

Mirella Schino - Luca Vonella  
INTRODUZIONE AL DOSSIER

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

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

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

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

Nella seconda metà del decennio le cose si complicano, perché la definizione “Terzo Teatro” piace e attecchisce, non particolarmente tra i gruppi, più all’esterno: molti giornalisti la usano. Però intendono per Terzo Teatro gruppi e persone legate all’Odin, perfino una poetica e uno stile<sup>2</sup>. Quindi sia quella manciata di gruppi, quattro o cinque, che hanno rapporti veramente molto stretti tra loro e con l’Odin, che (soprattutto) qualsiasi formazione abbia avuto a che fare in qualsiasi modo con l’Odin o con i gruppi a esso più vicini: perché ne ha seguito i seminari; oppure perché è stata a uno dei suoi momenti di incontro, come al festival di Santarcangelo o l’Atelier di Bergamo; più tardi sulla base dell’uso di tecniche come il training; di strumenti molto diffusi come trampoli o fisarmoniche; o perfino

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

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

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

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

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

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

Per i gruppi italiani molto vicini all'Odin è stato invece probabilmente importante il fatto di far parte del fenomeno generale del teatro di base: ha modificato per contagio e continuità il loro sapore, ha confermato una natura più rivoluzionaria che politica, lo ha apparentato alle realtà parallele latino-americane<sup>4</sup>.

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

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

### *Tre domande*

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

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

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

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

Mirella Schino già si era occupata del fenomeno in passato<sup>5</sup>. La spinta a rioccurare viene dall'impressione che intorno al così detto Terzo Teatro, o teatro di gruppo, si sia solidificata una memoria scialba, perfino ostile, ma, soprattutto, molto confusa. Abbiamo avuto la percezione netta che fosse necessario occuparci, e presto, degli anni Settanta. In questi ultimi anni c'è stata una ampia ripresa di interesse<sup>6</sup>, e il teatro di questo periodo è stato guardato da molte e diverse prospettive. Tuttavia, a noi è sembrato che gli studi si soffermassero, anche comprensibilmente, soprattutto su personalità

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

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

teatrali di spicco. Il teatro dei gruppi, invece, è stato un movimento dal basso. In quanto tale, è più difficile da studiare, e quando è stato fatto, molto spesso lo sforzo è stato quello di belle e utili sintesi, volte a capire l'essenza del problema. Si sono però così persi i dettagli – o così ci è sembrato. Si sono persi volti ed emozioni, volontà e un rapporto con la storia che è ancora più importante di quanto non lo sia abitualmente. In alcuni studi come “gruppi” (la drammaturgia dei gruppi, il teatro dei gruppi) è stata indicata solo quella manciata di teatri un po' più famosi – quasi tutti, peraltro, nati alla fine degli anni Settanta o all'inizio degli anni Ottanta<sup>7</sup>. Si è persa la fluidità tra concetto di teatro di gruppo, terzo teatro, teatro di base.

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

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

Questo è stato il perché.

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

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

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

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

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

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

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

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

Cosa abbiamo scoperto di nuovo, con questo Dossier? Abbiamo tracciato sicuramente un quadro di passioni – più esistenziali quelle nelle lettere a Barba, più politiche quelle descritte da Luca Vonella. Forse può essere l'inizio di un nuovo modo di guardare alla storia del teatro, un punto di vista aggiunto. Abbiamo usato una prospettiva dal basso<sup>8</sup>. Può essere una proposta generale: anche per il teatro, che pure è un'arte, possono esserci momenti in cui il punto di vista dal basso è essenziale, e anche interessante. Momenti in cui la sua perdita può portare a una deformazione grave della memoria, come, a nostro parere, è il rischio che succeda appunto per gli anni Settanta. Abbiamo proposto uno sguardo sugli anni Settanta che non riguardi solo il Terzo Teatro o i gruppi di base o i teatranti che ne fuoriescono. Quello che abbiamo cercato di fare è prendere in con-

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

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

È curioso: tendiamo a tagliare gli anni Settanta a fette, sia per il teatro che per la storia. È difficile che in uno studio sul periodo si tenga conto tanto del terrorismo che di «Re Nudo», tanto del femminismo quanto della droga, tanto della paura quanto del fervore culturale. La coesistenza di tutto questo è nota, è ovvia. Ma in genere sono questioni che vengono esaminate una per volta. Eppure c'era qualcosa, in quegli anni, di fortemente unitario, dentro e fuori dal teatro – quel che adesso fa impazzire gli storici per la necessità di infinite precisazioni. Quel che faceva impazzire i protagonisti, e li spingeva a precisare le differenze. Ma per quanto grandi, evidenti, nette e incontrovertibili siano le differenze, gli anni Settanta sono caratterizzati anche da profonde correnti, più sotterranee, grandi ondate di cambiamento che uniscono in sé fenomeni, situazioni, bisogni e scelte divergenti. Un buon esempio – in cui non voglio addentrarmi – è la incandescente questione delle Brigate Rosse. Solo un giornalista di destra come Indro Montanelli può parlare di una affinità tra Brigate Rosse e Partito Comunista Italiano<sup>9</sup>. Però certamente esisteva una profonda, vastissima corrente che tendeva a un cambiamento verso un mondo politicamente più equo, che vedeva questa possibilità quasi a portata di mano, nonostante la difficile situazione politica italiana. Qui le somiglianze si fermavano, e cominciavano le violente differenze su sistemi, e anche finalità. Ugualmente, dal punto di vista del teatro, esisteva come abbiamo detto una profondissima corrente unitaria che comprendeva le più grandi diversità – dal Carrozzone ai gruppi che più tardi sarebbero stati bollati come Terzo Teatro. Una continuità fatta di occasioni e punti di riferimento comuni, e comune alterità. Ci sono state anche misteriose sintonie tra desideri teatrali e problemi storici. Forse non sono abbastanza oggettive da essere prese in seria considerazione.

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

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

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

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

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

Direi che il nostro compito è appena cominciato.

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