socialista che di Marx salva solo il capitale». Il manifesto l'aveva realizzato Giulio Astengo della commissione Grafica. I socialisti, è quasi superfluo dirlo, non la presero bene. I rapporti con l'amministrazione comunale non erano mai stati semplici, ma dopo quell'episodio divennero praticamente impossibili, e le ritorsioni non tardarono ad arrivare. Per prima cosa, il Comune mise fine a ogni collaborazione con il Teatro del Drago, che in precedenza era stato spesso chiamato a tenere spettacoli durante alcune rassegne cittadine, o ad «animare» i quartieri periferici. Nulla di irreparabile, certo, ma sintomatico dell'esaurirsi dell'ossigeno che il Centro respirava.

Intanto, per differenziare l'offerta dei loro interventi, i teatranti di Santa Marta preparano uno spettacolo di animazione per bambini, *Il mondo dei Dodi*.

MARCO DONATI: Fu mia madre a cucire i costumi: delle «ostie» con cinque buchi per far uscire la testa e gli arti. I Dodi erano uno strano popolo che viveva dentro quella sorta di guscio molle: ne raccontavamo la vita — come si svolgeva la loro giornata, cosa facevano... — nella prima parte dello spettacolo. I Dodi avevano un'organizzazione sociale completamente diversa da quella umana, il che accendeva la curiosità dei bambini. Un cantastorie faceva da tramite tra il mondo umano e quello favoloso dei Dodi, come una sorta di interprete. Nella seconda parte cominciava il baratto. I Dodi, molto sorpresi dall'interesse che avevano suscitato, a loro volta chiedevano: «Ma voi come fate?». Il cantastorie tirava fuori molti cartoni e cominciava a costruire una città in miniatura, in modo che i bambini potessero rappresentare situazioni della loro vita quotidiana — la scuola, la Posta, il negozio, la casa... —, ognuno di loro interpretando un personaggio — la maestra, il bidello, la mamma... Era uno spettacolo molto faticoso, soprattutto nella seconda parte, perché non era facile gestire i bambini, tenerli tranquilli. A volte la situazione ci sfuggiva di mano, come a Quarto Oggiaro, la periferia della periferia milanese: in quell'occasione i bambini si scatenarono fino a distruggere la città appena costruita⁹⁸.

L'inasprirsi del conflitto con la «Giunta rossa» non ha come conseguenza solo la riduzione degli spazi d'intervento del Centro. La

⁹⁸ E-mail del 23 luglio 2011.

posta in gioco è molto più alta. Se già in precedenza, infatti, s'erano verificati episodi di sgombero e rioccupazione, ora la situazione è abbastanza tesa da lasciar prevedere un'azione ben più incisiva. Anche perché quello stabile, sotto i colori accesi dei murales, non ha perso il suo aspetto signorile, e non può non stimolare i progetti speculativi dei proprietari, che possono contare sulle connivenze con la «Giunta rossa» per aggirare l'ostacolo della legge 167. Lo sgombero dell'agosto 1977, quindi, era annunciato. Marco Donati, sulla sua agenda nera, analizza lucidamente la situazione:

Santa Marta è in un lotto proposto per la 167, si trova inoltre in una zona B2 (quelle super protette in cui circa l'80% delle aree deve essere adibito ad abitazioni popolari e servizi sociali). La tendenza dell'amministrazione comunale è di rimangiarsi, stretta dagli interessi privati di Immobiliari e speculatori, buona parte del piano 167, non procedendo a nessun esproprio di vaste fette delle aree B2 soprattutto nella zona centro, facendole diventare zone A in cui praticamente è tutto concesso alla proprietà, ristrutturare, costruire e ricostruire.

Tutto ciò è evidentemente possibile grazie alla scarsa mobilitazione popolare su questi temi ed alla mancanza di controinformazione e denuncia di queste manovre.

Nella condizione di Santa Marta si trovano molti altri stabili nel quartiere. Lottare per Santa Marta significa lottare affinché la Giunta «rossa» dia concreta attuazione ai piani di edilizia popolare che essa stessa ha deliberato, costringerli nella legalità (sigh!).

La tendenza delle proprietà degli stabili in 167 è quella di procedere sotto la copertura di lavori di manutenzione alle ristrutturazioni abusive degli stessi, in modo da poter riqualificare lo stabile e toglierlo dal vincolo di edilizia popolare; le possibilità di controllo di questi lavori sono poche se si considera che un eventuale intervento del Comune nel caso vengano riscontrati lavori abusivi si risolve con un verbale ed una multa per altro irrisoria⁹⁹.

Questi appunti risalgono al dicembre del 1977. Il loro umor nero è sintomatico: la rioccupazione del Centro, avvenuta in settembre, non ha attenuato il trauma dello sgombero¹⁰⁰. Si era trattato, in effet-

⁹⁹ Marco Donati, appunti presi sulla pagina del 6 dicembre 1977.

¹⁰⁰ C'è da dire che, in questo periodo, i Centri Sociali sono generalmente colpiti da una nuova debolezza. Se da un lato il movimento giovanile entra in una fase di stallo, dall'altro le forze della Nuova Sinistra si allontanano bruscamente dai Centri Sociali, privandoli — sebbene esse non si fossero mai direttamente impegnate nel loro sviluppo — di un importante referente. Si disgregano anche i comitati di quartiere e l'Unione Inquilini, mentre le iniziative di occupazione delle case, dapprima fenomeno nazionale, si frantumano in lotte di minor portata, al massimo di dimensione cittadina.

ti, di un evento devastante. La graziosa palazzina Cornaggia-Medici fu danneggiata profondamente nelle strutture, per renderla inagibile: i servizi igienici furono distrutti, così come la scala d'accesso ai piani superiori (venne poi sostituita con degli scivoli di legno). Avvenne strategicamente in piena estate, quando la città era semivuota.

ROBERTO CERASOLI: Mi ricordo che arrivò una telefonata. Era agosto. Hanno sgomberato Santa Marta. Ci siamo precipitati giù con il Volkswagen, a Radio Popolare bisognava fare un intervento, mobilitarsi: era un periodo di vacanza, c'era poca gente a Milano. Bisognava attirare l'attenzione con qualche megafono.

A settembre tornavano tutti per il Festival dell'Unità, e allora Avanguardia Operaia organizzò una manifestazione di rioccupazione¹⁰¹.

Per Marco Donati e per chi, come lui, aveva visto in Santa Marta un valore imprescindibile, si trattò di un evento letteralmente luttuoso. L'entusiasmo dei primi tempi scomparve, sostituito da un sordo scoramento. E dalla rabbia:

Ad un certo punto della vita incontri gli amici; sei pronto ad aprire la porta del tuo tesoro di immagini ed invece niente. Escono parole ma non sentimenti. Mi sento vecchio. Il filo che legava anno dopo anno la mia infanzia e la mia giovinezza si è rotto. Tu ti sei sposata [Julia Varley, sposatasi nel frattempo con Tage Larsen. Marco Donati e Julia Varley erano stati a lungo una coppia, prima della partenza di lei per la Danimarca], S. Marta è stata sgomberata. Tutto da capo, bisogna ricominciare tutto da capo. Non sono triste, non sono angosciato, sono solo stanco di dover ricominciare tutto da capo. Il brivido che hai dentro mentre scopri in te la possibilità di sentire e fare cose nuove diventa vento freddo che entra nelle ossa. Quante miserie ci portiamo dentro. La più grande di tutte è la paura del domani. Cosa, domani? La coppia, domani? Il teatro, domani? Per chi, domani? L'amore, domani? Il sesso, domani? I bambini, domani? Il partito, domani? La sicurezza, domani? La sicurezza domani è che sarai insicuro del dopodomani, più o meno come oggi. È un gioco di parole, sono stanco di giocare e non voglio giocattoli nuovi. Ho i pantaloni lunghi e la faccia da clown. Forse anche la faccia da clown è una moda, un interesse privato in atto pubblico, una voglia matta tutta individuale di ridere e non teatro politico. Come ci sto io dentro la rivoluzione? In piedi o disteso o a gambe per aria.

Tornare a Milano e rivivere la paranoia della megacittà è come mangiare gli spaghetti alla puttanesca; hanno buon odore, sono invitanti, ti viene voglia,

¹⁰¹ Trascrizione della video-intervista a Roberto Cerasoli realizzata da Claudio Coloberti e Marco Donati nella primavera del 2011.

ma quando ne mangi una forchettata il peperoncino pizzica, la lingua si gonfia e ti penti di averli ordinati, forse sarebbe stata meglio una minestrina, forse un risotto scondito o forse niente, forse non avevi neanche fame, forse avevi voglia di vomitare. Reclamavi per il disordine del magazzino, le maschere si sarebbero rotte, dicevi, i costumi rovinati. Hanno buttato giù anche le scale a S. Marta. Ora è iniziato il carosello della richiesta di solidarietà.

Intellettuali potenti, grandi gruppi di teatro, di musica, di poesia, di pannello, anche se non siete mai stati in quelle quattro sudicie mura, anche se non ci verrete mai, sottoscrivete per la riapertura di questo importante centro di cultura d'opposizione. Vi offriamo la possibilità, e solo per pochi giorni, di lavare le vostre coscienze intorpidite, opportuniste e titubanti tra bolscevismo ed eurocomunismo, e di farle brillare della vivida luce rossa del comunismo militante-militante. Affrettatevi *giudici, giornalisti, consiglieri di fabbrica* che ci avete chiamato quando volevate qualche cosa «da ridere», quando volevate «qualche cosa per i bambini», quando volevate qualche musicista per far ballare i compagni, quando non avevate i soldi per pagare i grandi nomi, *compagni, militanti, cani sciolti, indiani* che parlate al plurale e dite «ci» hanno sgomberato ma «NOI» rioccuperemo, voi che avete consumato di S. Marta [*sic*], voi che avete rotto sedie, lasciato sporco, voi che avete delegato riunioni pallose, i coordinamenti, gli incontri con la proprietà perché la politica non si era ancora ricomposta con il vostro personale, voi che avete sfruttato il personale ed il politico del sottoscritto (questa me la sono legata al dito), voi che reclamavate perché non c'era democrazia nell'elaborazione delle scelte, affrettatevi. Niente riunioni, niente turni di vigilanza, niente responsabilità, solo una firma per continuare a parlare al plurale e poi tutto da capo¹⁰².

Sono pagine livide. Quando ci si sente feriti, la tendenza a sferrare affondi e colpire nel mucchio è quasi inevitabile, anche gettando ombre sulla cattiva coscienza dei firmatari più illustri della petizione per la riapertura (molti i nomi noti del cinema, della musica, del teatro: Roberto Bacci, Eugenio Barba, Pierangelo Bertoli, Augusto Boal, Massimo Castri, Ricky Gianco, Enzo Jannacci, Hideo Kanze, Thomas Richards, Roberto Rossellini, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Giuliano Scabia, Ferdinando Taviani, Roberto Vecchioni...). Oltre a loro, lasciarono una firma migliaia di persone comuni casalinghe, insegnanti, studenti, impiegati, operai, disoccupati... E poi ci furono lettere di solidarietà¹⁰³ mobilitazione. In centinaia, forse mi-

¹⁰² Marco Donati, appunti presi sulle pagine dell'agenda che corrispondono ai giorni 29-30-31 agosto e 1° settembre 1977.

¹⁰³ Tra le poche carte saltate fuori dalla soffitta di Clara Bianchi e Marco Donati, c'è anche questa lettera (datata Milano, 26 agosto 1977) una tra le tante che in quei giorni arrivarono per esprimere sdegno contro lo sgombero e solidarietà agli

gliaia, avevano frequentato il Centro, e furono tanti quelli che ingrossarono il corteo della rioccupazione, che si snodò da piazza Vetra (dove c'erano un banchetto per la raccolta firme e tazebao sulle attività che lo sgombero aveva interrotto bruscamente) fino al n. 25 di via Santa Marta. Tra la folla, si muovevano personaggi lunari con la faccia dipinta di bianco, attori e musicisti (si riconosce, tra gli altri, César Brie). Non è difficile immaginare l'allegro frastuono di quel corteo che si dipanò tra le vie della città, punteggiato di nodi teatrali (un pagliaccio dormiglione piazza il suo cuscino sulle rotaie del tram; poliziotti sui trampoli dirigono il traffico e dialogano con i viaggiatori dei mezzi pubblici), di sketch che coinvolsero anche le forze dell'ordine (in una foto, uno degli attori blocca un pulmino dei vigili con la sua enorme pancia imbottita), di manifesti ironicamente polemici («Santa Marta. Un covo di: attori, musicisti, grafici, animatori»; «Con i milioni della Scala possono vivere 100 centri sociali» ecc.). Quando il corteo arrivò davanti al portone murato, la facciata del Centro si animò di personaggi: un'emula di Raperonzolo gettava dalla finestra la sua lunghissima treccia, troppo fragile per sostenere il peso dell'uomo che avrebbe voluto raggiungerla; un dormiglione, seccato dal baccano, protestava gettando una secchiata d'acqua; una casalinga (forse disperata) stendeva i suoi panni al secondo piano; un ladro in calzamaglia nera saliva e scendeva dalle finestre; un duello veniva interrotto dall'arrivo di una cuoca maldestra, incapace di far ricadere sulla padella la frittata lanciata per aria... E poi c'era lei, santa Marta in persona (la interpretava Beatrice Damiani), una finta ingessatura del braccio ad alludere allegoricamente alle ferite del Centro e sulla testa un'enorme aureola decorata con i festoni dell'albero di Natale. Era disperata per essere stata sfrattata, ma il buonumore le

«sfrattati»: «Il Centro di Cultura Popolare esprime sostegno ed appoggio al Centro Sociale Santa Marta sgomberato nel mese di agosto dalle forze di polizia.

«Questo sgombero poliziesco, avvenuto in una città con la Giunta rossa, ha colpito un Centro Sociale fra i più vivi e attivi culturalmente della città.

«Riteniamo questo attacco della reazione una grave azione contro tutto il movimento culturale di base che in questi anni è stato il vero fatto culturalmente nuovo della città.

«Questa provocazione poliziesca si inquadra in un clima di accordo programmatico che vede tutti i partiti schierati contro gli interessi popolari.

«La nostra solidarietà al Centro Sociale Santa Marta si deve trasformare in impegno di lotta per la difesa di tutto il movimento, per il riconoscimento e i diritti di tutti gli organismi di base che svolgono attività culturale, perché la Giunta finanzia e riconosca le attività culturali di base, perché il movimento culturale di base contribuisca a rafforzare la linea dell'opposizione contro l'attuale quadro politico».

tornava grazie a un angelo dall'aria furba (Nicoletta Macchia, la più piccola del gruppo: aveva quindici anni) che svolazzava a terra legato a una corda, tenendo in mano la chiave della porticina situata accanto al portone murato dalla polizia. La gente poté così entrare nel Centro e partecipare alla festa di rioccupazione¹⁰⁴. Una festa che, con la sua spensierata allegria, sembra segnare simbolicamente la fine di un periodo fervido di incontri e di passione politica positiva, rendendo ancora più mesto il passaggio ai tempi più bui degli anni di piombo.

Questa fase estrema e dolorosa genera un nuovo spettacolo, l'ultimo: *Date al sig. Cesare quel che è del sig. Cesare*.

MARCO DONATI: Nacque quando io, Fiorenzo Tonazzo e Carlo Caravetta decidemmo di raccogliere le clownerie che facevamo per strada, facendone un montaggio, organizzandole in una struttura flessibile che ci consentisse di aggiungere o togliere degli sketch, anche in relazione ai diversi spazi in cui ci trovavamo ad agire. A tenere insieme i vari «quadri», facendo da filo conduttore, era Cesare, un anziano signore che faceva le pulizie: una maschera che cominciava a recitare con secchio, paletta, scopa, straccio e «fabellomobili» già mentre gli spettatori arrivavano. Era maniaco della pulizia e distribuiva posaceneri ai fumatori e pattine, visto che aveva appena passato la cera¹⁰⁵.

CLAUDIO COLOBERTI: Alla fine di tutta la vicenda, il signor Cesare passava con la scopa, dopo che Dio aveva gettato all'inferno tutti i personaggi, perché non avevano le caratteristiche per entrare in paradiso. Cesare passava e spazzava via tutti¹⁰⁶.

Dagli appunti di Marco Donati alla pagina del 30 novembre 1977, il Centro risulta di nuovo in piena attività («Attualmente in S. Marta lavorano nel laboratorio teatrale 3 gruppi di ricerca che continueranno nel lavoro di studio ed approfondimento delle tecniche e dei metodi di teatro gestuale e di piazza con l'obiettivo di verificarle criticamente e praticamente»), ma si tratta degli ultimi fuochi:

Ora S. Marta è ritornata ad essere una scommessa, non bastano certo le firme di solidarietà raccolte tra i compagni, le adesioni di uomini illustri della cultura, di Eugenio Barba, di Augusto Boal, di Taviani, dell'ARCI, a

¹⁰⁴ Il video della rioccupazione si può vedere all'indirizzo: <http://vimeo.com/25803653>.

¹⁰⁵ E-mail del 23 luglio 2011.

¹⁰⁶ Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.

far sparire i ponteggi e i brutti propositi di quegli sporcaccioni dell'Immobiliare Anankia (o chi per essa).

Torna ad essere una scommessa perché la risoluzione del «caso» S. Marta assume in pieno un carattere politico perché tocca il problema della lotta per la casa, per la difesa del piano 167 di edilizia popolare, per la difesa dalle manovre di speculazione del grande capitale nel centro storico ed insieme quello culturale, per la gestione pubblica dei servizi sociali, per il riconoscimento dell'indiscusso valore sociale dell'attività di dinamizzazione culturale del territorio urbano. È una scommessa che accettiamo volentieri e che facciamo con la Giunta «rossa»¹⁰⁷.

La scommessa sarà persa. La rioccupazione di Santa Marta, infatti, è solo un falso finale. L'atmosfera, nel Centro, è mutata. È difficile trovarsi in una struttura devastata. È difficile fare le stesse cose di prima quando si è immersi in un clima sempre più violento e raggelante. Muoversi nell'asfittico budello che sta tra lo Stato e le Brigate Rosse tarpa le ali, e Santa Marta si riduce a un malato terminale su cui si esercita un testardo e sfibrante accanimento terapeutico:

MARCO DONATI: È stata una fine triste. Le scale abbattute comportavano difficoltà enormi nella gestione di quella casa. Non c'era più neppure la corrente che tolse il Comune. Ci rimase l'acqua, e andavamo avanti con il generatore (che ci fu rubato un paio di volte). Poi arrivarono i punk, e loro non dimostrarono troppo rispetto per gli spazi, li usavano in maniera alquanto spregiudicata. Il mio livello di dolore per quella casa gemente aumentava a dismisura. Fu una lenta agonia.

Inoltre l'organizzazione politica alla quale appartenevo non c'era più. Il Teatro del Drago cominciava a non avere più acqua nella quale nuotare, perché quelli erano anni pesantissimi. Era il '77, c'era la lotta armata, c'erano le Brigate Rosse, il terrorismo di destra. Ogni giorno c'era qualche cosa per cui bisognava scegliere. Vi ricordate? Né con lo Stato, né con le Brigate Rosse. Stare in quella posizione mediana era diventato molto faticoso¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Marco Donati, *Santa Marta? Salta Marta!*, cit.

¹⁰⁸ Intervento di Marco Donati a Fara Sabina, 24 giugno 2011. Sono quelli, in effetti, gli anni in cui il terrorismo erode progressivamente gli spazi di intervento per qualsiasi forma di antagonismo che non rientri nella propria logica. Lo ha ricordato l'ex terrorista Mario Moretti: «Si fronteggiarono allora due concezioni della violenza di classe. Una tradizionale e nel solco dei partiti comunisti, riconosceva che la violenza armata poteva essere necessaria, ma la subordinava alla strategia di massa; era una concezione difensiva che considerava la violenza una scomoda necessità. L'altra concezione era offensiva, superava sul piano ideologico il discorso generico sulla violenza e parlava di lotta armata. Si attacca con le armi il nemico dove esso si trova, non ci si limita a difendere con le armi il terreno in cui è arrivata la lot-

Dopo tanti sforzi, sarà quasi liberatorio staccare la spina. A compiere questo atto estremo fu un ragazzo del collettivo giovanile, che si accordò con i proprietari dello stabile: in cambio di soldi, il Centro sarebbe stato sgomberato volontariamente e pacificamente.

MARCO DONATI: Un membro del collettivo giovanile che aveva partecipato alla fase iniziale dell'esperienza di Santa Marta venne avvicinato dall'architetto (socialista) incaricato della ristrutturazione e si convinse ad accettare un accordo con la nuova proprietà che era subentrata ai Cornaggia-Medici. Gli vennero offerti dei soldi da dividere tra gli occupanti. Ci fu un'assemblea e si decise l'autoscioglimento del Centro e lo sgombero. Non vi partecipai per dolore, perché sapevo che sarebbe andata a finire così. D'altra parte, la situazione era talmente disperata che non si poteva fare altrimenti. I superstiti del laboratorio di teatro si trasferirono al Leoncavallo, e la nostra parte di denaro fu usata per comperare una stufa per la nuova sede.

Era il 1980¹⁰⁹.

La libertà dei corpi – Come abbiamo visto in più occasioni, Santa Marta non era un centro di politica, ma «un punto di riferimento per iniziative di base al di fuori dell'area dei partiti»¹¹⁰. Un luogo in cui poteva essere soddisfatto il bisogno di informazione, controinformazione e cultura alternativa dei giovani, e in cui ad avere la meglio erano state la creatività e la leggerezza di teatranti musicisti grafici videomaker, «considerati piccoloborghesi, fricchettoni, intellettuali»¹¹¹ da molti militanti della base, più rigidi e seriosi, forse incapaci di comprendere quel far politica con altri mezzi – soprattutto perché non sempre le attività di Santa Marta sembravano produrre risultati concreti. Per chi era impegnato, come Julia Varley e Marco Donati, anche in Avanguardia Operaia, questa situazione generava una sorta di sdoppiamento. Di schizofrenia.

JULIA VARLEY: Da una parte eravamo militanti di un'organizzazione che esigeva una sua disciplina, le quote, riunioni su riunioni, mentre nel Circolo La Comune avevamo altre leggi, e questo ha poi caratterizzato tutta l'attività di Santa Marta. Anche per noi, che eravamo dei militanti politici, il Teatro del Drago e il Circolo La Comune rappresentavano il momento del

ta di massa» (cfr. Mario Moretti, *Brigate Rosse. Una storia italiana*, intervista di Carla Mosca e Rossana Rossanda, Milano, Anabasi, 1994, p. 47).

¹⁰⁹ Intervento di Marco Donati a Fara Sabina, 24 giugno 2011.

¹¹⁰ «Scena», n. 6, 1976, p. 56.

¹¹¹ Julia Varley, conversazione del 24 giugno 2011 a Fara Sabina.

disordine e della disobbedienza del corpo. Il momento del fare e non del parlare, delle azioni e non delle idee¹¹².

Non che la politica non contasse il Teatro del Drago era sempre pronto a scendere in strada, a prendere posizione con le sue spettacoli; la commissione Grafica combatteva battaglie politiche con i suoi manifesti ecc. , semplicemente veniva declinata in una maniera diversa, più libera e meno costrittiva.

MARCO DONATI: Dovreste sapere com'è fatta la cellula di un'organizzazione comunista extraparlamentare per capire che tipo di liberazione possa dare a un militante il poter pensare che esista un altro modo per contattare le persone, per guardarle, per parlarci. Tutti quanti noi eravamo obbligati a vendere il nostro giornale, «Avanguardia Operaia». Andavamo alle fermate dei tram e il minimo che ci potesse capitare era che ci rispondessero: «No, grazie». Eravamo serissimi, perché dovevamo dire cose molto importanti. A livello personale eravamo assolutamente convinti di essere in una situazione pre-rivoluzionaria e, per questo, dovevamo spiegare per bene alla gente quello che stava succedendo o sarebbe potuto succedere. Tutto cambia se ti confronti con le persone che ti stanno intorno con degli strumenti diversi da quelli usati tradizionalmente dalla politica: se indossi una maschera, se animi un pupazzo, infrangi i meccanismi della quotidianità e tutto diventa più facile guardarsi, relazionarsi, parlare, farsi ascoltare. La gente si incuriosiva. Se dovevo dare un volantino, ero costretto a cacciarlo in mano a quelli che passavano; invece, quando facevo azioni per strada, la gente si fermava spontaneamente attorno a me¹¹³.

Nel caso delle attività teatrali, la questione della libertà dalle costrizioni assume un senso ulteriore. Già dai primissimi tempi, prima ancora dell'impegno in Santa Marta, il teatro era percepito dai membri del Teatro del Drago come una specie di zona franca, di ecosistema speciale, dove recuperare un modo di vivere e operare liberato da obblighi e gerarchie: «Nei partiti e nelle organizzazioni di base riconoscevamo dirigenti e responsabili, ma nel teatro eravamo anarchici e ribelli» ricorda Julia Varley¹¹⁴.

Questo spazio particolare sembra dilatarsi e complicarsi quando il training comincia a essere praticato in modo più diffuso e sistematico. I primi esercizi li avevano introdotti il Teatro del Sole e alcuni ex membri della Comuna Baires:

¹¹² Intervento di Julia Varley a Fara Sabina, 23 giugno 2011.

¹¹³ Marco Donati, intervento a Fara Sabina del 23 giugno 2011.

¹¹⁴ Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., p. 22.

Esercitavamo ogni parte del corpo separatamente, muovevamo le spalle e il bacino, giocavamo con una palla immaginaria attraverso l'impulso di una parte del corpo. Facevamo capriole avanti e indietro, sopra e sotto ai tavoli, saltando sopra sedie e persone, vincendo la nostra paura. Lo chiamavamo espressione corporale. Durante un esercizio, camminavo con gli occhi chiusi annusando e toccando degli oggetti in vari punti della sala. In un altro, correvo allegramente in circolo con altre persone mentre qualcuno da fuori ci dirigeva per cambiare le posizioni delle braccia¹¹⁵.

La prepotente entrata in scena dei corpi è una specie di rivoluzione copernicana, capace di cambiare l'approccio alla politica e alla vita: «Prima di Santa Marta» racconta Marco Donati «la politica era un fatto cerebrale. Poi sono entrati in gioco anche i corpi, e a quel punto abbiamo scoperto anche i nostri bisogni e desideri. La forza dei corpi è una forza devastante»¹¹⁶.

Il lavoro sul corpo apre nuove possibilità e fa percepire bisogni di lavoro su di sé che possono essere svincolati del tutto dal «prodotto»: «Quello che contava era altro: il lavoro sul corpo, il modo in cui puoi relazionarti con gli altri attraverso tutti e cinque i sensi»¹¹⁷. Il processo, insomma, finisce per diventare l'elemento più prezioso, tant'è vero che molti dei laboratori di Santa Marta non si ponevano neppure il problema di realizzare uno spettacolo finale. «Si voleva fare teatro, ma non spettacoli»¹¹⁸: i partecipanti si incontravano per fare un durissimo lavoro sul corpo, sulla percezione, seguendo un percorso che a volte li portava anche a chiudersi e a non accettare nuovi membri, il che non era un atteggiamento molto «politicamente corretto».

MARCO DONATI: Santa Marta nacque come un esperimento politico per la produzione e l'esportazione di cultura alternativa. Un esperimento di cui è cambiata la sostanza nel momento in cui ci siamo confrontati con i corpi, perché abbiamo scoperto che a essere importante non era tanto quello che producevamo, ma il fatto di stare lì, in quel momento, in quel luogo, con quelle persone¹¹⁹.

Il paradosso che la «politica con i mezzi del teatro» possa allontanare proprio dalla politica è di certo uno degli elementi più interes-

¹¹⁵ *Ivi*, p. 23. Sul tipo di training praticato in Santa Marta si veda anche l'intervista a Julia Varley, *L'Odin a Santa Marta: un incontro-confronto*, cit.

¹¹⁶ Intervento di Marco Donati a Fara Sabina, 24 giugno 2011.

¹¹⁷ Claudio Coloberti, audio-intervista degli anni Ottanta, cit.

¹¹⁸ Lo ricorda Julia Varley nella registrazione audio del 1982.

¹¹⁹ Marco Donati, intervento a Fara Sabina del 24 giugno 2011.

santi emersi dagli incontri con gli ex membri del Teatro del Drago. La riscoperta e la liberazione del corpo, insomma, porterebbero a una sorta di fuga istintiva dai condizionamenti anche quelli profondamente condivisi dell'ideologia. Non è un caso, allora, che Marco Donati sia stato radiato dalla cellula studentesca di Avanguardia Operaia agli inizi del Teatro del Drago, quando le prove avevano finito con l'allontanarlo dalle riunioni cui era obbligato a presenziare, evidentemente catturato dal piacere del teatro. Un piacere che, a Santa Marta, si intensifica con la pratica del training, sotto la guida di professionisti.

Paradossalmente, però, sarà proprio il training a sottolineare la distanza tra gli obiettivi di chi, come Julia Varley, il teatro lo scelse come professione, e quelli di chi voleva continuare a praticarlo come un modo alternativo di far politica. Questo divario affiorò al ritorno della futura attrice dell'Odin Teatret dalla Danimarca, dopo i tre mesi passati ad acquisire tecniche, ed era tanto profondo da portare al suo definitivo trasferimento a Holstebro. Qualche anno dopo, il Teatro del Drago si dissolverà, e con esso la sua memoria postuma. Ne rimane però un'impensabile traccia: la sua silente presenza è, in qualche modo, parte della storia dell'Odin Teatret, proprio attraverso i fili, sottili eppure tenaci, che la partenza di Julia Varley ha teso tra queste due realtà tanto distanti.

È, questo, un esempio particolarmente lampante di quella che Eugenio Barba ha chiamato «la storia sotterranea del teatro», una storia che corre nascosta come un fiume carsico e che non sempre emerge per mancanza di documenti e di prove materiali, visto che trascende gli spettacoli e si sostanzia in una «rete di attività, di relazioni e di incroci»¹²⁰ condannata alla volatilità dalla propria evanescenza e per questo suscettibile a esser ancor più facilmente inghiottita dall'oblio.

L'incontro di Fara Sabina, trent'anni dopo gli eventi qui raccon-

¹²⁰ Mirella Schino, *La busta 23*, cit., p. 173. A proposito di legami sotterranei, alcuni degli ex membri del Teatro del Drago intrattengono rapporti di collaborazione con l'Odin Teatret. Marco Donati ha realizzato i manifesti per gli spettacoli *Il castello di Holstebro*, *Mythos*, *Doña Musica's Butterflies* e *Salt*. Suoi anche il poster della 10ma edizione dell'ISTA (1996) di Copenaghen e alcune copertine di libri e di riviste legati all'ambiente dell'Odin Teatret. Claudio Coloberti si occupa dal 2006 dell'archivio video e cinematografico dell'Odin Teatret. La sua collaborazione è iniziata nel 1999, con il video di *The dead brother*, con Julia Varley. Insieme a Torgeir Wethal ha curato il progetto video per *Ur-Hamlet*, la documentazione di *Mythos*, il video di *Sale* ecc.

tati, è il segno tangibile dei legami tutt'ora esistenti tra gli ex membri dello sconosciuto e scomparso Teatro del Drago e l'Odin Teatret. Un dato di fatto su cui ora, acquietati gli appassionati sentimenti di un tempo, si può ragionare serenamente, ma che sarebbe risultato di certo indigesto ai giovani teatranti di Santa Marta. Nel loro caso, infatti, alla diffidenza diffusa nei confronti dello «sceicco» Eugenio Barba si sommava il rancore verso l'Odin Teatret, responsabile di aver trascinato con sé Julia Varley.

La ferita del suo abbandono ha impiegato molto tempo a rimarginarsi, e diversamente non avrebbe potuto essere. Era profonda, tanto quanto le incomprensioni che precedettero la definitiva partenza di Julia Varley.

Era il 1976.

Dopo anni di fervida attività comune, sembrava non esserci spazio che per un dialogo tra sordi.

JULIA VARLEY: Ero andata all'Odin Teatret perché dovevo imparare *tutto*, o almeno quanto più potessi, per poi condividerlo con i miei compagni di Santa Marta. Sono tornata dopo tre mesi, e l'unica cosa che riuscivo a fare era andare in sala e provare ossessivamente a reggermi sulle mani, puntando i piedi contro il muro — una cosa che, probabilmente, non mi riusciva granché. Passavo ore a far questo; Marco mi guardava e diceva: «Non capisco. Cosa pensi di darmi? Di fare?»¹²¹.

MARCO DONATI: Ricordo quando tornò la prima volta. Mi faceva alzare alle sei della mattina, mi portava a Santa Marta e mi faceva fare training. Mi lasciava andare verso le nove meno un quarto, ora in cui andavo a lavorare. Me l'ha fatto fare per una settimana, perché lei aveva ormai questa abitudine. Io avevo invece consuetudini più mediterranee ed ero a pezzi, perché alzarmi alle sei e mezza, per me, era una cosa stravolgente. Dopo, mi tremava perfino la mano... e io dovevo disegnare, sono un grafico! Ero sudato, puzzolente... Poi se n'è ripartita, potevo dormire un altro po'...

Prima, noi di Santa Marta facevamo una specie di training «capriolato». Non mi capacito che io l'abbia fatto per tanto tempo. Ho smesso quando, a un attimo dal salto mortale, mi sono chiesto: «Ma perché devo farlo, questo salto?»¹²².

¹²¹ Julia Varley, intervento del 24 giugno 2011 a Fara Sabina.

¹²² Marco Donati, audio-intervista degli anni Ottanta (cfr. nota 40).