

Mirella Schino
RICORDO E MEMORIA
IL TEATRO DEI GRUPPI
1969-1976
Parte prima

Ricostruisco qui un frammento della storia dei gruppi seguendo il filo di una documentazione privata, in parte lettere (le lettere a Eugenio Barba dei teatranti italiani negli anni Settanta), in parte testimonianze successive. Nonostante i molti studi, mi sembra che per il teatro la metabolizzazione della memoria¹ e della storia di questo periodo siano ancora un processo in atto. Forse è proprio l'intensità dei ricordi personali a rallentarlo. A cinquant'anni di distanza possiamo però cominciare a vagliare questa intensità, a farne un indizio da seguire, e non una colorazione sentimentale. In questo saggio sarà una via prioritaria. Mio fine è: dar spazio e peso alla componente delle passioni, che nel teatro è fondamentale e relativamente poco esplorata; osservare i caratteri preminenti di una spinta verso il cambiamento nel teatro *di massa*, e quindi dal basso; cominciare a mettere a fuoco le corrispondenze tra precise scelte teatrali e scansioni della Storia. Di questo fenomeno vorrei arrivare a comprendere non solo i risultati artistici e le modalità di lavoro o apprendimento, ma anche la spinta che porta i suoi componenti verso il teatro, che in questi anni ha un senso non solo individuale; il modo in cui i gruppi si creano un contesto, ed entrano in relazione con il mondo che sta

¹ Il titolo del saggio, che potrebbe sembrare incomprensibile, viene dal bel libro di Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Torino, Einaudi, 2007. Moro (p. 21) parla degli anni Settanta come di anni di ricordo, non ancora memoria. Erano – volutamente – considerazioni senza pretesa, che proprio per questo mi avevano colpita. Il rapporto e la differenza tra memoria e ricordo sono stati in questi ultimi anni oggetto di grandi discussioni storiografiche, in cui non metto piede.

loro intorno; le modalità di vita interna; l'economia; la vita anche affettiva, e in generale, come ho detto, la componente delle passioni.

Una identità sorprendente

Il peggior pericolo per gli studi teatrali, ha scritto Claudio Meldolesi, sta nell'appiattimento delle identità collettive sorprendenti². Il teatro dei gruppi degli anni Settanta in Italia ha rappresentato senz'altro una identità collettiva molto sorprendente ed è a forte rischio di appiattimento: è segnato da una memoria scialba, che lo ha diviso in fette non del tutto giustificate (post-avanguardia, Terzo Teatro, teatri di base, etc.), e lo liquida spesso come un evento più da archiviare che da studiare, più sociologico che teatrale, spesso segnato da chiusura e autoreferenzialità. Ma sarebbe un peccato accettare questo appiattimento, perderemmo il senso e le dimensioni di una svolta, oltre che la convivenza di correnti diverse³. "Terzo Teatro", in particolare, è una definizione fluttuante, usata in sensi diversi, ma negli anni Settanta Terzo Teatro era più che altro un grido di battaglia.

Gli anni Settanta sono stati per il teatro italiano ben più di un semplice periodo di cambiamento. Sono stati anni di rottura e disorientamento profondi, che hanno toccato anche il teatro tradizionale e l'avanguardia. Sono stati una svolta che è andata molto al di là

² Claudio Meldolesi, *Una presentazione*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 9-17. Cfr. in particolare p. 15.

³ Lo ha scritto molto bene Piergiorgio Giacchè: «si vuol dire che il fenomeno del teatro di gruppo è stato più vasto e vario del modello Odin, ma nessuno ha mai smentito la primogenitura culturale o negato l'autorità professionale del gruppo danese, anche se il "movimento" e il "momento" del teatro di gruppo è stato al suo interno contraddittorio». Giacchè sottolinea anche, giustamente, a mio parere, come Terzo Teatro come "genere" sia stata una scelta di appartenenza di alcuni, non una realtà diffusa (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, in particolare p. 347).

dell'individuazione di nuovi temi o testi o linguaggi, che ha toccato le radici stesse dell'arte teatrale⁴: organizzazione, produzione, spazio, modelli di relazione interni ed esterni, tra gli attori e con il pubblico, percezione di sé e del proprio lavoro. Sono cambiati i rapporti tra i teatri, sulla base di idee nuove e allora sconcertanti di solidarietà e correttezza e aiuto reciproco. Ha messo radici la riflessione sull'importanza di possibili "usi" (interiori o sociali) del teatro. È cambiata l'idea di pubblico, pubblico di élite o pubblico popolare, e di relazione con esso. È cambiata la relazione fisica tra attori e spettatori. Cadde definitivamente l'idea di una obbligatoria centralità del testo. Ancora di più, mutò l'idea stessa di autorialità, nacquero tipologie di creazione più collettive, in cui la partecipazione e l'apporto degli attori divenne più importante, creativo quanto quello dei registi. Cambiò drasticamente la mentalità teatrale, con tutti i valori a essa connessi, le emozioni che implica, al punto che era facilissimo distinguere tra un attore "normale" e uno dei nuovi attori, una persona del mondo nuovo.

Lo so, in genere si ritiene che il momento di svolta sia stato negli anni Sessanta, con le grandi invenzioni di teatranti o gruppi ribelli, sia quelli più estremi e punti di riferimento a livello internazionale, come il Living, l'Odin, il Teatr Laboratorium, che quelli che influivano in una sfera più italiana – penso a Leo de Berardinis e Perla Peragallo, o a Renato Carpentieri o ai grandi spettacoli e iniziative di Carmelo Bene. Ma in Italia la trasformazione più profonda, la frattura completa va collocata senz'altro dopo, nel decennio successivo, viene in primo luogo da un movimento dal basso, da un improvviso e diffuso bisogno di creatività che porta alla nascita di teatri, per lo più giovani, che non si accontentano solo di creare, vogliono fare qualcosa di nuovo e di diverso e fanno proprie acquisi-

⁴ Cfr. su questo Claudio Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno Modena 24-25 maggio 1986, Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40, in particolare p. 35; cfr. inoltre Sisto Dalla Palma, *Il sistema teatrale e lo stato unitario*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, volume III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1243-1266, in particolare pp. 1255-1258.

zioni provenienti dai grandi teatri innovativi nati negli anni Sessanta, coniugandole a un estremismo emotivo che trasforma pulsioni personali in un orizzonte mentale ampio e condiviso. E proprio qui sta la forza del teatro dei gruppi, in questa capacità di incorporare i grandi principi nuovi, di diffonderli e metabolizzarli, di fare proselitismo, di generare passione. A posteriori è stata considerata una forma di fideistica adesione soprattutto al modello dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Non sono accuse del tutto infondate, ma non sta tutto qui. Ci fu una trasformazione ampia e capillare come nessun singolo teatro, per quanto geniale e innovativo, poteva provocare. È stata una innovazione che è andata molto al di là di una ennesima invenzione di linguaggi nuovi. Il senso, l'uso, la quotidianità, il carico delle emozioni e delle passioni del teatro ne sono usciti trasformati. Ma nonostante tanti studi sul periodo e sui grandi artisti che lo hanno abitato è una storia che aspetta ancora di essere scritta.

Per quanto riguarda l'Italia, bisogna aggiungere, come componente ineludibile, una congiuntura storica, intensa e terribile, che tocca tutta l'Europa, ma il nostro paese in modo tutto particolare, se ne parlerà più avanti. E anche il teatro di gruppo, di conseguenza, nel nostro paese è stato particolare, più ampio e articolato, rispetto al resto d'Europa.

Quella che segue è la memoria di Teresa Telara, una giovane attrice di allora, protagonista del movimento, approdata al teatro un po' prima del '75:

Così comincia la mia storia nel teatro. Non ho ancora compiuto vent'anni e mi butto a capofitto in un'esperienza potente di cui sento subito di non poter più fare a meno. No, non è stata una chiamata, ma un impatto violento. A un certo punto della mia giovane vita vado dritta a sbattere contro qualcosa che si chiama teatro, e un demone si mette in movimento [...]. Dentro di me ha iniziato a muoversi, o meglio, a saltellare, una forza del tutto nuova e sconosciuta che chiede solo di manifestarsi. Allora questa forza trovò subito anche un luogo dove esprimersi, un piccolo teatro di provincia, e soprattutto un tempo, un'epoca, gli anni '70, e un'intera generazione con cui condividere quell'energia.

Già dal dopoguerra in Italia, come quasi in tutta Europa e Stati Uniti, si erano andati formando teatri alternativi a quello istituzionale. Gli anni

Sessanta e Settanta sono un periodo di continua sperimentazione che prende le mosse dalle grandi rivoluzioni delle avanguardie storiche e dai maestri del teatro della prima parte del Novecento europeo. Fermenti diversi nelle forme ma intimamente connessi in un radicalismo che accomuna attori e registi con il proprio pubblico attento e partecipe. C'era allora una strana permeabilità con il pubblico numeroso ed affezionato, costituito perlopiù da coetanei dei giovani teatranti che li segue di città in città e da un festival all'altro. Un vasto e vivace ambiente, in cui era spontaneo far nascere e crescere un'esperienza creativa. Un teatro libero di manifestarsi ovunque con generosità nel darsi e nel ricevere. Il nuovo teatro era un fenomeno collettivo transnazionale che rispondeva appieno allo spirito di quella stagione storica del Novecento. Sono già stati messi in scena la maggior parte degli spettacoli epocali dei grandi rivoluzionari del teatro contemporaneo americano ed europeo. Teorizzazioni e scuole si vanno definendo sempre più per dare forma ad un movimento composito che mescola politica, arte contemporanea e fenomeni politico sociali dirompenti. Si inizia ad accostare l'antropologia al teatro e si dilata il concetto di performance. Tutto viene elaborato e sistematizzato velocemente. Gli attori, i registi, il pubblico, gli studiosi, i critici, sono tutti parte di un ambiente composito quanto vitale. Il nuovo teatro si trova improvvisamente al centro del pensiero contemporaneo, non marginale o di nicchia, non chiuso nelle sedi istituzionali, o protetto nei suoi ornati edifici. L'azione teatrale può accadere ovunque, nelle strade dei centri storici di città, nelle periferie anonime, nelle fabbriche, nelle gallerie d'arte, nei manicomi e nelle prigioni. Il teatro è vissuto come un'esperienza di vita essenziale sia per chi lo fa che per chi vi assiste. Il confine del teatro è costantemente in movimento. Attraverso l'azione scenica l'obiettivo è la relazione, l'incontro fra individui e fra individui e comunità. Per alcune di queste esperienze teatrali, prima ancora della costruzione e presentazione dello spettacolo, un'enfasi particolare è data al tempo della formazione, al processo di ricerca dell'attore. Il teatro vissuto come laboratorio dell'umano, in cui la ricerca dell'autenticità e il rigore nelle pratiche sono tutto. Ed è proprio contro questo segmento del nuovo teatro in cui io vado dritta a sbattere⁵.

⁵ Maria Teresa Telara, per molti anni attrice al Piccolo Teatro di Pontedera, ha scritto, per sé sola, il racconto dei suoi anni teatrali, dal titolo *Dimore*, che mi ha permesso di leggere e citare.

Di tutta la lunga primavera dei gruppi⁶ ho ritagliato, per questo saggio, solo un periodo molto limitato, che va dal 1969 al 1976. Il filo conduttore che mi ha guidato è un primo tentativo di analisi storica di un aspetto caratterizzante: l'estremismo emotivo, forse quel che più ha reso sorprendente l'identità dei gruppi – che già si intravede nella testimonianza di Maria Teresa Telara. La mia non è stata una scelta, ma una necessità che mi è venuta incontro dai documenti. Volevo occuparmi ancora una volta⁷ di anni Settanta, mi era necessario allargare le fonti. Le più naturali e usate, i resoconti di critici e studiosi, sono troppo condizionate: pro e contro, delusione e adesione. Non si può prescindere, ma bisogna maneggiarle con precauzione, era un periodo di accese battaglie teatrali, la storia che raccontano spesso è quella delle tendenze di chi scrive, non dei gruppi. Il lavoro per gli Archivi dell'Odin, che ho creato insieme a Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi, mi ha indirizzata verso un tipo di documentazione opposta, finora inesplorata, la corrispondenza di Eugenio Barba con i giovani teatranti⁸. E attraverso questa corrispondenza sono stata proiettata al centro di un groviglio di emozioni e di passioni, a metà tra pubblico e personale.

La prima reazione di fronte a queste lettere è: belle. Bellissime. Non una novità – chiunque abbia condiviso quel mondo sa dell'intensità emotiva che lo animava – ma finalmente sulla carta, finalmente documento. Avevo di fronte documenti bellissimi, ma anche inutili. Che fare di tutto questo affetto, emozione, eccitazione, di questa animazione e volontà di fare?

⁶ Riprendo la definizione dal titolo del saggio di Piergiorgio Giacchè, *La primavera dei teatri*, cit.

⁷ Molti anni fa ho scritto un libro che è stato per molto tempo l'unico intervento articolato sul Terzo Teatro. In questo libro raccontavo la stagione dei gruppi attraverso la vita di un singolo teatro (*Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996).

⁸ Gli Odin Teatret Archives, d'ora in poi OTA, sono conservati presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, e presso l'Odin Teatret. I "fogli" a cui farò riferimento in nota indicano la numerazione delle pagine dei PDF derivati dalla scansione dei faldoni. Le lettere sono soggette a restrizioni e non consultabili. Il mio lavoro per gli archivi mi ha obbligato a occuparmene e, con il permesso di alcuni degli scriventi, ho cominciato a fare uso di una piccola parte di esse.

Eppure uno dei livelli del teatro sono le passioni, bisogna trovare un modo di affrontarle, non solo di contemplarle. Ce ne sono di più ovvie: quelle degli spettatori, quelle di cui i testi sono portavoce, quelle che legano chi fa teatro al proprio mestiere. Ce ne sono molte altre, apparentemente estranee allo spettacolo, private. Non voglio usare la parola “valori” perché non si tratta di emozioni solo positive. Del resto, possiamo forse arrivare a capire – a un livello soprattutto sociologico – il peso che ha avuto negli anni Settanta la nuova etica dei gruppi, fatta di devozione al lavoro, di azzeramento o riduzione di gelosie o rivalità, di nuovi codici d’onore. Più difficile è valutare altri aspetti, privati o quotidiani, come una serietà che appariva eccessiva, come l’amore cieco per uno spettacolo o per un gruppo, la tendenza al proselitismo, la diffusissima endogamia. O anche la passione, ossessionante, per la tecnica. O le forze profonde e personali messe in gioco dalle pratiche di improvvisazione e di training. O quello che sarà uno dei fili conduttori del mio discorso, l’entità del legame che può unire a un “maestro”, che ha unito i gruppi a Eugenio Barba, a Jerzy Grotowski, al modello del Living Theatre. Non si sa che farne, a parte qualche considerazione di psicologia di massa, sono un livello del teatro di difficile accesso, e quando sono pure un po’ eccessive, come nel nostro caso, alla fine infastidiscono. Ma questo non vuol dire che non formino una zona cruciale del teatro, che non è creazione, eppure non sta semplicemente *tutto intorno* allo spettacolo, lo sorregge invece, o condiziona, lo riempie. Oppure lo gonfia, come una bolla d’aria. Non influisce sulla sua qualità, ma può condizionarne lo spessore. Per chi fa teatro, queste passioni sono la zona del passaggio tra vita pubblica e vita privata; per gli spettatori, condizionano l’incontro e anche lo scontro con i teatranti. Sono emozioni che sembrano inutili, quindi sono spesso taciute, se non in comunicazioni private o nel racconto di aneddoti e storie passate. Bisogna però imparare a parlarne con rispetto, a esplorarle nei dettagli, a individuarne le differenze, riconoscendole per quello che sono: una parte fondante del fare teatro.

Negli anni Settanta, in Italia, non solo c’è estremismo emotivo, ma anche una intensa organizzazione di eventi, grandi e piccoli, che

coinvolgono masse di spettatori e di teatranti⁹. E attraverso di essi si sono condivise innanzi tutto queste passioni: un circolo. Così ha preso forma un'ampia identità collettiva, un fenomeno quasi unico (insieme a quel che succedeva in America Latina), differente da quasi tutto quel che poi è stato chiamato "Terzo Teatro" in altri paesi e periodi.

Oltre alle lettere, ho usato i ricordi e la memoria di alcuni protagonisti¹⁰. I ricordi, gli aneddoti, lasciati soli a se stessi difficilmente diventano un racconto in sé significativo. Ma sono un oggetto di studio centrale. Per questo saggio, in particolare, ho avvertito il bisogno di una scrittura corale: i racconti su questo periodo, scritti o orali, spesso coincidono con quelli della propria giovinezza, e a volte restituiscono una complessità di dettagli e una precisione di sfumature emotive – dalla passione alla noia – altrimenti irraggiungibili. Non autosufficiente, ma di grande importanza. La zona del piccolo dettaglio minuto e personale, possiamo chiamarla dell'aneddotica, va considerata una fonte ineludibile per il tipo di ricerca che qui mi interessa, che mescola la teatrologia con un po' di antropologia e con la storia.

Della rassegna stampa ho privilegiato i resoconti di giornali locali, in quanto testimonianze meno ostili, meno coinvolte, più ingenuo o più sapienti¹¹, e le ho confrontate con le reazioni della stampa

⁹ Gli avvenimenti collettivi cruciali si sono svolti tutti dopo il '76: i grandi incontri di teatro di gruppo o di censimento dei teatri di base (Belgrado, '76, Casciana Terme e Bergamo, '77), i festival (al grande festival di Santarcangelo, a partire dal '78, andrebbero aggiunte le altre varie rassegne o festival minori), gli incontri internazionali ('78 Ayacucho, poi Madrid e Lekeitio nel '79). Tutti questi incontri sono stati organizzati da gruppi particolarmente vicini all'Odin, e coinvolsero grandi masse di teatranti e spettatori, soprattutto giovanili. Il periodo di massa, in Italia, si conclude, per motivi non solo teatrali, intorno al 1980.

¹⁰ Per questo lavoro sono stata aiutata da molte persone, che hanno messo a mia disposizione la loro memoria del periodo e le loro carte, hanno letto questo saggio, mi hanno fornito suggerimenti e informazioni, mi hanno indicato punti deboli. Ringrazio in particolare Eugenio Barba, Roberto Bacci, Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Simone Capula, Silvio Castiglioni, Pino Di Buduo, Luca Dini, Alessandro Gentili, Donella Giacotti, Alberto Grilli, Gerardo Guccini, Tanja Horstmann, Ferruccio Merisi, Angela Pezzi, Gianandrea Piccioli, Maria Regosa, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Maria Teresa Telara, Mela Tomaselli, Gabriele Vacis, Renato Valmori, Julia Varley.

¹¹ La stampa locale coincide talvolta con personalità significative, non solo pro-

nazionale. Ho naturalmente utilizzato anche gli scritti di Eugenio Barba, o quelli di Franco Quadri o di Ugo Volli, e quel che appare sulla rivista che in quegli anni è il simbolo di un teatro diverso, «Scena». E i giornali di estrema sinistra. L'altro passo necessario per ripensare al Terzo Teatro è infatti una riflessione sul suo rapporto con la storia, determinante e insufficientemente esplorato¹². Qui mi sono limitata a un primo passo, e ho affiancato al racconto teatrale qualche riferimento rapido e sommario ai maggiori avvenimenti extra-teatrali, almeno italiani.

La storia dell'Odin Teatret è stata parte integrante della vita dei gruppi e in questo senso – e solo in questo – fa parte del mio racconto. Più del problema della imitazione degli spettacoli dell'Odin mi interessava il modo in cui venivano appassionatamente discussi. Mi interessava, insomma, la percezione che dell'Odin hanno avuto teatranti e gruppi: nave ammiraglia del Terzo Teatro¹³, certo, ma nel senso di punta di diamante di una biografia collettiva, non di luogo di comando.

L'analisi di un periodo così breve, 1969-1976, non permette di trarre conclusioni: è un frammento di un viaggio più lungo. Scopo di questo percorso è mettere le prime basi per quella comprensione storica che cinquant'anni di distanza ci richiedono e ci permettono.

Nicola Savarese

Parla Nicola Savarese, allora studioso e teatrante:

Di quel periodo ricordo la densità, la stanchezza, i primi lunghi viaggi, gli incontri. Partecipai a seminari teatrali e parateatrali. Feci esperienze con

fessionisti della critica. Per «L'eco di Bergamo», per esempio, scriveva Benvenuto Cuminetti, studioso di teatro, allievo di Mario Apollonio.

¹² Cfr. però il saggio di Cristina Valenti, che si è occupata dei rapporti tra Terzo Teatro e movimenti giovanili (*Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi e Marco De Marinis, «Culture Teatrali», n. 27, Annale 2018, pp. 188-199).

¹³ Renée Saurel, *Odin, navire-amiral du Tiers théâtre*, «Les Temps Modernes», gennaio 1978, n. 378, pp. 1108-1122.

l'Odin Teatret nella sua lunga permanenza a Carpignano Salentino, a Ollolai in Sardegna, in alcune tournée (Polonia, Germania, Veneto). Guardavo, raramente agivo e ogni tanto scrivevo. Vidi Grotowski e Peter Brook ballare insieme in una festa nel Teatro Laboratorio di Wroclaw, vidi il Living a Venezia, il Bread and Puppet a Pontedera, Hideo Kanze a Bergamo e Krishna Nambudiri a Roma nella Biblioteca di Massenzio. Che magnifica libertà e come erano lontane le biblioteche, le tragedie dell'orrore, i noiosi consigli di istituto (oggi si direbbe di dipartimento)! Da queste visioni nacque l'idea. Nel dicembre 1975, con una ragazza panamense, Adriana Molinar, venuta in Italia per studiare statistica e pizzicata anche lei dal morso fatale, fondai un gruppo teatrale: l'*Arcoiris*, arcobaleno in spagnolo. Dopo un paio d'anni e varie vicissitudini di avvio, Adriana, che era la regista del gruppo, andò via con l'intento di tornare a Panama, ed io, che avevo funzioni di *dramaturg*, mi ritrovai con quattro attori neoarrivati. Decisi di continuare. L'*Arcoiris* durò cinque anni passando attraverso tutte le diverse fasi (collettive, istituzionali, pedagogiche, di transizione, di rottura...) che ogni gruppo *doveva* passare – e passò – come fasi della sua evoluzione. Ciascuna fase si riassume in uno status, in un'attività, in una conquista: scelta del nome, associazione culturale, carta intestata con simbolo e indirizzo, cooperativa, pulmino col nome del gruppo, dépliant con le attività anno per anno (che dico! giorno per giorno), spettacolo serio e spettacolo di clowns (e/o) parata, training e odore di sudore, ironia e grottesco, crisi individuali, crisi collettive, iniziative culturali, pubblicazioni, rassegne cinematografiche, amici e nemici, attori che vanno e attori che ritornano, problemi di leadership, lacrime di attrici, viaggi collettivi in pulmino, vedersi *tutti* i giorni, incollare ogni ritaglio stampa, anche di due righe, e catalogarlo rigorosamente nell'archivio...

E poi freddo, tanto freddo: tra stufe che affumicano o finiscono il cherosene, tra costruzioni di panche e quadrature di pedane per il training, tra la ricerca di fondi e quelle di una sala giusta. Credo che il Graal, a confronto, fosse un gioco da ragazzi. E poi gli scambi con gli altri gruppi, i festival di Santarcangelo, i paesini sperduti, i colloqui con gli assessori, le rassegne, gli *screezi* interni ed esterni, gli occhi puntati e quelli *non* puntati, gli arrivati, i centri, i contributi del ministero, una chiamata all'estero... Elencate in ordine sparso, tutte queste attività mi sembrano ora piuttosto allucinanti e possono farti sorridere: ma so per certo che costituiscono ancora le esatte, tormentate procedure di vita di molti gruppi in attività. Pertanto esigono rispetto¹⁴.

¹⁴ Nicola Savarese, *Dal Titanic al giro di vite. Lettera a Mirella Schino sul terzo*

In poche righe Savarese sa raccontarci molte cose, la vita dei gruppi vista dal di dentro, con le sue difficoltà e la sua bellezza, i suoi riferimenti condivisi, il rapporto tra teatro e parateatro. Ci parla di crisi individuali e di gruppo, di lacrime, viaggi, lavoro, rispetto, e della danza tra Brook e Grotowski. Partiamo da qui.

Gli anni di Ferai (1969-1971)

La mia storia comincia con *Ferai*, terzo spettacolo dell'Odin Teatret, perché è con questo spettacolo che prendono a coagularsi le passioni, le relazioni e l'inquietudine. *Ferai* arriva in Italia nel '69, e fa molto più colpo del precedente, *Kaspariana*¹⁵. Forse sono cambia-

teatro in Italia negli anni settanta, non datata, ma del 1994 circa. Mentre lavoravo al mio libro (*Il crocevia*, cit.) avevo sollecitato la testimonianza di alcune delle persone che più avevano seguito il fenomeno da vicino, in particolare Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini. Fabrizio Cruciani era morto da qualche anno. Con Claudio Meldolesi parlai a lungo, e mi dette lettere e altri documenti importanti. Tutti questi materiali, con altri che avevo trovato e con quelli che Ferdinando Taviani aveva conservato, entrarono a far parte di un piccolo, ma importante "Archivio Teatro Eurasiano", che conservavamo nel nostro studio all'Università dell'Aquila, dove venne seppellito dal terremoto del 2009. Ho ritrovato una copia delle lettere di Savarese e di Taviani tra le carte di Renzo Vescovi, conservate presso il suo teatro, il Teatro tascabile di Bergamo, non ordinate. La lettera di Savarese la cito, quella di Taviani fa parte del Dossier. Ruffini ha fortunatamente contribuito al Dossier con un importante intervento. La testimonianza di questi studiosi sul teatro dei gruppi degli anni Settanta, che hanno non solo seguito da vicino, ma a cui hanno partecipato in vario modo, è fondamentale, proprio come quella su Barba e sull'Odin, di cui sono stati amici e punti di riferimento per decenni. Quanto a me, ho una età diversa, e sono arrivata più tardi. Sono amica, e anche amica strettissima, di alcuni gruppi e di alcune persone che partecipano di questo fenomeno. Sono stata per lunghissimo tempo molto vicina all'Odin (ho partecipato in passato a gran parte delle sessioni dell'International School of Theatre Anthropology, ISTA, e dell'Università del Teatro Euroasiano).

¹⁵ Nel novembre del '67 aveva però recensito *Kaspariana*, molto colpito, Giuseppe Bartolucci (cfr. Giuseppe Bartolucci, *Eugenio Barba tra Grotowski e la tradizione orientale*, «Sipario», novembre 1967). Progetterà perfino un volume sull'Odin, e una permanenza a Holstebro (cfr. la sua lettera a Barba del 27 maggio [1972], OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 486). Invece la dimostrazione di esercizi di training che l'Odin aveva portato al convegno di Ivrea (10-12 giugno 1967) non aveva lasciato gran traccia.

ti i tempi, forse è semplicemente uno spettacolo più maturo. Forse viene casualmente incontro alle nuove domande e ai nuovi desideri del teatro, che a posteriori è difficile definire, ma certo andavano al di là del bisogno di nuovi linguaggi e nuove forme, erano altro: un bisogno di maggior serietà, di mistero, la volontà di mettere tutto in discussione, l'irrequietezza rispetto alla pura novità estetica. Quello che aveva sempre fatto la qualità di uno spettacolo – bellezza, intelligenza, originalità, sottigliezza, erotismo, inquietudini – non è che fosse messo in discussione, ma forse da solo non bastava più.

Come possiamo riassumere l'atmosfera di quegli anni in poche righe? La cultura teatrale è in travaglio, ed è un travaglio fecondo. Oltre all'Odin c'è l'*Orlando Furioso* di Ronconi, il *Don Giovanni* di Chéreau, *Alice nel paese delle meraviglie* di Gregory, 1789 del Théâtre du Soleil, e *Deafman glance* di Bob Wilson. In Italia cominciano le prime cooperative, comincia il decentramento. «Sipario» è un punto di riferimento importante, in particolare lo sono stati numeri come quello dell'agosto '63, sul teatro polacco (curato da Barba); del giugno '65, su Artaud; del maggio-giugno '70 sull'animazione. Alle spalle ci sono grandi spettacoli, come quelli di Carmelo Bene, e c'è il Convegno di Ivrea, del '67, in cui l'avanguardia si riunisce e parla. Un avvenimento importante, rimasto forse con pochi frutti. A teatro e nei suoi dintorni si respirano climi fervidi: ci sono le sperimentazioni musicali di Luciano Berio, di Bruno Maderna, di Cathy Berberian, c'è la complessa attività di artista anche visivo di Antonio Ballista, e una parte, almeno, della drammaturgia di Giovanni Testori, come la *Trilogia degli scarrozzanti*. Fuori dal teatro, e poi, all'inizio degli anni Settanta, ci sarà «Linus», con i suoi fumetti, e Oreste Del Buono, Demetrio Stratos e gli Area. Le sfilate di nomi non raccontano un periodo, ho cercato solo di restituire uno sfarfallio, una percezione di varietà, una curiosità verso il teatro. Ma di questa complessità facevano parte anche un senso di vuoto, di insufficienza, e il desiderio di cambiamenti più forti e di fratture più radicali. Nel '68 Dario Fo esce dai circuiti ufficiali per crearne uno alternativo. Nel '70 Grotowski annuncia che non farà più spettacoli.

Ferai va considerato al centro di questo panorama, che è bril-

lante eppure è sentito insoddisfacente. Il suo effetto, la sua fascinazione, sono grandi, anche se molti vi hanno accesso solo attraverso la televisione¹⁶. Lo spettacolo turba Sisto Dalla Palma, studioso di teatro, allievo di Mario Apollonio e vice-presidente del Piccolo Teatro, che lo vede a Milano, nel ridotto del Teatro Manzoni. Dalla Palma inviterà lo spettacolo successivo dell'Odin, *Min Fars Hus*, al Palazzo delle Stelline, sede della scuola del Piccolo. L'Odin, che gli sarà molto debitore, contribuisce a spingerlo a pensare a un centro di cultura teatrale nuovo e diverso: Dalla Palma fonda nel 1974 il Centro di Ricerca per il Teatro di Milano, il CRT, insieme a una manciata di allievi, tutti molto giovani. Per tutti gli anni Settanta, fin quasi alla metà degli anni Ottanta, i due centri più grandi, quelli da cui partiranno le maggiori iniziative della ricerca, sono il CRT e il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera. Riporto la testimonianza di Silvio Castiglioni, allievo di Sisto Dalla Palma, anche se riguarda avvenimenti di poco successivi¹⁷:

L'Odin era passato, avevamo ospitato *Min Fars Hus*. Era stata una vera tempesta che mi aveva travolto, anche materialmente. Mi ero fatto in quattro per portarlo in giro, avevo aiutato, montato le scene, organizzato il laboratorio che fecero in Università Cattolica. L'incontro con l'Odin generò desideri di tutti i tipi in tutti noi, il gruppo degli allievi che circondava il Professore. Eravamo soltanto i suoi allievi, eppure era una situazione diversa dal solito, aveva qualche tratto del gruppo: per esempio, io e Renata [Molinari] siamo stati fra i fondatori del CRT. Non c'era un progetto, almeno per quanto ne sapevo io, ma solo una voglia: voglia di teatro. Eravamo in sei: un professore con meno di quarant'anni, e noi, tutti giovani, io giovanissimo. È stato il gesto più... tracotante di quell'epoca, estremo. Un gruppo di ragazzi trascinati nello studio di un notaio per fondare un Centro

¹⁶ Il film di *Ferai* (diretto da Marianne Ahrne) è stato prodotto dalla RAI nel 1970.

¹⁷ Silvio Castiglioni, attore, si è laureato in filosofia con Sisto Dalla Palma, è stato tra i fondatori del CRT e del Teatro di Ventura. Successivamente ha lavorato con Raúl Ruiz, e, per molti anni, con la compagnia di Federico Tiezzi e di Sandro Lombardi, è stato direttore artistico del festival di Santarcangelo dal 1998 al 2005, e dal 2011 al 2012 direttore del CRT. Ha partecipato a molti spettacoli, di cui talvolta ha scritto o ridotto il testo.

di Ricerca, il CRT. Renata e Ferruccio [Merisi] andarono in Danimarca¹⁸, io intanto lavoravo attivamente al CRT, cominciavamo a organizzare ospitalità teatrali. Sisto aveva voluto creare uno strumento amministrativo e politico per fare un teatro diverso. Sono stati anni gloriosi per il CRT. Una finestra aperta su quanto di meglio girava nel mondo del teatro.

Il mio destino era segnato. Io sono figlio di contadini, avrei potuto continuare a mungere mucche, o coltivare mais nella bassa veronese. A tutto questo ero fuggito, ero andato a Milano, mi ero iscritto a filosofia, sarei diventato un professore di filosofia, ma avevo la passione del teatro. Che un figlio di contadini possa laurearsi e diventare professore ci sta, ma fare l'attore no, l'attore era fuori questione. Forse il Terzo Teatro è stato in primo luogo una turbolenza, che ci ha permesso di fare un salto fuori dal tracciato delle nostre vite, verso l'ignoto. Questa cosa, *Min Fars Hus*, i compagni, il Terzo Teatro, mi diedero il coraggio di saltare il fosso. Forse nella direzione giusta, perché altri lo saltarono verso la lotta politica armata, verso derive terribili. Questo era il clima di quegli anni. Il Terzo Teatro è stato frutto di una temperie particolare. Per me è stata l'occasione di fare qualcosa di tracotante, di superare il mio limite, i desideri impliciti nella linea della mia famiglia. Mio padre non capiva, tuttavia non mi ha mai rimproverato nonostante che le mie scelte fossero del tutto fuori linea rispetto alle consuete aspettative di carriera e di vita. Non so cosa deve aver pensato vedendomi non solo attore, ma anche attore di strada, a piedi nudi sull'asfalto. Per un contadino era dura da mandar giù. Indossare un paio di buone scarpe significava segnalare a tutti che ci si è affrancati dalla miseria. Invece io avevo studiato tanto ed ero nuovamente a piedi nudi.

In quel periodo mi capitò di assistere a una audizione della Civica Scuola di Arte Drammatica, a Milano. Ne rimasi deluso. Non so se mi avrebbero preso, comunque alla fine non provai nemmeno a entrarci. Non era quello che cercavo. È difficile da far capire, adesso. Come sai, dopo che il Teatro di Ventura si è sciolto, io ho preso del tutto un'altra strada, ho lavorato molto con Federico Tiezzi, ho lavorato con Raùl Ruiz, ho lavorato molto sulla parola. Quando ti parlo di come mi sembrò insensato provare a entrare alla Civica non ti parlo di preconcetti, c'era qualcosa di più: guardavo quel che facevano alla Civica, mi pareva inutile, spento. Non accendeva in me quel senso di... di rottura, di capogiro, di onnipot-

¹⁸ Dopo il passaggio dell'Odin due allievi di Dalla Palma, Ferruccio Merisi e Renata Molinari (che saranno tra i fondatori del Teatro di Ventura) decisero di andare a passare qualche mese di apprendistato presso il gruppo danese.

tenza che aveva acceso *Min Fars Hus*, che avevo visto tante e tante volte, una dozzina e più, approfittando del fatto che organizzavo la tournée. Seguivo lo spettacolo... come un cagnolino. Facevo il garzone, tutto. Tutto pur di rivederlo, di riprovare quel brivido, quel senso di onnipotenza. Che mi ha sbalzato fuori da tutte le mie aspettative di vita. Erano anni strani, noi eravamo uno sberleffo a tutto quello che era normale. Non rimpiango niente di quei tempi, di quel che ho fatto, e anche quel po' di ortodossia che abbiamo praticato, anche noi anarchici e non ortodossi del Teatro di Ventura, non mi pare sia stata poi un gran male. Ai giovani un po' di ortodossia serve, ti fa fare della strada. Solo un po', però. Altrimenti a un certo punto il lavoro diventa tempo inutile, sprecato.

Non so, sono passati tanti anni, è difficile ricordare bene, e dare una valutazione mi sembra veramente difficile, almeno per me. E poi è stata la nostra giovinezza! Credo che il Terzo Teatro abbia portato forze nuove, e in questo senso un grande cambiamento. Ha portato il teatro in strada, il teatro in luoghi aperti. E soprattutto l'alterità, la differenza, e questo è una forza enorme, se non diventa distruttiva. Ha determinato innesti. E non va sottovalutato anche tutto il lavoro organizzativo a cui ci costringevamo. Anche se all'inizio noi del Ventura eravamo abbastanza negati. A Eugenio [Barba] riconosco il merito di avermi fatto incontrare il teatro di *Min Fars Hus*: un paio di ali. Ci ha regalato le ali¹⁹.

Renzo Vescovi, regista del Teatro Tascabile, può vedere *Ferai* al ridotto del Manzoni perché il gruppo gli finanzia il pagamento di uno dei carissimi biglietti. Vede lo spettacolo Renzo Casali, regista e direttore dell'argentina Comuna Baires, che tra qualche anno si trasferirà in Italia. *Ferai* è lo spettacolo del '68, ma non di quello nostro, maggio francese e studenti ribelli, è il '68 dell'Europa dell'est. Lo spettacolo è dedicato a Jan Palach: 20 agosto 1968, i carri armati sovietici entrano in Cecoslovacchia, mettendo fine alla primavera di Praga; 16 gennaio 1969, Jan Palach si dà fuoco in Piazza San Venceslao, un terribile gesto di protesta. I suoi funerali sono seguiti da quasi un milione di persone.

Ferai racconta la storia del re Frode Frodegord, fatto credere vivo anche dopo morto per tenere il popolo in soggezione: aveva

¹⁹ Colloquio con Silvio Castiglioni, 5 marzo 2020.

governato con la frusta e proprio per questo era rimpianto. Era una riflessione sul potere, e non dava facili risposte. Pochi mesi, anzi, poche settimane dopo il passaggio in Italia dello spettacolo, c'è la prima delle grandi stragi di destra: 12 dicembre 1969, bomba alla Banca dell'Agricoltura a Piazza Fontana, a Milano, diciassette morti, ottantotto feriti. Gli anni Settanta iniziano da questa bomba. Nel corso del saggio ho inserito una piccola serie di brevissimi *memento*, flash dalla storia, insoddisfacenti quanto necessari per la memoria perfino di chi quegli anni li ha vissuti. Sono puri promemoria, niente di più. Possono essere facilmente saltati, ma sono per me indispensabili in qualsiasi discorso sul periodo.

Responsabile della bomba è l'associazione di estrema destra Ordine Nuovo, capeggiata da Franco Freda e Giovanni Ventura. Alla strage è legata la morte di Giuseppe Pinelli, fermato il 12 dicembre per indagare una traccia anarchica che risulterà priva di consistenza e caduto, o più probabilmente buttato, dalla finestra della questura di Milano nella notte tra il 15 e il 16, dopo diversi giorni di interrogatorio. Per persone della mia generazione sono informazioni scontate, ma non sempre è così per quelle più giovani, ed è stato notato come sempre più spesso la complessità degli anni Settanta venga appiattita in un quadro di diffuso "terrorismo", nel quale gli attentati di destra vengono quasi fusi con la presenza delle Brigate Rosse, come fossero un'unica forma di violenza. L'inizio e fine degli anni Settanta sono segnati da una parte dalla bomba di piazza Fontana, dall'altra dal rapimento e omicidio di Aldo Moro ad opera delle Brigate Rosse nel '78 e dalle bombe alla stazione di Bologna nel 1980 (un altro attentato di estrema destra, il più grave, 85 morti e più di 200 feriti). Ne ricordo altre due: 28 maggio 1974, strage di Piazza della Loggia a Brescia, durante una manifestazione contro il terrorismo di destra viene fatta esplodere una bomba, 8 morti, 102 feriti; notte tra il 3 e 4 agosto dello stesso anno, strage per una bomba sul treno Italicus, 12 morti. Sia la strage di Brescia che quella dell'Italicus sono attentati di estrema destra, come l'ottantacinque per cento degli attentati della prima metà del decennio.

La strage di Piazza Fontana del '69 e le sue conseguenze aprono una ferita irreparabile, portano alla luce l'immediatezza del pericolo rappresentato dalla estrema destra (pericolo di colpo di Stato, di attentati, della perdita di credibilità di uno stato democratico minato da

connivenze di ogni tipo). Pongono fondati dubbi sul comportamento della polizia e dei servizi segreti, sulle loro alleanze e sui loro silenzi. La gravità della situazione non genera immobilità, non viene semplicemente deprecata. La partecipazione politica giovanile, la passione politica, si accrescono. La controcultura, da noi, nasce dalla necessità di interrogarsi sulla morte di Pinelli e poi sulle altre morti: l'Italia di quegli anni deterrà il dubbio primato del maggior numero di stragi impunte. Si formano diversi gruppi extra-parlamentari: formazioni alla sinistra del Pci. Parlano attraverso i loro nuovi giornali, «Lotta Continua» (1969-1982), «Quotidiano dei lavoratori» (1974-1982), il settimanale «Servire il popolo» (1969-1975). Nel '71 diventa quotidiano «il Manifesto», ancora in vita. Era nato nel '69 come rivista.

Anche perciò *Ferai* affascina, perché è visto con occhi condizionati da nuovi spettri, nuovi bisogni, dalla paura e dalla voglia di combattere, dalla controcultura nascente. Rispetto alle difficili domande del periodo, spettacoli come questo furono letti come risposte non tranquillizzanti, aprivano varchi nuovi. Ci furono testimonianze d'eccezione, come quella di Nicola Chiaromonte²⁰ o di Natalia Ginzburg. Forse la più interessante è quella della Ginzburg, che ama tutt'altro tipo di teatro:

Devo però dire che, avendo io affermato che «il teatro è parola», sono andata una sera con quella persona che dicevo prima a sentire *Ferai*. *Ferai* è una tragedia danese, il cui regista è pugliese e si chiama Barba. Ne avevo sentito parlare molto. C'era posto ogni sera solo per sessanta persone, perché il regista (Barba) non desidera che questo numero sia superato. La davano alla Galleria d'Arte Moderna. Confesso che amo i veri teatri, e non i garage, o le cantine, o le gallerie d'arte. Sarò, forse, reazionaria. Quando siamo entrati nella sala, ho visto un cerchio di sedie, nessun palcoscenico, dei cenci per terra e un grosso uovo d'avorio. Ho pensato «Dio che noia». Sapevo che avrebbero recitato in danese e che quindi non avrei capito nulla. La rozza traccia della trama, che avevo letto sul programma, mi diceva poco. Ma appena sono entrati gli attori, e si sono messi a recitare intorno a

²⁰ Chiaromonte scrive due recensioni, *Euripide sbarca a Copenhagen*, «L'Espresso», 12 ottobre 1969, e *Il discepolo italiano di Grotowski*, «L'Espresso», 19 ottobre 1969, ora in «Teatro e Storia», n. 35, Dossier *Odin 50*, pp. 176-180.

quell'uovo, m'è sembrato che stesse accadendo qualcosa di straordinario. Era meraviglioso. Mi sto ancora chiedendo cosa mai fosse così bello. Io non l'ho capito. Non so se il dolore e la bellezza venivano dalla storia, che capivo poco e in modo confuso, o dalle voci degli attori o dai gesti. Eravamo lì, sessanta persone, immobili, senza fiato e rapite in un'emozione felice e profonda, in presenza di qualcosa che era insieme dolore, fantasia e pensiero²¹.

Vede lo spettacolo anche un gruppo di professori romani, composto da Ferruccio Marotti, Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini (Savarese, anche lui parte del gruppo, vedrà solo lo spettacolo successivo, *Min Fars Hus*). La storia di questi intellettuali è quella da cui nascerà questa rivista, «Teatro e Storia», ed è particolare: un gruppo di giovani professori, riuniti per un occasionale lavoro comune, finiscono per inventarsi nuove forme di collaborazione, estranee alle logiche accademiche. Hanno uno studio tutti insieme, si leggono e si discutono reciprocamente, fanno progetti collettivi: una vicenda tipica degli anni Settanta, irripetibile. Sono un gruppo²². Il loro legame con l'Odin nasce con *Ferai*, e si fa subito particolare. Intenso, diverso da quello che il teatro danese aveva avuto con altri studiosi, coinvolto, combattivo.

«*Cher Darcante*»

In tutto ciò i teatri di gruppo, il nostro argomento, già esistono, ma Barba non li conosce, o non ne conosce di interessanti. Mi piace citare i documenti, e non solo le informazioni che se ne possono trarre. Questa è una lettera di Eugenio Barba a Jean Darcante, segretario generale dell'ITI (International Theatre Institut, organismo dell'UNESCO per il teatro e per la danza)²³, che sta organizzando l'an-

²¹ Natalia Ginzburg, *Il teatro è parola* [1970], ora in Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, in *Opere*, Volume Secondo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1987, pp. 140-145 (la citazione è da p. 144).

²² Ho raccontata la loro storia nel Dossier *Odin 50*, cit., pp. 165-182.

²³ Barba aveva conosciuto Darcante durante i suoi anni di apprendistato po-

nuale convegno teatrale, e gli ha chiesto se conosce qualche gruppo di ricerca interessante. È il primo luglio del 1971, e Barba gli risponde così:

Cher Monsieur Darcante,

Je comprends très bien votre anxiété pour trouver des troupes «véritablement expérimentales, pratiquant sincèrement et intelligemment la recherche». Ma c'est plus facile de repérer un nouveau Saint François avec stigmates et tous les autres accessoires divins, parmi le milliard de chrétiens de cette planète.

Malheureusement je ne suis pas dans la possibilité de vous donner une seule bonne information. Nos séminaires ont surtout eu un caractère d'introduction dans le travail pratique de certaines personnalités du théâtre contemporain (Decroux, Barrault, Krejca, Fo, Grotowski, Marowitz, Chaikin etc.). Cela se passait par des démonstrations. Seuls les deux derniers séminaires ont été consacrés au "groupe théâtral" en Scandinavie et en Angleterre. Ces deux séminaires, qui se voulaient une documentation sur ce phénomène dans ces aires géographiques, ont crevé les illusions de beaucoup d'hommes de théâtre radicaux qui avaient bâti pas mal de Châteaux en Espagne sur le "groupe théâtral" comme une éventuelle alternative.

Je regrette de ne pas pouvoir vous aider. Même le "pape" a perdu de nos jours la capacité de faire des miracles²⁴.

I giovani teatri di tipo totalmente nuovo sono ancora lontani ed estranei. Per l'Odin è il periodo della maturità, e insieme forse di solitudine. L'amore per *Ferai* ancora non lega i suoi ammiratori in una rete. Grotowski ha annunciato il suo distacco dagli spettacoli, il gemellaggio tra l'Odin Teatret e il Teatr Laboratorium cambia. Sta cominciando una mutazione, appena percepibile.

lacco: Darcante curava una rivista su cui Barba aveva pubblicato. Inoltre, durante il decimo convegno organizzato dall'ITI, nel 1963, Barba era riuscito a far vedere fortunatamente il *Dr Faustus* di Grotowski a una serie di personalità teatrali non polacche, come racconta nel suo *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 81-89.

²⁴ OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 6, foglio 98.

Viaggi verso l'Odin (1972-1974)

Nel '72 viene alla luce lo spettacolo dell'Odin successivo a *Ferai*, quello di cui ha parlato Castiglioni, *Min Fars Hus*. Ci sono molte descrizioni di questo spettacolo, che fu un incontro unico tra una ricerca estrema e le domande di una generazione, e molte sono bellissime o sottili. Anche le lettere a Barba ne sono piene. P.A. Baldocci, per esempio, consigliere all'ambasciata italiana a Copenhagen, lo paragona a un'opera cubista, perché anche qui la prospettiva è infranta e riproposta sotto angolature diverse, il che fa nascere negli spettatori il desiderio di rivedere lo spettacolo, però da un altro posto che intuiscono poter dare prospettive tutte diverse²⁵. Ci sono poi le lettere che l'Odin chiedeva agli spettatori, a fine spettacolo: ci parlano del lato fisico della comunicazione – in tanti ricordano le panche, il numero limitato persone, il fatto di avere il corpo degli altri tanto stretto al proprio da percepire le reazioni, il turbamento nel trovarsi altri spettatori di fronte, magari portati lì da loro, con entusiasmo, e nel doverne osservare i volti e le reazioni. Alcune – parecchie – ci raccontano repulsione e fastidio profondi.

Agli inizi del 1972, scrive a Barba uno studente pisano. È interessato – racconta – a Grotowski, di cui ha sentito parlare dall'argentino Juan Carlo Uviedo (che aveva lavorato con lui) e su cui vorrebbe incentrare la sua tesi di laurea. Ferruccio Marotti, professore di storia del teatro, che aveva incontrato, gli aveva suggerito di rivolgersi a Barba. Quello che incuriosisce questo studente, Roberto, è la fama un po' nera dell'Odin, le perplessità e lo scetticismo che suscita, di cui, dice, gli ha parlato anche Dario Fo. La sua lettera è concreta e fattiva, è persona molto pratica: chiede elenchi di libri da leggere e ospitalità, offre in contraccambio di divulgare la conoscenza dell'Odin. Barba lo invita ad andare a trovarli dal 10 al 27 aprile, per «assistere all'ultima fase di elaborazione del nuovo spettacolo». Potrà anche assistere, ma solo se i suoi collaboratori

²⁵ Lettera del 23 febbraio 1973, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 118-119.

saranno d'accordo, a sedute di allenamento (in questo periodo dalle attività dell'Odin sono ancora rigidamente esclusi gli estranei)²⁶.

Quel che Roberto Bacci scrive dopo il ritorno a casa ha toni immediatamente diversi:

Caro Eugenio, già da molto tempo sono tornato in Italia, ma non mi ero ancora deciso a scriverti per molte ragioni. [...] La mia esperienza dell'Odin Teatret è stata breve ma io penso molto ricca per uno come me che si era posto delle domande precise prima di partire dall'Italia per la Danimarca. L'impressione che abbiamo di un'esperienza come la vostra qui, in un paese dove quello che ci è dato come esperienza teatrale si limita a Strehler, rischia di essere contraddittoria e comunque poco chiara. [...] Voglio quindi soltanto provare a darti per iscritto qualche sensazione più macroscopica che *Min Fars Hus* ha provocato in me, non come studioso di queste cose o come uomo di teatro, ma solo come spettatore. [...] La genesi: questo, a livello intellettuale, è la prima cosa che mi sono chiesto per cercare di capire nel solito modo; cioè per cercare di difendermi da un assalto di sensazioni che si accumulavano in me durante la rappresentazione. Questo tipo di aspra difesa è andato avanti per qualche sera, fino ad Aalborg, quando, dopo la rappresentazione, sono rimasto come stravolto. [...] Che cosa era successo? Cercando ancora di intellettualizzare, per farti capire, penso che quella sera io abbia rinunciato alla maschera, mi sia posto in una disposizione totale nei confronti di quello che accadeva. Il grido di Iben, il cinguettio di Else Marie, i brevi scatti carichi di tensione di Torgeir, e molte altre sensazioni, che prima di allora avevo cercato di capire e di porre su un piano diverso dalla loro realtà materiale, ecco che mi venivano finalmente addosso, formavano una valanga dalla quale ero riuscito finalmente a non difendermi. Così è successo che quelle sensazioni che cercavo di sistemare in un orizzonte già esistente nella mia razionalità questa volta mi invadevano, perché ero riuscito a "volere" un rapporto diverso con persone che sentivo genuinamente disposte ad offrirsi. Quello che è accaduto non mi sento in grado di sapertelo riferire e forse è giusto così, però *La casa del padre*²⁷ era lì presente, finalmente spariva l'incubo di non capire proprio quando ci avevo rinunciato onestamente. Ogni cosa andava a posto. [...].

²⁶ Lettera del 29 marzo 1972, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 558.

²⁷ *Min Fars Hus*, *La casa del padre*: Bacci usa indifferentemente il titolo originale e la traduzione italiana.

Tutto quello che può accadere all'interno della casa di un padre, sia essa la Russia, o sia essa una fattoria danese [...] può provocare reazioni diverse, però nel vostro lavoro credo di aver sentito una motivazione diversa da quella di Dostoevskij, una motivazione più vicina a ciascuno di voi che a quella dello scrittore russo. In sostanza voglio dire che lo spettacolo l'ho sentito completamente vostro, come del resto è diventato completamente mio nella misura in cui l'ho vissuto²⁸.

Colpisce il cambiamento, dopo una permanenza così breve, e dopo una lotta così serrata per non farsi sopraffare "dall'assalto di sensazioni" della rappresentazione.

È la risposta alla domanda: a che serve il teatro? A questo serve, a distruggere le difese di chi guarda.

Più dell'intensità, va notata la *novità* dell'improvvisa ondata di emozioni che si coagula intorno a *Min Fars Hus*. Viene dalla bellezza dello spettacolo, è ovvio, ma questo qui non ci interessa. Invece è interessante vedere quanto spesso riguardi l'insieme costituito da spettacolo più Odin più Barba: da una parte c'è la violenza dello spettacolo. Poi la capacità del regista di spiazzare, attraverso le sue parole. E poi c'è il gruppo. È questo insieme che viene incontro a una generazione resa eccezionale dalla storia. Le opere che il teatro genera non sono mai solo d'autore, il contributo del pubblico è qualcosa di reale.

Bacci parla del proprio lento processo di comprensione, della difesa, e poi dell'improvviso crollo delle barriere: un rapporto personale, privato perfino, tra attore e spettatore, che mette in questione le sue certezze. La sua lettera ci racconta l'esperienza di una incomprendibilità, a cui bisogna arrendersi perché diventi limpida, testimonia il complicato gioco tra lo spettacolo e lo spettatore. Chi scrive è persona concreta, ben poco incline all'irrazionale, legata al Partito Comunista. L'impressione, in Bacci, si traduce in azioni. Cioè: volontà di organizzare la presenza dell'Odin; di entrare in contatto con altre persone morse da quella stessa tarantola; di

²⁸ Lettera del 14 maggio 1972, OTA, Fondo Odin, Serie Odin Letters, b. 13, fogli 523-526.

costruire una rete; di organizzare una (propria) nuova vita teatrale. Ma anche di edificare il mondo nuovo intravisto attraverso lo spettacolo. Così sarà anche per altri. Sono interessati a una rivoluzione teatrale, a un nuovo mondo, che appare loro vergine, e completo, tutto da inventare e da esplorare. Sono anni di rivoluzione: si adoperano per renderla concreta nel teatro.

Un secondo tema nella lettera di Bacci che si ricollega a bisogni di una generazione che vanno al di là dell'Odin è la questione dello spettacolo biografia di Dostoevskij, ma al tempo stesso anche autobiografia del gruppo: autobiografia collettiva, non di una persona, come è possibile solo in uno spettacolo basato su improvvisazioni, con un filo drammaturgico creato mano a mano nel corso del lavoro. Un cuore nascosto dello spettacolo, però determinante, cambia la sua percezione, impedisce una osservazione distaccata. Cambia l'apporto degli attori. Gli attori dell'Odin non sono solo bravi, non solo hanno fatto un lavoro che sembra aver preso la forma di una esplorazione interiore e profonda, diventano anche co-autori. Gli anni Settanta saranno portatori di una grande trasformazione: gli attori si fanno autori della propria presenza scenica. Anche la dimensione del training è vista come una strada per un lavoro che abbia una radice profondamente personale, perfino privata, però sviluppata per giungere ad altro. Aggiungo la testimonianza di Sandro Lombardi, del Carrozone, poi Magazzini Criminali, poi Magazzini. È aliena rispetto alla rete che si sta coagulando intorno all'Odin, ma è pur sempre interna al mondo dei gruppi:

Già al liceo, Federico [Tiezzi] insisteva sulla necessità di un teatro che partisse dal cuore. Quella strada, su cui un'intera generazione si sarebbe spinta in cerca di un rinnovamento dell'arte scenica inteso come sistema di vita, sarebbe stata da più parti criticata, come una fuga dalla realtà. Al contrario: vedere nel teatro il luogo in cui contrapporsi al mondo, come se nella pratica del lavoro scenico e drammaturgico risiedessero le ragioni stesse per opporsi all'inaccettabilità dell'esistere, non significava fuga, ma presenza²⁹.

²⁹ Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004, p. 18.

Tornato in Toscana, Bacci prende a lavorare per far venire l'Odin. Non è facile, lo spettacolo costa molto, la giunta toscana è di sinistra e una simile spesa per soli sessanta spettatori va contro «il solito concetto di popolare che imperversa», bisogna quindi contrapporvi un «nuovo concetto di popolarità»³⁰. Il 22 ottobre del '74 scrive a Barba di aver ottenuto sette milioni dal Teatro Regionale Toscano per la creazione di un Centro (sarà il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera) e di star progettando un incontro tra l'Odin e i gruppi di base toscani: forse è il primo contatto tra Odin e teatri di base. La costituzione del Centro di Pontedera, sommata al CRT di Dalla Palma, avrà una importanza centrale nel teatro degli anni Settanta. Bacci e il suo Centro lavorano non solo per portare l'Odin in Italia, organizzano seminari di molti tipi, con il Bread and Puppet, con Yves Lebreton, o con un attore di grandissimo livello, ma più tradizionale, come Toni Comello, che potrebbe essergli stato suggerito da Renzo Vescovi. Sono seminari pensati per lo più per un pubblico preciso, per i «gruppi di base».

Il training, il gruppo (1972-1974)

La lettera di Bacci si snoda per molte pagine, la sua lunghezza di per sé è una testimonianza. Parla anche dei nuovi rapporti tra attore e regista:

Quando un attore si pone di fronte a te e si offre con tutte le sue possibilità psichiche e fisiche di energie al tuo giudizio io penso che si crei tra te e lui un trapasso di energie che in seguito finiscono per condizionare tutta l'attività del teatro. La tua posizione è senza dubbio importante ed indispensabile per fare sviluppare e per rendere organizzate e quindi efficaci sul piano della comunicazione tutte quelle forze che il teatro sviluppa, però io penso che abbia anche degli aspetti difficili, che crei cioè conflitti e inibizioni o deviazioni espressive in quelli che ti stanno intorno [...]. Queste le mie osservazioni, che riconosco presuntuose, le

³⁰ Lettera del 10 dicembre 1972, O_{TA}, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, fogli 108-112.

faccio con molta franchezza e ti pregherei di accettarle con tutti i limiti che hanno³¹.

È, conclude Bacci, una nuova possibilità per il teatro futuro che bisogna riproporre ma *non certo identica* (il corsivo è mio) però «con le stesse motivazioni di fondo, sulle quali concordo. Trovare le persone adatte, creare un nucleo preparato e disposto a tanto, questo è l'obiettivo di oggi». La visita all'Odin porta dunque Bacci a riflettere sul rapporto regista-attore in modo non convenzionale, come trapasso di energie, nodo che riguarda persone precise, non l'attore in generale o il regista in generale, ma una determinata persona, proprio quella, di fronte a un'altra.

In mezzo alle carte di Barba, ho trovato un ritaglio stampa del '72, probabilmente mandatogli dagli attori del Piccolo Teatro di Pontedera³². È un articolo di Paolo Emilio Poesio su di loro, «La Nazione», 19 dicembre 1972. Il titolo è *La lezione di Olstebro*³³.

Il mondo del teatro è pieno di sorprese. Eccomi qui, in una vasta stanza nella dipendenza della villa Comunale. A un capo e all'altro del locale, sedie per il pubblico, saremo una ventina o una trentina di persone, mentre nel mezzo, sotto una luce che scende a formare arcani circoli, otto attori (due sole donne tra loro) stanno facendo vivere alcune brevi "storie" (apologhi, moralità potremmo chiamarle) che già furono patrimonio del Living Theatre [...]. I corpi, sottoposti a un severo allenamento, si flettono, si ergono, si animano, paiono spezzarsi, si contorcono, a seconda della necessità. Sono, gli attori, il Piccolo Teatro di Pontedera [...]. [Sono passati] ad approfondire il metodo stanislavskiano, si cimentarono nello psicodramma e l'estate scorsa andarono a trascorrere le vacanze in Danimarca, a Olstebro, per seguire da vicino il lavoro di Eugenio Barba. La lezione è stata fruttuosa: poche volte ho veduto raggiungere una uguale misura di espressione corporea come in questo caso. In tutto lo spettaco-

³¹ Cfr. nota 28.

³² OTA, Fondo Barba, Serie Odin, b. 10, foglio 74.

³³ Gli errori erano molto più frequenti sui giornali di quanto non sarebbe lecito ora: non solo Holstebro è spesso scritto in modo fantasioso, ma anche Grotowski appare spesso con una *epsilon* finale. La recensione si trova in OTA, Fondo Barba, Serie Odin, b. 10, foglio 74.

lo, vale a dire per poco meno di due ore, si ha la sensazione di trovarsi dinanzi al frutto di un lavoro veramente professionistico [...]. Teatro nel quale la parola ha solo un valore o di didascalia o di provocazione all'azione gestuale (basta una parola per scatenare tutto un evento drammatico di potente intensità); teatro nel quale l'emozione è continua sia da parte dell'interprete che da parte dello spettatore. La tensione alla quale si sottopongono tutti e otto questi attori – non so i nomi dei singoli e nemmeno hanno voluto che li sapessi e li ripetessi – è una tensione che si raggiunge solo attraverso una applicazione dura e faticosa se si vuole che i risultati siano quelli che sono. E poiché nessuno di questi attori fa l'attore e basta nella propria esistenza non è difficile immaginare a quale autodisciplina si sottopongono nelle ore libere: quella appresa a Olstebro, ma anche quella che si ricollega al miglior Living [...], sul piano non dell'imitazione, bensì della rielaborazione, libera e personale, creatrice e non ripetitrice.

Ci sono due grandi scoperte, in questi anni. La prima l'ho già accennata, è il gruppo, e quindi la scoperta che il teatro è un mezzo per creare relazioni nuove, e non solo un veicolo di parole e temi. L'altra, che non viene dichiarata mai, se non a posteriori, è il corpo. In primo luogo quello dello spettatore, sorpreso e sconcertato dalla vicinanza, da un teatro che parla al corpo e con il corpo. E poi c'è il corpo degli attori: disciplina, lavoro, precisione, fatica. Ma anche cambiamento, apertura³⁴. La via verso il corpo – ma bisognerebbe dire corpo-mente – è il training, quello che si va a imparare all'Odin o, più avanti, ai seminari dell'Odin e poi dei gruppi.

Il corpo che gli spettatori si trovarono davanti col progredire degli anni Settanta era diverso da tutto quello che si era visto fino allora nel teatro, non era solo ginnico, non era scandaloso né coreografico, non era appannaggio esclusivo dell'Odin, non era particolarmente bello. Era esposto, vulnerabile. La recensione di Poesio è positiva e commossa, ce ne saranno molte negative, in futuro, ma nessuno negherà mai la novità del rapporto potentemente fisico che non solo l'Odin ma in generale i gruppi instaurano con lo spettatore,

³⁴ Iben Nagel Rasmussen, Mirella Schino, Francesca Romana Rietti, *Training. In occasione dei trent'anni del Ponte dei Venti*, «Teatro e Storia», n. 40, pp. 29-50, cfr. in particolare p. 33.

nel chiuso delle piccole sale, dall'alto degli onnipresenti trampoli. Forse accade perché in questi anni il problema del corpo è zona sensibile, riguarda il femminismo, riguarda la nuova vita sessuale, vera o presunta, delle generazioni che poi scendono in piazza. Il corpo teatrale, conseguentemente, esplose in maniera ancora più visibile. L'impatto degli spettatori con le nuove tecniche, come tra poco con il nuovo teatro di strada, è coinvolgente.

Il Piccolo Teatro di Pontedera è un teatro amatoriale, il cui modello, come per molti altri, è stato il Living. Vanno a Holstebro nel '72, lo stesso anno di Bacci (Barba li metterà poco dopo in contatto). Erano rimasti affascinati dal lavoro dell'Odin dopo averlo visto in televisione. Il loro leader, Dario Marconcini, scrive a Barba l'8 giugno del '72, chiedendogli di poter andare a Holstebro nei loro pochi giorni liberi, perché in altri periodi sono occupati «in fabbrica». Sono in realtà un gruppo composito, che unisce un avvocato, un falegname, un impiegato, una casalinga, un panettiere. Lui stesso è industriale. Nella sua lettera racconta che si erano formati leggendo e rileggendo il libro di Barba su Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*³⁵. Vanno all'Odin in agosto, vedono lo spettacolo e probabilmente lavorano anche con gli attori. Cominciano forme di duro allenamento fisico. Nella loro cittadina di provincia coltivano modelli di vita diversa, e tecniche di teatro differenti da quel che si vedeva in giro. Fanno il nuovo spettacolo, di cui abbiamo letto la recensione che mandano a Barba.

Poco dopo entrano in contatto con Bacci, e diventano il suo gruppo. A differenza di altri registi, nelle sue lettere a Barba Bacci non parla di stile o tecniche di costruzione dello spettacolo. Scrive invece spesso sui suoi rapporti con queste persone: gli piacciono, molto, dichiara di sentire con loro forti affinità anche politiche, ne sottolinea la generosità e l'apertura nei suoi confronti. Sono persone più anziane di lui, e per certi versi più esperte di teatro, gli stanno vicine in momenti difficili, come quando deve dividersi tra lavoro di regia e servizio militare. Ne parla con un calore enorme. Il "gruppo", se vissuto intensamente, senza difese, diventa un modo

³⁵ Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilia, 1965.

per recuperare una relazione profonda tra vita quotidiana e arte teatrale. È forse la punta di diamante del cambiamento. È precedente al modello Odin, è non solo teatrale: anche le formazioni politiche extra-parlamentari, in Italia, vengono chiamate gruppi. Anche i professori riuniti intorno a Marotti pensano a se stessi come a un gruppo. Forse anche gli attori di Dario Fo, almeno fino al '77, possono essere considerati in un certo senso un gruppo³⁶. Anche il Carrozzone di Tiezzi, Lombardi, D'Amburgo condivide la scoperta di questi anni, dell'importanza di una dimensione collettiva per il teatro. Lo racconta Lombardi, molto bene. Dice, ricordando i primi anni di lavoro:

prima di arrivare al momento della ricerca solitaria, a lungo il teatro si associò per me alla felicità della dimensione collettiva, al conforto della condivisione di un progetto. Con il tempo, il quoziente di illusione presente in questo sistema sarebbe caduto, portando con sé il dolore di una cacciata dal paradiso terrestre³⁷.

È nel gruppo che si attua la rivolta più profonda, che è quella di dar vita a biografie differenti non solo per via del lavoro, ma anche per quel che riguarda legami sentimentali, o quotidianità, o relazioni nel lavoro, priorità e valori. Tutto questo è un processo lento, permesso solo da formazioni di lunga durata. Ci si unisce per la vita – almeno in teoria, anche se la durata media di un gruppo molto solido è di una decina d'anni. Fuori dal teatro in Italia questi sono gli anni delle prime comuni.

La rivolta del teatro di gruppo avrà il suo perno nelle relazioni, così come gli spettacoli hanno il loro cuore segreto in aspetti che senza il gruppo sarebbero stati semplicemente privati. Il privato, del resto, è politico come dice lo slogan chiave di questi anni, vuol dire che la vera rivoluzione nasce da lì.

³⁶ Sul Dario Fo degli anni Settanta alla Palazzina Liberty cfr. Gerardo Guccini, *Dario Fo alla Palazzina Liberty*, in *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, a cura di Helena Lozano Miralles, Ana Cecilia Prenz Kopušar, Paolo Quazol, Monica Randaccio, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2016.

³⁷ Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p. 23.

Con il gruppo di Pontedera, Bacci costruisce uno spettacolo, *Macbeth*. Ne è testimone la giovane aspirante attrice che abbiamo già incontrato, Teresa Telara, che sta per diventare sua moglie. Ci regala una testimonianza preziosa sulla violenza e la passionalità delle dinamiche di gruppo. Anche lei racconta la felicità di una dimensione collettiva in termini non lontani da quelli di Sandro Lombardi:

La sede del così detto teatro era all'interno delle vecchie stalle nel parco di una villa comunale nel centro cittadino. Una sala completamente dipinta di nero per ospitare uno spettacolo oscuro, buio, carico di aggressività radicata nelle dinamiche fra quegli individui e pronta a rivolgersi contro il nuovo giovane regista. Un conflitto di potere vero e proprio fra i due vecchi leader, l'avvocato ed il piccolo industriale e fra tutti e il nuovo malcapitato regista. L'unica immagine che ricordo di quello spettacolo è una manciata di sale grosso gettata sul pavimento nero, era un cielo stellato.

Ma mentre lo spettacolo debutta, Roberto già lavora alla nascita di un nuovo gruppo. Ventenni, quasi tutti universitari, proiettati verso l'obiettivo ambizioso di vivere del proprio lavoro di ricerca teatrale. Un gruppo fondato su una formazione rigorosa dell'attore. All'inizio ero l'unica donna con Luca [Dini], Aldo [Innocenti], Massimo [Bertolaccini], Giacomo [Pardini] detto Mone, Giacomo [Angiolini] detto Mino e naturalmente Roberto. Il conflitto vero e proprio fra vecchio e nuovo corso di quel piccolo teatro esploderà alcuni mesi dopo concludendosi con un'accesa discussione e una frase biblica pronunciata da Giorgio [Angiolini], l'avvocato, scagliata contro Roberto: «Bada, chi semina vento raccoglie tempesta!». Mentre la sala dipinta di nero era già stabilmente occupata dai giovani aspiranti attori alle prese con il training, base fondante culturale e metodologica del nuovo gruppo, quello vecchio si sfascia. Letteralmente spariscono l'avvocato, il panettiere e il falegname [...]. Alcuni mesi dopo, tutto quello che avevo appena iniziato a studiare e tentato di praticare si materializza finalmente davanti ai miei occhi. Ricordo bene la data. Era una domenica, il 14 Settembre 1975 alle 17. Ai piedi delle colline pisane di fronte alla Certosa di Calci, un cerchio di persone sedute sul prato verde intorno a un piccolo gruppo di attori. È *Il Libro delle Danze* dell'Odin Teatret [...].

In pochissimo tempo il teatro diventa la mia casa. Ci vivevo e lavoravo insieme a mio marito, ai compagni che amavo e a tanti amici. Roberto nel ruolo di quotidiano testimone del mio farmi attrice e delle mie scoperte. Io protetta e sicura sotto il suo sguardo potevo fare qualsi-

asi cosa, lui era lì ad assistermi. Con fiducia cieca attraversavo paesaggi e vissuti inaspettati, guidata da un'energia sconosciuta che piano, piano andavo scoprendo e incanalando. Insieme a me i miei compagni di lavoro con la loro immaginazione e creatività. Un microcosmo denso di potenzialità ed energia che condivideva lo stesso tipo di esperienza con tanti di quella generazione teatrale. Attore santo, teatro povero, terzo teatro, teatro di gruppo. Come in tutte le utopie molti sarebbero stati i fraintendimenti e gli azzardi fatti sulla pelle viva, in questo caso dei giovani attori di quel piccolo teatro. Infatti, le intenzioni e i proclami dell'inizio non durarono a lungo³⁸.

Come si vede, i gruppi non rappresentano un mondo ideale. Sono, piuttosto, luoghi di grandi liti e di profondi turbamenti. Non si formano su un modello prioritario e vengono declinati in forme differenti. Sono vissuti con maggiore o minore intensità a seconda delle situazioni, non delle appartenenze stilistiche. Rappresentano un punto di contatto fondamentale con la cultura giovanile extra-teatrale. Per molti la dimensione collettiva fu, come dice Lombardi, un momento ricordato poi come paradiso terrestre, con relativa cacciata (si affretta ad aggiungere che questa caduta porta in sé, oltre al dolore, anche «le premesse per la creatività individuale»).

Quello di cui stiamo parlando non ha nulla a che fare con una fruttuosa collaborazione. La dimensione gruppo è percepita come un mondo in cui è possibile spingersi oltre, incontrare demoni e angeli che vanno a braccetto. E noi, a posteriori, possiamo sorriderne e ridimensionare angeli e demoni in categorie più quotidiane – semplice gioia di una improvvisazione ben riuscita, o turbolenza dei complicati intrecci erotico-amorosi che caratterizzano tutti i gruppi. Ma questo non ci aiuterà a capire lo stato d'animo di questo periodo, in cui il teatro diventa qualcosa che non riguarda solo la mente e l'occhio, non solo l'etica, e non solo il bene. Più avanti Teresa racconta di come il marito regista le abbia ricordato, in un momento particolarmente doloroso, che il teatro è malattia, non salute.

³⁸ Teresa Telara, dattiloscritto *Dimore*, cit.

Reinventare il teatro

La densità emotiva è una molla, uno strumento di accelerazione e intensificazione. Permette al gruppo di diventare una struttura piena di conseguenze di ogni tipo: per esempio, nutre la pedagogia interna, i nuovi attori devono essere formati all'interno dell'alveo. La creazione artistica si fa più collettiva, con conseguenze positive e negative. Ma la formazione gruppo, se portata avanti fino in fondo, può portare anche a una reinvenzione delle forme organizzative del teatro, fatta con maggiore o minore perizia. Ne ha accennato Castiglioni: la povertà stessa dei gruppi fa sì che tutti gli attori siano coinvolti nel lavoro organizzativo³⁹.

I gruppi sono effettivamente mediamente diversi dai teatri di avanguardia, come nota Barba nel suo celebre scritto⁴⁰. Forse perché sono giovani, e spesso del tutto ignari, forse perché partono da grandi domande, da domande assolute, ma è un po' come se reinventassero il teatro dalle fondamenta. Cioè: più che all'invenzione di linguaggi nuovi è come se si dedicassero alla reinvenzione di strutture di base. Non hanno punti di contatto con il teatro esistente, e invece si ricongiungono a una dimensione diversa, più assoluta, del teatro, e quindi, paradossalmente, a un passato remoto. Il mondo del teatro italiano degli ultimi trent'anni, fatto di Stabili e Avanguardia, sprofonda. Riemergono esigenze di secoli precedenti – o forse esigenze di fondo. La prima è il gruppo: la necessità di tornare a riunirsi in formazioni di lunga durata, che vadano al di là dei singoli spettacoli, come era accaduto dagli inizi del professionismo fino al Novecento. La seconda è quella di mettere da

³⁹ Di grande interesse sulla questione sono stati i due interventi di Tiziana Barbiero e di Alberto Grilli al convegno *Le parole del teatro. Teoria e prassi. Per un lessico del teatro europeo*, 29-30 gennaio 2020, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre, che riguardavano rispettivamente la parola *Gruppo* e la parola *Relazione*.

⁴⁰ *Terzo Teatro*, nato come documento interno per i partecipanti di un incontro organizzato da Barba nell'ambito del Bitez/Teatro delle Nazioni, Belgrado 1976, pubblicato in «International Theatre Information», 1976, ripubblicato più volte in più lingue. Ora in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [1985], Bari, edizioni di pagina, 2014, pp. 153-155 (il volume ospita, nella sezione IV, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, anche altri interventi di Barba, successivi, sullo stesso argomento).

parte l'autorità dei testi, per esplorare zone del lavoro teatrale legate ad altro, per esempio a una nuova accezione del corpo come corpo-mente, il proprio e quello degli spettatori. Anche questa è una radice antica. La terza è la questione della marginalità. Per secoli gli attori sono stati una società marginale e il teatro un'arte minore. Nei gruppi la questione della marginalità diventa consapevolezza o perfino culto della propria diversità. Sono gli stessi bisogni che avevano presieduto alla nascita della Commedia dell'Arte, dirà Barba parlando dei gruppi di base⁴¹, ed è una intuizione importante, che potrebbe aver avuto in comune con il suo consigliere letterario, grande studioso del Seicento, Ferdinando Taviani.

Questa riformulazione del teatro fin dalle sue basi mi sembra in qualche modo in sintonia con quel che, fuori dal teatro, i movimenti giovanili vanno esplorando, e cioè la possibilità di cambiare tutto il mondo dalle basi. La scoperta di questi anni è che (secondo questi movimenti giovanili) è *possibile* farlo. Non facile, ma possibile.

Ricordo infine come più avanti, verso la metà degli anni Ottanta, alcuni critici parleranno di “gruppi” o di “drammaturgia dei gruppi” facendo però riferimento solo a una parte molto ridotta di questo variegato fenomeno: sostanzialmente quella che è stata battezzata da Giuseppe Bartolucci “post-avanguardia”, più tutte le esperienze interessanti che cominciano a fiorire tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. È una selezione che si basa su scelte di gusto e su priorità più che legittime. Tuttavia, usare la definizione “gruppi” solo per raccontarne una piccola parte rischia di cancellare la memoria di un mondo ampio e articolato, della sua complessità, delle sue conseguenze, del suo legato.

Correnti sottomarine

Lascio la parola a una scrittrice, Annie Ernaux, che parla del Sessantotto e del dopo Sessantotto⁴²:

⁴¹ Cfr. una intervista di Darcante a Barba che ho letto dattiloscritta, conservata presso gli OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 18, foglio 92.

⁴² Annie Ernaux, *Gli anni* [2008], Roma, L'orma, 2015, pp. 112-113.

Vedevamo e ascoltavamo ciò che non avevamo mai visto e ascoltato da quando eravamo nati, ciò che non avremmo mai creduto possibile. Luoghi il cui utilizzo obbediva a regole rispettate da sempre, in cui erano autorizzati a entrare soltanto determinati tipi di persone, università, fabbriche, teatri, aprivano le loro porte a chiunque, e vi si faceva di tutto – discutere, mangiare, dormire, amarsi – tranne ciò per cui erano predisposti. Non c'erano più spazi istituzionali e sacri. Professori e studenti, giovani e vecchi, colletti bianchi e tute blu si parlavano tra loro, le gerarchie e le distanze si dissolvevano nella parola come per miracolo. [...] La libertà dei gesti e l'energia dei corpi bucalavano lo schermo.

Le più grandi trasformazioni teatrali successive al Sessantotto sono note: il Living – una parte del Living – va in Brasile, Brook in Africa, Strehler abbandona per un paio di anni il Piccolo per fondare Teatro Azione, Grotowski smette di far spettacoli. Per molti l'attività teatrale e l'originalità teatrale sembrano essere diventate di colpo asfittiche. Prendono piede attività alternative, come quelle di Giuliano Scabia presso il manicomio di Trieste, o le sue successive presenze in quartieri periferici. Leo de Berardinis e Perla Peragallo, da una parte, Quartucci e Tatò dall'altra, partono verso situazioni lontane dal teatro. Il teatro lotta per uscire da sé, dai propri spazi, vuol riprender fiato. Impara la solidarietà. Diventa – qualche volta – un modo di porsi a fianco dei diseredati, contro ogni forma di acculturazione. Solidarietà è una parola chiave, in quegli anni: verso i carcerati, i giovani costretti al servizio militare (“proletari in divisa”), i profughi dall'America Latina.

Marzo 1971, il presidente cileno Salvador Allende inizia un processo di trasformazione del paese, tra l'altro nazionalizzando alcune miniere. Fin da subito ci sono incidenti fomentati da organizzazioni di estrema destra. Nel 1973, le forze armate cilene compiono un colpo di stato. Allende viene ucciso – secondo alcuni si suicida – nel palazzo presidenziale, bombardato dall'aviazione cilena. La giunta militare, guidata dal generale Pinochet, inizia una repressione durissima. Molti cileni trovano rifugio in Italia, e più che rifugio: solidarietà, casa, accoglienza. La tragedia del Cile ha sviluppato forme diffuse di vicinanza e sostegno, come racconta il documentario del 2018 di Nanni Moretti *Santiago-Italia*. La tragedia del Cile è percepita anche come

un monito a quel che potrebbe succedere da noi nell'eventualità di un Partito Comunista al governo. Ma più in generale le rivolte latino-americane – da quella cubana del '59 a quella cilena del '71 – per non parlare di Ernesto Che Guevara, e della sua morte nel '67, hanno fortemente influito sulla mentalità giovanile di sinistra.

Il teatro latino-americano sarà una delle grandi scoperte dei giovani gruppi teatrali. Per questa scoperta, è certamente importante il personale interesse di Barba. Ma ancora più importante è la generale passione politico-culturale di questi anni. Le grandi correnti invisibili, sottomarine, della storia, dei nuovi bisogni, della volontà di lotta spostano le singole vite verso direzioni inaspettate, talvolta estreme. Verso il teatro, o verso la morte, come accade a un editore del calibro, ricchezza e potere di Giangiacomo Feltrinelli, che perde la vita squarciato dall'esplosivo con cui sta tentando di far esplodere un traliccio, in un gesto estremo di rivolta.

Spesso ho sentito parlare di post-politica per il periodo successivo al Sessantotto. Sarebbe più preciso dire che erano anni in cui la politica permeava qualsiasi cosa, implicitamente ed esplicitamente, in cui il privato diventava un momento di riflessione politica, e non solo personale. C'era, del resto, un fortissimo e continuo impegno attivo: manifestazioni continue frequentissime, spesso oceaniche, spesso con scontri. La crescita di lotte politiche si accompagna, in tutta Europa, a una diffusa esigenza che a prima vista potrebbe sembrare incompatibile. Una esigenza di creatività: per avere una vita differente, per fare azioni politiche in senso non convenzionale. Il teatro sarà una delle risposte principali. Il riso un'altra, anche come forma di lotta. Nel 1970 Dario Fo scrive e mette in scena *Morte accidentale di un anarchico*, sulla morte di Giuseppe Pinelli: ridere di uno di più terribili traumi del periodo era un modo per non dimenticare. Fiorivano gruppi musicali. È una congiuntura che si potrebbe definire ossessivamente politica, ma insieme anche vivacemente culturale ed esistenziale. Poesia e teatro spuntavano tutt'attorno alla politica.

Riporto un racconto di Marco Baliani. A differenza degli altri, questa non è una memoria, è un frammento del testo di uno spettacolo a base autobiografica:

Valle Giulia, Facoltà di Architettura 1973:

Da diversi mesi la facoltà è occupata, fuori le vetrate sono tappezzate di striscioni, ci sono scritte sui muri ovunque. L'entrata è presidiata dai compagni del servizio d'ordine. Si fanno turni di guardia a rotazione. I caschi e le spranghe li abbiamo nascosti in certe stanze, a portata di mano. All'ultimo piano le finestre che danno sul terrapieno in salita verso viale Bruno Buozzi sono sempre pronte ad aprirsi in caso di fuga, nell'eventualità di un'irruzione di polizia. C'è un gran viavai di studenti, i corsi sono autogestiti [...]. In Aula Magna le assemblee sono frequenti. A parlare si alternano i leader dei gruppi extraparlamentari presenti in facoltà. Il Comitato politico di Architettura li contiene tutti, da Avanguardia operaia al Manifesto a Lotta continua a Potere operaio, ma le loro posizioni sono diversissime [...]. Così, per passare il tempo, ci mettiamo a organizzare piccoli happening musicali, ci viene a trovare Dario Fo, ci racconta del mestiere d'attore, ci inventiamo piccole performance [...]. Nasce così in quei mesi una specie di canovaccio teatrale-musicale a partire da una fiaba, *Il re è nudo*. Un teatro rozzo, semplice, tutto politico. Decidiamo di portarlo in aula magna. La voce si sparge e il giorno dello spettacolo l'aula si riempie di gente, di compagni, come non succedeva più da tempo [...]. Ero stato marchiato. Fu così che cominciai a fare teatro⁴³.

In una intervista a Oliviero Ponte di Pino, raccontando questo primissimo avvicinamento al teatro durante una occupazione, Baliani ha parlato della presenza non solo di Dario Fo ma, più imprevedibilmente, di Paolo Poli, che avevano fatto pezzi di spettacoli e «chiacchierate»⁴⁴.

Perché proprio il teatro? Non lo so. Ma è un bisogno primario. C'è poco da rimpiangerli, quegli anni (che dal '75 in poi vengono anche pesantemente segnati dalla droga, per molti un'altra forma di esperienza estrema, di vita concentrata), però certamente per il teatro sono a modo loro una piccola età d'oro. Il training aveva una funzione fondamentale nella preparazione degli attori, ma anche ra-

⁴³ Marco Baliani, *Corpo di stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 7-10.

⁴⁴ L'intervista è in Marco Baliani, Remo Rostagno, *Kohlhaas*, Perugia, Edizioni Corsare, 2001, pp. 5-31. In questa intervista, Baliani colloca l'occupazione nel '75, anche se questa data non sembra collimare con il riferimento alla venuta di *Min Fars Hus* a Roma che, dal suo discorso, sembrerebbe successiva.

dici in una complessa esplorazione di sé; il rapporto tra i vari gruppi poteva non essere di simpatia, ma divenne, per alcuni, una forma essenziale di solidarietà, le relazioni dentro il gruppo erano tumultuose, quello che si voleva dare agli spettatori era niente di meno dell'essenziale, neppure un capello di meno, doveva essere un'esperienza vera. Il teatro era un bisogno primario anche per il pubblico, cosa che sorprende in anni tanto difficili, o paragonandolo alla situazione di oggi. Per nessun altro periodo ho sentito parlare così spesso di spettacoli che cambiano una vita. Sì, il teatro aveva importanza, come accade quando non riguarda solo gli occhi o il cervello. La densità emotiva faceva da lente ustoria, da agente di concentrazione e penetrazione.

Era, il teatro, in qualche modo, un fatto un po' selvaggio, come se si fosse rotto un vetro. In genere si parla delle vite di chi lo faceva. Ma il problema chiave di questi anni è certamente il rapporto con il pubblico⁴⁵: un nuovo rapporto con gli spettatori, anche fisico, che non implicasse persone sedute al buio, lontane, che guardano il palcoscenico in modo non diverso da come si guarda la televisione. Perciò l'esempio dell'Odin ebbe tanto successo: spettatori seduti vicini, pochi, costretti a guardarsi l'un l'altro oltre a guardare gli attori. E l'altro modello Odin fondamentale, il teatro di strada, riguardava pure il pubblico: la ricerca di pubblici nuovi, che non sarebbero mai andati a teatro. L'Odin andò a inventare le sue parate in Salento, un Salento ora inimmaginabile, privo di turismo e pieno di donne vestite di nero. I trampoli e il clown diventarono, per molti gruppi, uno strumento politico, in un senso molto diverso dal teatro di Dario Fo o dal primo spettacolo di Baliani: quello dei gruppi era un teatro politico perché usciva dalle sale, rompeva gli spazi, e andava incontro a chi il teatro non l'aveva mai visto, né l'avrebbe mai incontrato, neppure nelle più sfrenate fantasie di decentramento.

⁴⁵ È stato soprattutto Gabriele Vacis a farmi riflettere su questo aspetto della rivolta degli anni Settanta, sull'importanza e la passionalità della rivolta contro gli spazi convenzionali, le quarte pareti, le quinte e i sipari (colloquio del 20 marzo 2020).

Economia

Sorge spontanea, ai racconti di quelle vite degli anni Settanta, la domanda: come sopravvivevano i gruppi⁴⁶? Il Terzo Teatro vive del plusvalore delle madri, mi disse scherzando, ma non troppo, un regista, ospitandomi appunto nella casa di sua madre. Eravamo alla fine degli anni Settanta. L'importanza del plusvalore delle madri, però non dà conto della realtà, che fu complessa, una mescolanza di sforzo estremo per guadagnare e di rifiuto di adeguarsi all'economia di mercato vigente. Riparto, per cercare di capire, dalle parole di Luca Dini (allora del Piccolo Teatro di Pontedera):

Siamo stati una generazione che ha saputo mettere molto bene a frutto quel tempo intermedio che è l'Università. È un tempo pagato: noi lo abbiamo usato per fare teatro. D'altra parte, il teatro almeno per alcuni è stato subito un impegno totalizzante, che non lasciava tempo per altro. Io ho fatto regolarmente esami prima di incontrare il teatro, poi non più. Lavoravamo tutti i giorni, tutto il pomeriggio, fino a sera tardi, dopo prendevo l'ultimo treno da Pontedera, poi dovevo aspettare un'ora il cambio a Pisa. Arrivavo a Viareggio dopo l'una di notte.

No, non guadagnavamo. Ma eravamo professionisti, nel senso che lavoravamo moltissimo, tutti i giorni, tutto il giorno. Non abbiamo protetto noi stessi, né da un punto di vista economico né da quello sociale.

Ma chi se ne importava di questo. Noi lavoravamo su ben altro, sull'uomo, su dio, non ti ponevi il problema semplicemente dei soldi. Eravamo incoscienti, certo. Ma non "ricchi". Lavoravamo per qualcosa che non erano i soldi, avevamo una visione, lavoravamo per qualcosa che non era un semplice spettacolo, ma molto di più. Lavoravamo per una vita diversa, per un valore politico, nel senso più ampio. Era, il nostro, un approccio che mi sembra molto diverso da quello che c'è ora, e lo dico veramente senza nessun giudizio: era diverso, semplicemente.

Luca Dini continua raccontando gli innumerevoli lavori teatrali che si facevano a fianco degli spettacoli. Non permettevano

⁴⁶ Per quel che riguarda in generale l'economia dei gruppi di base, che in genere consisteva nella episodica spartizione dei pochi guadagni che si riuscivano a ottenere, rimando al saggio di Luca Vonella.

di vivere – non fino al '76, quanto meno – ma permettevano di guadagnare almeno qualcosa. Nel periodo fino al '76 i componenti dei gruppi sono in buona parte “studenti” (ma non certo solo studenti), e possono vivere appoggiandosi alle famiglie per integrare quel poco che guadagnano. Alcuni, pochi, hanno un secondo lavoro, che tendono a lasciare. Viene praticato un lavoro teatrale a tempo pieno, ma alcuni, particolarmente i gruppi più vicini all’Odin, lo fanno in modo totalizzante, quasi ossessivo. Complessivamente, sono poveri, il loro lusso è un tipo di vita, che non considerano un diritto ma una scelta (rivoluzionaria). Vendita di spettacoli nelle scuole, nelle biblioteche, nei parchi. Perfino partecipazione a piccoli eventi, inaugurazioni, feste, matrimoni. Vendita di spettacoli di strada e letture, anche a pochissimo, e di molti spettacoli di clown. Le amministrazioni di sinistra comprarono con relativa frequenza, negli anni Settanta, piccoli spettacoli economici, spettacoli di strada, animazione, clown. Organizzazione di piccoli festival e piccole rassegne. Di attività culturali. Ci fu anche qualche caso, raro, di progetto finanziato. Ci furono gruppi, come il Teatro tascabile di Bergamo, che riuscirono in questo modo fin dal '74 a darsi piccoli stipendi mensili. Per comprendere il senso di quella povertà e di quella inventiva bisogna però anche considerare che la scelta di una vita non condizionata dal tipo di lavoro offerto dalla società fu, in quegli anni, relativamente frequente, e fortemente politica. Ne troviamo una curiosa testimonianza nel finale di *Foto di gruppo con signora*, il romanzo di Heinrich Böll del '71. Era una forma di rivolta quotidiana, insieme privata e politica. Fu possibile perché ancora esistevano più possibilità di lavoro di oggi. Ma non fu meno dura per questo.

Un'altra differenza rispetto ad oggi sta – ancora una volta – nella dimensione gruppo. La lotta, la differenza, la rivolta non erano individuali. Per qualche anno, inoltre, non ci fu solo il proprio gruppo, con cui e per cui combattere, ma anche un vasto movimento cui aderire, per il quale il teatro era forma di vita differente, protesta incarnata. Quando il movimento finì, le conseguenze furono molteplici e profonde. Continua Luca Dini:

Soprattutto dopo il '77, il '78, noi giovani gruppi, che lavoravamo sempre più duramente, cominciammo a creare spettacoli che potevano essere venduti con relativa facilità – ecco come ti spieghi tutti gli spettacoli di clown di quegli anni. In questo Eugenio [Barba] è stato un grande insegnante. Gli spettacoli di clown, come gli spettacoli di strada, permettevano di andare nelle scuole o nelle piazze, di essere richiesti dai comuni. E così potevi guadagnare abbastanza da poterti dedicare a quello che per noi era l'essenziale, e cioè training e spettacoli al chiuso. Senza strada e clown non saremmo campati. Devi considerare che in quegli anni c'era tutto un sistema di enti locali che compravano questo tipo di spettacoli. I gruppi avevano coltivato un rapporto territoriale fortissimo con enti locali di vario genere.

Fare un paragone con la situazione di adesso è davvero impossibile. Neppure oggi una persona di teatro sopravvive in genere soltanto facendo spettacoli. Allora ci aggiunge qualcos'altro: un po' di attività di teatro ragazzi, un po' di laboratori, se ci riesce, anche un po' di cinema. Così sopravvive, e può fare gli spettacoli che ha in mente di fare. Ma la differenza rispetto agli anni Settanta è doppia: noi non facevamo queste attività parallele come singoli, ma come gruppi. E non lo facevamo per fare uno spettacolo, niente affatto solo per fare uno spettacolo, per quanto innovativo, ma in nome di una idea, di una visione, se vuoi. Lavoravamo facendo piccoli festival, lavoravamo nelle scuole, vendevamo clown, vendevamo parate: lo facevamo per proteggere l'essenziale, che era il lavoro in sala, al chiuso, e il training.

Ci spingeva la volontà di creare un mestiere che non esisteva, ed era una forza potente. Non sapevamo niente di come si faceva il teatro: si lavorava per avere il tempo necessario per poter sperimentare cosa potesse essere il mestiere dell'attore. Se siamo nati e cresciuti fuori dalle mura del teatro, come diceva Nando [Taviani], è stato volutamente. Era un atto, te l'ho detto, di politica profonda, in cui il rifiuto – rifiuto della prosa "normale" – ha avuto una parte fondamentale. Era una forma di opposizione che adesso è forse impossibile⁴⁷.

L'eccesso di clown e trampoli sarà uno degli aspetti più negativi sottolineati, e anche con ragione, nella polemica contro i gruppi di

⁴⁷ Colloquio con Luca Dini del 4 maggio 2020. Ma fondamentali sono stati anche la conversazione con Donella Giacotti, del 5 maggio 2020, e quella con Pino Di Buduo di cui riporto più avanti un frammento.

fine decennio. La testimonianza di Luca Dini ce ne sottolinea uno dei sensi: non solo erano vendibili, ma erano ciò che si vendeva per salvaguardare un progetto complesso, non individuale. Inoltre, come ho già detto, furono un modo per toccare pubblici nuovi, lontani dal teatro. Sulle fondamentali questioni di sopravvivenza, riporto anche un frammento del mio colloquio con Pino Di Buduo, regista del Teatro Potlach:

Prima del '76 non vale la pena di parlare di economia, per la maggior parte di noi. Noi, il Teatro Potlach, siamo nati nel 1976. Eravamo in due: Daniela [Regnoli] e io. Abbiamo però fatto subito una associazione – davanti al notaio – in modo da avere una veste ufficiale, e poter presentare progetti, e trovare soldi. La nostra fortuna è stata quella di essere stati a Holstebro dal novembre '75 fino al giugno '76, nelle Brigate internazionali. Poi, Eugenio mi chiese cosa volessi fare, e io gli ho detto che volevo creare un gruppo di teatro e volevo cercare un comune vicino a Roma che potesse darci spazi in cui lavorare. Fu Eugenio a indirizzarmi a Fara Sabina: Nando [Taviani] aveva cercato un luogo utilizzabile dall'Odin vicino Roma, e aveva individuato una possibilità a Fara Sabina, negli spazi di un ex-convento. Ci accompagnò dal sindaco.

Di che vivevamo? All'inizio di niente. Io ero assistente di Diego Carpitella e [Alberto Maria] Cirese. Venivo quindi pagato (poco) dall'Università. Reclutammo altre persone, attraverso un seminario, col patto che il primo anno i nuovi si sarebbero mantenuti da soli. Dal secondo anno cominciai invece a pagarli, tutti i mesi. Pochissimo, allora, poi sempre un po' di più. E sono ormai più di quarant'anni che va avanti così. Però allora era più semplice, non bisognava mettere i contributi.

Ce li procuravamo in mille modi, quei pochi soldi che ci bastavano per vivere. Lavoravamo dalla mattina alla sera... proprio come pazzi. Si cominciava la mattina alle sette: lavoro sul training. Il pomeriggio, lavoro sugli spettacoli, due in contemporanea, uno al chiuso e uno di strada. Gli spettacoli erano la prima entrata, ne abbiamo sempre venduti un po', soprattutto quello di strada. Ti parlo del periodo '76-'78, dopo c'è stato Santarcangelo e da lì è andata bene, ci hanno conosciuto, abbiamo cominciato a vendere molto anche all'estero. Ricordo i primi due spettacoli che ci sono stati comprati prima di Santarcangelo: il primo da Pontedera, mi sembra per un festival dell'Unità. Quattrocentocinquantamila lire, un po' più di duecento euro. Ma devi ricordare che allora si mangiava al

ristorante con tremila lire... L'altro l'abbiamo venduto a Castelnuovo di Farfa, trecentomila lire. Me lo ricordo ancora, certo. Sono cose che non si dimenticano.

C'era anche qualche possibilità di contributo del Ministero, che noi riuscimmo ad avere abbastanza presto, ma non tutti i gruppi erano abbastanza strutturati da richiederle. Poi c'erano altre attività, come le scuole: allora non esisteva il "teatro ragazzi", si parlava di animazione, da qualche anno, ma non era una situazione strutturata. Quando arrivammo a Fara Sabina andai subito a parlare con il direttore delle scuole elementari del comune, che era una persona molto aperta, proiettata verso il futuro. Mi fece incontrare con i genitori, il consiglio di Istituto, il responsabile dei genitori. Mi presentò, disse che lui era favorevole, e i genitori accettarono. Da allora abbiamo sempre lavorato per le scuole di Fara Sabina. I primi due anni andavamo tutti e due, io e Daniela, poi solo Daniela. Andavamo a Passo Corese due giorni a settimana, ogni volta cinque ore. Tutte le generazioni di Fara Sabina sono passate da noi, signori ormai di una certa età ci salutano quando camminiamo per le strade... Era un lavoro continuo, un'altra piccola entrata.

Poi... poi bisogna aggiungere le storie straordinarie, incredibili, le cose che accadevano, la gente che ci invitava a pranzo. Forse perché eravamo giovani, appassionati. E affamati. Per esempio Wittemberg. Wittemberg era un dentista tedesco, ebreo e comunista, che era scappato dalla Germania e aveva sposato una donna di Fara Sabina. Lui ci adottò: decise che dovevamo sopravvivere. Andò da ogni famiglia di Fara Sabina, e si fece dare una cifra minima, qualcosa tipo cinquemila lire al mese, per sostenere il teatro. Durò due o tre mesi, perché poi affidò l'incombenza ad altri, e la cosa cadde. Ma fu... incredibile. Una volta, poi, Wittemberg ci invitò a pranzo, a mangiare i supplì fatti da sua moglie, lo ricordo come ora, ne aveva fatto una montagna, centinaia di supplì. Impossibili da consumare tutti. E invece li mangiammo, li facemmo sparire, tutti quanti, non rimase più niente. La fame.

Sì, all'inizio ci integrammo benissimo, in paese. Anche perché al nostro arrivo Daniela e io lavorammo parecchio con i giovani, lavoravamo con la cartapesta, facemmo piccoli spettacoli per le strade. Fu diverso quando arrivò l'Odin, e anche quando videro i nostri spettacoli al chiuso. Incomprensibili.

Ma comunque il discorso sull'economia inizia dopo il '76, dopo l'incontro di Belgrado. A Belgrado incontrammo gruppi di tutto il mondo, nacque una dimensione internazionale, un respiro diverso, più ampio. E lì, poi noi gruppi italiani ci conoscemmo, e cominciammo a lavorare insie-

me, a collaborare. Cominciò un periodo molto particolare, di amicizia, di intensa collaborazione⁴⁸.

E ora lascio la parola a Luca Vonella, che si è occupato soprattutto della nutrita serie di incontri di gruppi di base che hanno preceduto il grande incontro di Casciana Terme. Luca è un uomo di teatro, ed è di tutt'altra generazione: il suo punto di vista non è identico al mio, il suo "Terzo Teatro" è visto da un'altra prospettiva, a posteriori. Aggiunge un tassello in più. Il mio discorso riprenderà dopo il suo saggio.

⁴⁸ Colloquio con Pino Di Buduo, 30 aprile 2020.