

Luca Vonella

UNA TRADIZIONE MARGINALE
IL MOVIMENTO TEATRALE DEI GRUPPI DI BASE
(1970-1978)

Sono un attore e un regista. Sono arrivato a occuparmi dei gruppi di base nell'intento di approfondire le origini di quell'"habitat" che Eugenio Barba, nel 1976, ha definito Terzo Teatro, in cui sono capitato durante il mio apprendistato, e che ho sentito come luogo inconsciamente agognato di appartenenza culturale. Dal 2011 al 2013 mi sono ritrovato in teatro da solo: il nucleo fondatore del Teatro a Canone, di cui avevo fatto parte, si era sciolto. Lavoravo in sala tutto il giorno e, nel fine settimana, preparavo la mia tesi di laurea sul teatro di gruppo. Decisi che la tesi doveva servirmi. Seguito a distanza dalla mia relatrice, Mirella Schino, mi parve che, da un'indagine storica sui gruppi di base, potessi cavare un viatico mentre, da attore, per necessità, mi proponevo di diventare regista di un nuovo ensemble, tutto da costruire. Ero letteralmente infatuato dall'idea e dalle prassi di un teatro che è prima di tutto comunità a sé stante; anche se ne avevo vissuto bruscamente, sulla pelle, le contraddizioni¹. Solo, nella sala del Teatro a Canone, mi allenavo e sognavo di vederla frequentata da nuovi attori, attrici, spettatori e amici.

L'intento del mio studio iniziale nasceva da una necessità di chiarimento: quando negli anni Duemila ho cominciato a conoscere il Terzo Teatro mi si è presentato come il frutto di un'epoca sovversiva, ma mentre ne percepivo la qualità delle relazioni intorno agli spettacoli e alle attività collaterali, sentivo voci che lo additavano come una cosa vecchia e desueta. Se questo ambiente era

¹ Il Teatro a Canone è stato fondato nel 2008 in un monastero in Trentino Alto Adige, dal regista e direttore Simone Capula, con Lorenza Ludovico e con me, che l'ho rilevato nel 2011 riunendo una nuova formazione di attori e collaboratori.

in grado di trasformare le persone – e questo lo potevo constatare – come poteva essere morto e desueto? È vero, il teatro di gruppo come vasto fenomeno non c'era già più nel 2004, ma è anche vero che diverse realtà teatrali ne *praticano la memoria*. Il Terzo Teatro non ha mai cercato di sovvertire il sistema sostituendosi a un'altra "classe dirigente". Ha fatto ben altro: ha aperto varchi per far nascere isole, distinte e peculiari, sparse in tutto il mondo. Le ha fatte sentire parte di uno stesso arcipelago². Queste isole oggi non sono più molte come negli anni Settanta; si contano sulle dita due mani. Continuano a camminare su quel solco e cercano di adattare quella natura a un quadro politico e culturale trasformato. Diversi giovani attori di tutto il mondo sono ancora fortemente influenzati dalla memoria del Terzo Teatro e in esso trovano ragioni di vita e soluzioni pratiche. Organizzatori e operatori dello spettacolo realizzano progetti che sono in fondo rielaborazioni, sicuramente meno drastiche e dirompenti, della nuova funzione del teatro che negli anni Sessanta e Settanta si era diffuso con una capillarità straordinaria.

Questo tipo di progetti e questa nuova funzione del teatro, nel loro insieme, costituiscono una *tradizione marginale* a uso e consumo di chiunque lo voglia. Comprendono: il lavoro sul territorio e, di conseguenza, la possibilità di una relazione molteplice con lo spettatore; il training; la drammaturgia dell'attore come elemento del processo creativo dello spettacolo; l'idea seppur spesso indefinita di gruppo in cui un collettivo di attori è il centro operativo di un teatro; l'improvvisazione come matrice creativa nel rapporto regista/attore; il teatro di strada; il teatro nei luoghi non convenzionali e le possibilità di interazione che ne scaturiscono a livello sociale o socio-urbanistico; i luoghi del disagio come dimensione nevralgi-

² "Arcipelago" è una parola affascinante ed eloquente che credo Eugenio Barba abbia usato spesso per definire la sua idea di Terzo Teatro, ovvero un aggruppamento di entità autonome. Sicuramente la usò per sottolineare la compresenza nel mondo di gruppi e la loro potenzialità, nel manifesto dal titolo *Terzo Teatro*. Quest'ultimo apparve come documento interno all'Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale nell'ambito del BITEF/Teatro delle Nazioni che si svolse a Belgrado nel 1976, uno dei momenti determinanti del fenomeno del Teatro di Gruppo. Il documento è ora pubblicato in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 165.

ca della ricerca; la pedagogia teatrale; l'ossessione per la tecnica; la povertà della scenografia che diviene lavoro su oggetti semplici ma trasformabili, costruiti e rielaborati dall'artigianato creativo dell'attore; la capacità di sopravvivere economicamente inventando e valorizzando funzionalità del teatro rispetto a una condizione economica che si trasforma incessantemente. Sono "conquiste immateriali". Renzo Filippetti³, nel corso del Convegno *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, ha definito in maniera molto limpida il Terzo Teatro non una corrente artistica ma «un'ipotesi strategica»⁴.

Il bisogno di scavare tra gli equivoci intorno al Terzo Teatro è stato lo sprone per occuparmi di una zona preliminare: i gruppi di base, che d'ora in poi chiamerò con la sigla GdB, come si faceva spesso negli anni Settanta. Terzo Teatro e GdB: Mirella Schino ha illustrato le importanti stratificazioni che rendono questi processi (e non stati di fatto) distinguibili e connessi nel suo articolo all'interno di questo stesso dossier.

Quello di cui sto per occuparmi è un ambiente burrascoso, i cui protagonisti hanno una forte connotazione politica. La militanza è vissuta sia nel privato che nelle forme di organizzazione. I GdB nascono dopo il '68, in un certo senso come una delle sue conseguenze a lungo termine.

Ho scelto di raccontare la loro storia focalizzando il discorso intorno ad alcuni momenti salienti, come il serpente di incontri e convegni da cui è nato il grande incontro di Casciana Terme del '77. In realtà, tra un convegno e l'altro c'era molto altro, c'era la vita reale di ragazzi e ragazze, studenti, disoccupati, militanti approdati

³ Renzo Filippetti (Pesaro 1955-Bologna 2020) è stato regista degli spettacoli del Teatro Ridotto, direttore artistico della Casa delle Culture e dei Teatri a Lavino di Mezzo (Bo).

⁴ Ho ascoltato Renzo Filippetti nel corso del convegno curato da Marco De Marinis e Roberta Ferraresi per il Centro "La Soffitta" del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 18 marzo 2017, a conclusione di un progetto dedicato al Terzo Teatro che si è sviluppato inoltre con una rassegna di spettacoli che ha visto in scena gruppi di differente provenienza, generazione, linguaggio (in ordine cronologico: Teatro dei Venti, Teatro Akropolis, Instabili Vaganti, Teatro dell'Albero, Teatro Potlach). Gli atti sono pubblicati in *Terzo teatro: ieri, oggi domani*, «Culture teatrali», n. 27, 2018, pp. 167-223.

dentro stanze vuote e c'erano i loro sogni e disagi messi in forma di spettacolo: tutto ciò, qui, manca. Credo però che intorno ai momenti assembleari si raggrumino molte delle spinte ideali e delle reali energie del movimento, nel suo progetto di fare fronte comune al teatro delle istituzioni. L'assemblea era lo strumento ereditato dal '68.

Uno dei miei prioritari punti di riferimento è stata la rivista «Scena», una significativa e battagliera esperienza editoriale che ha il merito di aver pubblicato resoconti, polemiche e testimonianze dei momenti di confronto, restituendoci complessivamente l'ossatura cronologica di una storia che altrimenti sarebbe completamente scomparsa. Ho avuto inoltre la fortuna di aver accesso a fonti particolari, le registrazioni dell'incontro presso il Centro Sociale Santa Marta di Milano. E ho fatto domande e interviste ad alcuni dei protagonisti.

La storia dei GdB è stata piuttosto breve, dalla fine degli anni Sessanta alla fine dei Settanta, dal 1970 al 1978 circa. Otto anni. Però abbastanza intensi da segnare radicalmente le biografie e il *modus operandi* di una generazione teatrale.

L'anima dissidente

Il gruppo Altro nasce con lo scopo di svolgere lavoro creativo fondato su tre presupposti complementari: gruppo, intercodice, marxismo.

Il proletariato dimostra un'autentica tolleranza verso chi esprime idee nuove e diverse, accetta il pluralismo in quanto dibattito del futuro [...] ma intuisce che senza una diversa organizzazione ci saranno molte *novità formali* ma non un'*estetica nuova, rivoluzionaria*. Quindi ciò che noi riteniamo dover tenere ben presente nella teoria e nella prassi drammaturgica, è questo nuovo e formidabile concetto che va valutato come vero e proprio canone estetico; *la forma organizzativa come specifico teatrale*⁵.

⁵ Sono frammenti delle presentazioni rispettivamente del Gruppo Altro di Roma e della Compagnia Collettivo di Parma. In Franco Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 600 e 620.

È così che si presentano, in questo caso, due GdB. Non è usuale, nella storia del teatro, che un teatro si presenti esibendo un'impronta ideologica così marcata. La parola del momento, tra il '68 e il '77, era *gruppo* e non era solo una parola, era la forma della militanza politica. Fu usata anche in senso negativo, per indicare la mania del divisionismo della sinistra, la proliferazione di gruppi politici. Ma, in Italia, fu la risposta a un problema politico. Capire il processo di frazionamento della nuova sinistra italiana è un modo per comprendere il retroterra dei GdB.

Tutta questa storia può essere spiegata a cominciare dal *dis-senso*: il rifiuto di una linea ufficiale e poi il distacco da essa è una tendenza trasversale in quegli anni e in diversi ambiti culturali: è un'espansione critica che genera patrie parallele. Nel Pci, ad esempio, all'epoca culturalmente egemone.

A cavallo tra il '69 e '70 il movimento di operai e studenti cerca di organizzarsi per unificare le lotte. Lo fa dando vita a ciò che verrà definita nuova sinistra, un insieme di gruppi extra parlamentari a sinistra del Pci. Ci sono gli anarchici, i trozkisti e l'ala marxista-leninista; i Gruppi Comunisti Rivoluzionari, Potere Operaio, Lotta Continua, Avanguardia Operaia, la Lega dei Comunisti, Il Manifesto, il Movimento Studentesco della Statale di Milano e il Partito di Unità Proletaria. Dal 1970 c'è il Movimento di Liberazione della Donna e diversi collettivi per i diritti civili. Fuori dall'emisfero comunista ci sono i radicali e i cattolici con il gruppo del Movimento Politico dei Lavoratori. Il Manifesto si avventura nel '69 nella creazione di una rivista, seguito da Lotta Continua e Avanguardia Operaia che redige «Il Quotidiano dei Lavoratori». È un nuovo panorama politico, un terreno di aree indipendenti ma simili per alcuni aspetti:

1) originariamente, nella fase costitutiva, essendo in pochi, prevaleva un forte sentimento di solidarietà non solo politica, ma affettiva, che derivava dal partecipare a un esperimento politico nuovo, difficile, ma vissuto con la certezza di fare qualcosa di storicamente importante;

2) le proprie vicende personali e politiche si identificavano con la storia del gruppo;

3) dentro il gruppo si instauravano relazioni sociali che elaboravano un sistema di valori caratterizzante una personalità di base, la quale rende-

va forte il sodalizio, formando una concezione del mondo che il militante utilizzava per rapportarsi con gli esponenti di altri gruppi;

4) l'estensione sul territorio dei gruppi avveniva, spesso, tramite una rete di conoscenze personali che favoriva l'integrazione dei nuovi arrivati e cementava una struttura basata, oltre che sul sodalizio politico, anche su una fitta rete di relazioni sociali [...]. Si costituiva in questo modo un insieme di relazioni fondate non solo sul comune sentire politico, ma sui sentimenti, sulle emozioni, che non favorivano certo un sereno confronto politico sia interno che con gli altri gruppi;

5) unificarsi significava quindi mettere in campo non solo una revisione critica della propria linea politica, voleva anche dire disarticolare e rimescolare le relazioni sociali consolidate, ricostituirne di nuove, definire un nuovo sistema di valori.

Quegli stessi meccanismi che inizialmente avevano favorito l'integrazione e la solidarietà dei membri all'interno dei singoli gruppi, diventavano un limite, un impedimento ai successivi tentativi di unificazione⁶.

Nei gruppi della nuova sinistra, oltre al volantinaggio, i picchetti, la redazione del giornale, i cortei, i raduni e convegni, c'erano molte iniziative accessibili a tutti: si faceva musica, talvolta riscoprendo canti popolari, talvolta creando forme nuove e alternative; aprivano piccole librerie dove circolavano testi, fanzine, dischi, vestiti. Si faceva teatro.

I ragazzi e le ragazze dei GdB avevano questo background, sia che lo avessero vissuto direttamente sia che ne avessero respirato il clima. È questa la loro *forma mentis*. Dal dissenso al gruppo. Dal dissenso alla base. Un militante poteva pensare di far evolvere la lotta intesa come scontro di classe e applicarla nel mondo concreto, impegnandosi, ad esempio, ad aprire biblioteche *di base*.

Le nuove forme dell'attivismo di sinistra nascevano anche per sfiducia verso le organizzazioni politiche tradizionali. È qui che la storia dei gruppi teatrali si incrocia con quella dei circoli proletari giovanili, che sono poi gli antenati dei centri sociali autogestiti o occupati. È in questi piccoli angoli dello spazio pubblico, nei cen-

⁶ Diego Giacchetti, *Oltre il Sessantotto. Prima durante e dopo il movimento*, Pisa, Biblioteca Franco Serantini Edizioni, 1998, pp. 93-94.

tri metropolitani, nei quartieri periferici, nei paesi di provincia, che negli anni Settanta si ritrovano molti dei giovani che formeranno i gruppi.

Di base sono però anche che le comunità cristiane che negli anni Settanta organizzano una serie di incontri nazionali per arrivare a un coordinamento. Avevano percorso anch'esse le strade ribelli del '68, avevano occupato il pulpito del Duomo di Trento⁷ e contestato i propri vescovi⁸; erano state folgorate da esempi illuminanti di preti operai⁹, e dai preti rivoluzionari della Teologia della liberazione latino-americana¹⁰. Propugnavano una rilettura fedele

⁷ Il 26 marzo del 1968, nel giorno della quaresima pasquale, nel Duomo di Trento Paolo Sorbi, un giovane credente, interrompe l'omelia del prete al grido «io non sono d'accordo». Qualcuno la chiamerà "la contro-quaresimale". Il prete, Igino Sbalchiero, stava condannando apertamente l'URSS. Sorbi viene cacciato insieme ai suoi compagni. L'occasione dà luogo a un sit-in che si ripete ogni giorno di fronte al Duomo per leggere testi di Mazzolari e di Giovanni XXIII. I ragazzi ribelli di Trento chiedono l'attuazione dell'Enciclica *Populorum Progressio*.

⁸ Vincenzo D'Aprile di Conversano alla notizia della sua rimozione da parroco, nella primavera del 1970, non aveva esitato a occupare la chiesa prima e poi a mettere a soqquadro l'arcivescovado, gettando dalla finestra la stessa poltrona del vescovo.

⁹ Si ispiravano al pensiero dei filosofi e teologi Mounier, Chenu, Congar e soprattutto di Maritain il cui «umanesimo integrale» non rimandava all'esigenza di un ritorno al Medioevo, come poteva propugnare un Padre Agostino Gemelli, ma all'«accettazione obiettiva dei valori positivi dell'età moderna e all'appassionata convinzione che la coscienza cristiana può assumerli senza smentire se stessa» (Christian De Vito, *Mondo operaio e cristianesimo di base. L'esperienza dell'Isolotto*, Roma, Ediesse, 2011, p. 54). Inoltre, da un lato c'era la "Missione di Parigi", che dal 1943 organizzò l'intervento dei preti-operai all'interno delle fabbriche della regione parigina; dall'altro don Michonneau nella *banlieue* parigina di Colombes e il vescovo di Lione Ancel, che fondò nel rione di Gerland una comunità pradosiana sostenuta dal lavoro operaio dal quale lo stesso vescovo non si escludeva. Cfr. *ivi*, p. 55.

¹⁰ In Brasile molti preti militanti si erano organizzati in un movimento sindacale, il CLASC, esplicitamente rivoluzionario. In Colombia il sacerdote Camilo Torres si era unito ai guerriglieri ed era stato ucciso il 15 febbraio 1966 durante una azione armata. Nel novembre 1967 un documento di alcuni vescovi del cosiddetto Terzo mondo, tra cui il brasiliano Hélder Câmara, sosteneva che «spetta prima di tutto ai poveri stessi di promuovere il proprio sviluppo» e affermava il diritto dei lavoratori «di unirsi allo scopo di esigere e difendere i propri diritti: salari giusti, ferie pagate, sicurezza»; sospingeva così a un continuo legame tra storia personale e collettiva e a una sistematica attualizzazione della Parola, in particolare attraverso le ricerche di gruppo sulla situazione dei «popoli oppressi» o sulle figure dei «profeti di oggi», ossia di «coloro

della Bibbia ed erano state animate di nuove speranze dall'Enciclica *Populorum progressio*¹¹, avviata da Papa Giovanni XXIII e firmata da Paolo VI. In Italia, a partire dai primi anni Sessanta, emergono moltissime figure di grande rilievo, esperienze pastorali radicali, cammini spirituali in favore degli ultimi e tutti affrontavano principalmente uno dei temi fondamentali elusi dalla Chiesa: come si poneva il cattolico rispetto allo sfruttamento delle classi subalterne¹²? Dall'abbraccio tra i giovani cattolici e il socialismo sorgono

che hanno lottato o lottano con generosità, magari con il sacrificio della vita, per distruggere l'egoismo e l'individualismo del mondo dei superbi e dei potenti, dei ricchi e degli oppressori». Cfr. *ivi*, p. 75. Nel 1970, proprio la casa editrice dell'Isolotto, una delle Comunità cristiane di base, pubblicava *Dio è nella base* del teologo spagnolo J.M. Gonzalez Ruiz. In Cile poi, nell'aprile 1971, era nato il movimento dei Cristiani per il socialismo e lì si era tenuto un anno più tardi il primo congresso latino-americano, con i congressisti ricevuti dallo stesso Allende. Cfr. *ivi*, p. 82.

¹¹ Già il papato di Giovanni XXIII, nelle varie sessioni del Concilio Vaticano apertosi dal 1962, aveva iniziato un confronto positivo con "i segni dei tempi". Il testo finale dell'Enciclica *Populorum Progressio* firmata nel 1966 da Paolo VI è un trattato morale con decise prese di posizione in chiave ant imperialista, anticolonialista e in difesa delle lotte di liberazione dei paesi del cosiddetto Terzo mondo. *La Populorum Progressio* fu poi disinnescata dalla Enciclica *Humanae Vitae*, che compiva dei passi indietro sull'uso dei contraccettivi. Ma questa è un'altra storia meritevole a mio avviso di essere ristudiata. L'ho rispolverata anche solo per un momento, non perché i teatranti dei GdB ne fossero coinvolti direttamente, ma perché ogni spinta dal basso, in questa fase, concorre a generare sommovimenti la cui portata sarebbe difficile da spiegare se non come risultante di un quadro complesso.

¹² In Italia dagli anni Cinquanta questa insorgenza assumeva, pian piano, forme variegate: dalla diocesi delle iniziative internazionali di La Pira, all'Opera "Madonnina del Grappa" di don Facibeni, alle "Esperienze pastorali" di don Milani o di preti operai come Bruno Borghi. C'era la comunità di Peretola di Alberto Parrini. Il Gruppo di Ricerca Biblica riunito attorno a Tony Sansone e soprattutto la Comunità della Resurrezione di don Luigi Rosadoni approfondirono allora la ricerca teologica fino a giungere, nel caso di quest'ultima, allo svuotamento dei sacramenti e dei riti e alla fuoriuscita dalla parrocchia già nel marzo 1968 come esito di una contestazione radicale della Chiesa-istituzione. Molto note divengono le esperienze pastorali dello scolopio Padre Balducci, di Aldo Capitini, Danilo Dolci, Don Primo Mazzolari, Padre Maria Turoldo. Meno conosciuti ma decisamente significativi sono: padre Merinas della comunità di via Vandalino nella Torino di Mirafiori; le comunità genovesi, che attaccavano il cardinale Siri per il suo silenzio sui millecento licenziamenti alle ferriere Bruzzo e don Marco Bisceglia che denunciava il clientelismo mafioso di Lavello, in Basilicata; il salesiano belga Gerard Lutte, intellettuale "convertito" al cristianesimo di base dai baraccati romani.

esperienze come quella dell'Isolotto di Firenze di Don Mazzi, il cui fine essenziale, oltre al sostegno degli operai, è la creazione di comitati di quartiere, gruppi di ricerca biblica, dopo-scuola sull'esempio dei ragazzi di Barbiana. Essenzialmente il loro scopo è ricucire il tessuto sociale, riconnettere gli abitanti, i lavoratori a una riflessione comune e a un'azione solidale. L'Isolotto coordina i Convegni delle comunità di base cristiane (CdB) di tutta Italia¹³ che si ritrovano numerosissime alla prima assemblea a Roma nel 1969, proseguendo lungo tutti gli anni Settanta e condividendo metodi e linguaggi per vivere "ora" una Chiesa *altra*. La forte analogia del percorso, la similitudine dei procedimenti tra i gruppi extra parlamentari, le Comunità cristiane di base e i GdB, suggerisce qualcosa di importante: un respiro collettivo che ossigena anche il teatro. Il lavoro in piccoli gruppi è finalizzato a rimediare all'insoddisfazione del presente con un lavoro di gestione dal basso. Un *lavoro di base*.

La lunga serpe di incontri: Perugia

Il lungo serpente di incontri che condurrà alla fine a Casciana Terme ha il suo lontano primo passo nel 1970, quando si svolse, a Perugia, il Primo Convegno Nazionale dei Gruppi Teatrali di Base. Promotore fu l'ARCI (Associazione ricreativa e culturale italiana), braccio culturale del PCI, che aveva appena interrotto la collaborazione con Dario Fo. La relazione introduttiva di uno degli organizzatori, Pagliarini, cominciò così:

¹³ In quel percorso ci furono delle tappe particolarmente significative: la riunione dei gruppi spontanei indetta dal periodico «Collegamenti» nell'ottobre 1968; il ritrovarsi all'inizio del gennaio successivo all'Isolotto; la pubblicazione, dal maggio 1969, del «Bollettino di Collegamento fra comunità cristiane in Italia»; l'allargamento della discussione a livello europeo, in parallelo allo svilupparsi dell'esperienza dei "preti solidali"; l'attività nel movimento dei "cristiani solidali"; il Convegno nazionale sul Concordato, tenutosi a Roma il 23-24 ottobre 1969, considerato l'atto di nascita del movimento delle Comunità cristiane di base in Italia. Nel 1973 c'è un affollatissimo incontro a Bologna.

Quest'anno iniziamo la programmazione senza Fo, senza l'attore di più alto prestigio e capacità, senza l'artefice del circuito stesso [...]. Le strade tra noi e Fo sono diverse, per certi versi anche contrapposte [...]. È fondamentale che il circuito abbia più voci, le varie voci della sinistra italiana, parlamentare e non [...]. Per uno spettacolo di Fo avevamo richieste da 100/120 piazze.

[...] Non abbiamo chiesto che le opere fossero ortodosse rispetto alla linea della sinistra parlamentare italiana, abbiamo sostenuto che vogliamo spettacoli che facciano discutere, e non degli spettacoli che generino la rissa: questa è la nostra posizione. [...] Il teatro è forse lo strumento più valido per giungere a un'acculturazione¹⁴.

Al centro del dibattito del 1970 furono messe due questioni: definizione del teatro politico e gestione dei nuovi circuiti. Fu proposta la costituzione di un ente regionale, trasformando le strutture esistenti, comprese l'ETI e i Teatri Stabili, in commissioni che ne assicurassero una gestione sociale aperta. Si propose di trasformare le rassegne in momenti di lavoro e verifica. Si discusse sull'importanza di indurre gli enti locali a recuperare le strutture date in mano ai privati e a destinarle alle associazioni locali. Infine si decise di formare una segreteria nazionale dei GdB.

Palmi e Belgrado, 1976

Tra Perugia e Palmi ci furono altre occasioni di incontro, anche se non dello stesso tipo. Importante, per esempio, fu il Progetto speciale di Grotowski e del Teatr Laboratorium alla Biennale di Venezia del 1975, all'Isola San Giacomo, a cui parteciparono molte persone dei GdB. Importanti erano state anche le Brigate Internazionali che Barba aveva organizzato presso l'Odin Teatret negli anni immediatamente precedenti.

La miccia dei GdB esplose a Palmi, in Calabria, nel '76. Ogni anno l'Associazione nazionale dei critici organizzava un convegno.

¹⁴ Articolo non firmato, *Un altro primo convegno*, in *Frammenti di un incontro difficile e grande*, «Scena», n. 2, anno II, aprile 1977, p. 10.

Quell'edizione aveva come presidente Roberto De Monticelli, del «Corriere della Sera», e si intitolava *Per un teatro del Meridione. Legislazione, organizzazione, strutture: sviluppi nazionali*. La programmazione dell'incontro, però, fu stravolta: una massa di teatranti occupò quello che sarebbe altrimenti stato un ennesimo "salotto buono". I gruppi arrivarono, innumerevoli, presero il microfono e si presentarono. Era uno strato sociale del teatro italiano che reclamava riconoscimento. Obbligarono i critici a mettere al centro della riflessione la loro esistenza. Raccontarono il proprio disagio.

Un anno dopo, Taviani trovò queste parole, per spiegare il movimento:

C'è una divisione di livelli nel teatro che riguardano l'intero territorio nazionale e che sono quelli reali, mentre continuando ad impostare il problema per aree più o meno «sottosviluppate» si tende a nascondere le vere contraddizioni. Il problema è che c'è tutto un teatro ufficiale, tradizionale e c'è un teatro dei gruppi, che chiamiamo di base, che ha problemi abbastanza simili sotto le differenze a volte anche forti, problemi sostanzialmente analoghi sull'intero territorio nazionale.

Allora da queste valutazioni, è nata la proposta che l'Associazione dei Critici organizzasse un convegno nazionale non sul mezzogiorno, che non aveva più senso, ma sui Gruppi di Base¹⁵.

Palmi fu il luogo in cui i GdB vennero rumorosamente allo scoperto, suscitando l'attenzione dei giornali. Roberto Bacci, direttore del Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera e regista del Piccolo Teatro di Pontedera, avanzò la proposta di un grande incontro da svolgere in Toscana.

I gruppi erano moltissimi, ma fragili e avevano bisogno di dare forza ai loro desideri di rivalsa. Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Teatret, tenne un seminario a Corfino, nel novembre del 1976. Lavorarono con lei attori e attrici provenienti da GdB. Ne scrisse subito dopo:

¹⁵ Sono le parole con cui Taviani aprirà l'incontro di Bergamo del '76, citate da Antonio Attisani, *La scoperta del teatro*, «Scena», n. 1, anno II, febbraio 1977, p. 4.

Vi pregai di mostrarvi le vostre armi, i vostri arnesi – le lance e i giavellotti, i cavalli e i carri che avrebbero dovuto conquistare una città. Quello che mostravate non erano neanche spade di legno prese su da dietro le quinte. Domandai cosa cercavate – cosa volevate dall’incontro, cosa vi aspettavate da me. Non lo sapevate. Tu, hai ragione, Paolo, il mio primo pensiero fu che ai teatri di base mancano gli strumenti più elementari, e che il loro obbiettivo non era molto evidente. Come superare i limiti del teatro, se non esiste nessun teatro¹⁶?

Il monito di Iben Nagel Rasmussen si rivelerà lungimirante. I gruppi avevano eluso le scuole tradizionali, ma non avrebbero resistito al tempo senza una tecnica.

Nel 1976 ci fu l’Incontro internazionale di ricerca teatrale all’interno del Bitef/Teatro delle Nazioni che si svolse a Belgrado, in cui gruppi provenienti da ogni continente si succedettero in una serie di spettacoli di strada. In quell’occasione, Eugenio Barba pubblicò il suo *Manifesto del Terzo Teatro*. Quando Barba afferma: «Non si può sognare soltanto al futuro, attendendo un mutamento totale che sembra allontanarsi a ogni passo che facciamo, e che intanto lascia tutti gli alibi, i compromessi, l’impotenza dell’attesa», sa essere portavoce di un sentimento diffuso. Esprime le motivazioni profonde dei giovani gruppi, sa dar voce a considerazioni che matureranno e daranno forma alla nuova stagione politica della sinistra extraparlamentare, quella che verrà detta del Settantasette. Ha scritto Moroni, nel suo libro sui centri sociali milanesi:

Se la spinta del ’68 era caratterizzata da una profonda richiesta di modernizzazione nel mentre manteneva nei suoi “orizzonti” un altrove, di società ideale e possibile da conquistare attraverso le alleanze di classe e l’organizzazione politica, i nuovi soggetti del pre-settantasette sono caratterizzati dalla volontà di rendere il presente possibile, di operare per il cambiamento oggi (alcuni lo definiranno l’immediato bisogno di “comunismo”). La dinamica dell’aggregazione è più intrecciata con la storia delle controculture che non con le vicende dell’impegno politico. L’aggre-

¹⁶ Lettera aperta di Iben Nagel Rasmussen ai partecipanti del seminario di Corfino, in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d’Era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 54.

gazione di gruppo non è mai disgiunta dalla ricerca personale e dai bisogni affettivi e comunicativi dei membri, nella loro esistenza quotidiana¹⁷.

In quegli anni maturava una considerazione in forma di slogan: «il personale è politico». Lo abbiamo visto succedere nella composizione dei gruppi extraparlamentari. Del senso che ha avuto per il teatro di gruppo mi ha parlato Beppe Chierichetti, attore del Teatro tascabile di Bergamo:

Lo slogan «il privato è politico» significò tra le altre cose una riscoperta dell'individuo in chiave politica. E comportò un cambiamento: invece di appoggiarsi sulle masse, appoggiarsi ad un gruppo. Perché comunque sempre di gruppi si parla. Lotta Continua era un gruppo politico, Avanguardia Operaia era un gruppo politico, erano gruppi caratterizzati da una linea politica della realtà, la cultura, la vita, che si radunano sotto un ombrello ideologico. A questo si mescolava tutto il movimento americano di contestazione. Per cui ci sono esperienze alternative di controcultura, nella musica, nelle arti, nella vita personale, nella scelta di non essere ideologici ma dialettici. Qualcuno di noi ha trovato quello che cercava all'interno di un gruppo, in maniera prima assolutamente inconsapevole. C'è voluto qualche tempo perché il concetto di gruppo si formalizzasse o che ci si riconoscesse in esso (dopo che qualcuno gli aveva dato le parole cioè il documento del Terzo Teatro). E allora si elaborarono modi di pensare come quello della "mente collettiva" che erano totalmente assenti prima, per quel che so. In una normale compagnia teatrale la mente collettiva non esiste, non è mai esistita, e non esisterà: c'è un direttore di scena, c'è il regista, c'è il primo attore. Sappiamo bene cos'è¹⁸.

¹⁷ Primo Moroni, *Origine dei centri sociali autogestiti a Milano. Appunti per una storia possibile*, in *Comunità virtuali. I centri sociali in Italia*, Roma, Manifestolibri, 1994, pp. 50-51.

¹⁸ Da un'intervista a Beppe Chierichetti, Bergamo, 17 settembre 2014. Nato a Gagliole (Mc) nel 1948, Chierichetti già dal 1972 segue i corsi di recitazione organizzati del Teatro Tascabile presso la propria sede, partecipa al primo spettacolo del gruppo, *L'Amor Comenza* (1974), con cui il TTB fu invitato in vari importanti festival nazionali e internazionali. Da allora la sua storia professionale si identifica con il Teatro Tascabile, fa parte del nuovo nucleo che si instaura come GdB e ne è rappresentante legale insieme a Renzo Vescovi fino alla morte di quest'ultimo, nel 2005. Successivamente, gli attori del Tascabile hanno continuato a tenere in vita il teatro. Beppe è morto a Bergamo il 7 aprile 2020.

Salerno, Bergamo

Nel luglio 1976 ci fu un convegno sui GdB campani, coordinato dallo studioso di teatro Achille Mango. Era una sezione della rassegna *Nuove tendenze* che, tra il 1973 e il 1976, il critico Giuseppe Bartolucci e lo storico dell'arte Filiberto Menna avevano organizzato presso l'Università di Salerno. Dopo una breve relazione introduttiva, le varie realtà mostrarono il proprio lavoro. Fu valutata la possibilità di creare forme di collegamento stabili. Iniziò una discussione sulla possibilità di creare un'associazione regionale dei gruppi paragonabile all'ATER, attivo in Emilia Romagna, in modo da avere maggior peso presso le istituzioni. Si ipotizzò la formazione di un centro di raccolta delle informazioni sui gruppi.

Qualche tempo dopo, il 5 dicembre 1976, i GdB della Lombardia si riunirono presso il Teatro tascabile di Bergamo. Era presente anche l'ARCI. Il 19 settembre c'era stato un altro incontro, propeudeutico, dal titolo *Ricerca e animazione sul territorio*, organizzato all'interno dell'Autunno Musicale di Como e Lecco. L'incontro di Bergamo, in cui si registra l'assenza dei gruppi milanesi, fu così descritto da Antonio Attisani:

Nella piccola sala del Teatro Tascabile, che ospitava l'incontro, eravamo in molti (mi pare sulle duecento persone, tra rappresentanti di gruppi e curiosi). Il 5 era anche l'ultimo giorno di presenza a Bergamo dell'Odin, che ha fatto nel pomeriggio una parata per le vie del centro storico e ha offerto la sera il suo *Libro delle danze*. Qualcuno ha rilevato polemicamente di rifiutare questa "sintonia" tra il gruppo danese e i gruppi di base, ma essendo lo scopo della riunione diverso sono rimaste nell'aria definizioni affrettate e un po' settarie (l'Odin "reazionario", l'Odin "rivoluzionario") [...].

L'atmosfera era molto diversa da quella degli incontri del teatro ufficiale: non c'era né mondanità né intellettualità, non c'erano né ministri né attrici in pelliccia (ma c'è da giurare che sono in agguato pronti a intervenire se la faccenda si fa seria). Oltre ai diretti interessati c'erano alcuni rappresentanti dell'ARCI (che ha promosso l'incontro) il segretario della CGIL locale e Ferdinando Taviani, dell'Università di Lecce, che ormai da tempo partecipa del destino di questo movimento.

[...] Anche i motivi della riunione erano più concreti: conoscersi pri-

ma di tutto (pare che in Lombardia vi siano oltre una sessantina di gruppi, ma nessuno è in grado di dirlo con esattezza), poi cominciare a verificare le proprie ipotesi di lavoro, le ragioni della propria esistenza. A Bergamo erano presenti una ventina di gruppi, ognuno con diversi rappresentanti o al completo. Si notava un'assenza massiccia dei milanesi; qualcuno ha pensato che siano stati lasciati fuori perché più politicizzati, ma più probabilmente si trattava di una disfunzione organizzativa che è stata recuperata nell'incontro seguente [...]¹⁹.

Il primo a parlare fu Ferdinando Taviani. Ciò che si poteva osservare, disse, era la vivacità di un movimento in cui si agitavano le domande più vive del teatro contemporaneo italiano.

Tutta questa serie di fenomeni non sono collegati tra loro da linee che permettono a un disegno, che pure già esiste, di emergere appunto come un disegno e non come una costellazione di punti disseminati e disarticolati che funzionano ognuno per conto suo. C'è l'esigenza di stabilire contatti, possibilità di raccordo, possibilità non solo di informazione ma anche di scambi di esperienze, possibilità di una comunicazione e di una conoscenza che però non implichi mai la necessità di adeguarsi a una linea unitaria, ad una stessa poetica²⁰.

Dopo l'introduzione di Taviani, i gruppi si presentarono. Molti rivendicarono la loro appartenenza alla sinistra e al movimento degli anni Settanta. Si distinguevano per queste ragioni dalle GAD (Gruppi d'Arte Drammatica) riconducibili all'ENAL (Ente nazionale assistenza lavoratori) di area Dc (Democrazia Cristiana), che pure si erano sviluppati a partire da condizioni simili. A Bergamo emerse l'urgenza di invertire i meccanismi produttivi del teatro. Per i gruppi si apriva la possibilità di sostenere dei processi creativi in cui gli spettatori o gli abitanti dei territori in cui i gruppi operavano, da destinatari diventavano, attraverso la dimensione prioritaria del laboratorio, i soggetti e quindi gli autori del prodotto artistico e culturale. Il teatro diventava uno strumento a servizio del proletariato.

¹⁹ Antonio Attisani, *La scoperta del teatro*, cit., p. 4.

²⁰ *Ibidem*.

La riunione lombarda fece anche emergere molte conflittualità. L'idea di un coordinamento regionale che organizzasse scambi di pratiche e che istituisse una banca d'informazione era accettata da tutti, mentre ci furono contrasti per quel che riguardava l'intenzione, da parte di alcuni partecipanti, di darsi una forma giuridica capace di conferire credibilità nella contrattazione per le sovvenzioni pubbliche. Sostennero particolarmente questa ipotesi il Teatro tascabile di Bergamo, il Teatro di Ventura e di altri²¹. Il Gruppo Teatro Esperienze, il Teatro Azeta, il Teatro del Vento, il Collettivo Teatrale di Brugherio, il Teatro del Drago, sottolinearono piuttosto l'esigenza di una discussione politica a partire dal confronto delle proprie pratiche. Ci furono «da una parte accuse di purismo e spontaneismo, dall'altra di economicismo e nuovo corporativismo»²². La maggioranza si pronunciò per procrastinare i tentativi di intervenire sulla legislazione, e proponendo di adoperarsi intanto per un grande momento unitario di verifica.

Santa Marta, Milano

Un nuovo incontro per il coordinamento dei gruppi della Lombardia fu organizzato a Milano presso il Centro Sociale Santa Marta il 9 gennaio 1977. Nata con il sostegno dell'ARCI e dell'Associazione Nazionale dei Critici, la riunione voleva anche recuperare le realtà milanesi assenti da Bergamo. Furono Ferdinando Taviani e Roberto Bacci a imporre all'ARCI lo spazio occupato di Santa Marta come sede per l'incontro. Non era una scelta casuale.

A Milano esisteva una rete di spazi occupati, che collaboravano tra loro e, spesso, con Avanguardia Operaia. Santa Marta aveva sede

²¹ Il Teatro di Ventura nasce nel 1975 a Treviglio, in provincia di Bergamo. Tra i fondatori vi sono Ferruccio Merisi, Silvio Castiglioni, Bano Ferrari e Alessandro Gentili. Il gruppo compie da subito la scelta di un'auto-pedagogia fondata sulle pratiche, le figure e le tecniche della Commedia dell'Arte. Dal 1981 si trasferisce a Santarcangelo di Romagna. Nel 1982 e 1983 dirige l'importante festival di Santarcangelo che fu campo di ascesa del Terzo Teatro. Nel 1985 il gruppo si scioglie.

²² Cfr. Antonio Attisani, *La scoperta del teatro*, cit., p. 4.

in un palazzetto in centro, vicino Piazza del Duomo, che era stato occupato nel 1974. Ospitava laboratori di grafica, cinema, musica e molte altre attività artistiche. Vi aveva sede il Teatro del Drago²³, che si era formato nel clima delle lotte studentesche e della presenza in Italia del Bread and Puppet e del Living Theatre. Ne faceva parte Julia Varley, che in seguito si unirà all'Odin.

All'incontro a Santa Marta erano presenti molti gruppi²⁴. Si iniziò con un giro di presentazioni dei diversi portavoce. Quasi tutti dichiararono che l'attività di base del proprio gruppo avveniva principalmente attraverso un rapporto con la comunità, con le scuole, le organizzazioni politiche, la fabbrica, le biblioteche e gli abitanti del quartiere o del paese. Fare teatro, per tutti, significava intervenire soprattutto in modo dialettico sul territorio circostante. Significava anche studiare, rivalutare e diffondere la cultura tradizionale; recuperare momenti di aggregazione, argomentare con il mezzo teatrale le questioni politiche locali. Significava condurre «una vita diversa, alternativa, insieme»²⁵. Si parlò del problema finanziario e della difficoltà nel dialogo con le amministrazioni.

²³ Sull'esperienza del Teatro del Drago e del Centro Santa Marta si veda Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, centro sociale*, «Teatro e Storia», n.s., n. 38, 2011.

²⁴ Sull'incontro a Santa Marta ho potuto reperire una documentazione particolarmente ricca, che prescinde dai resoconti di «Scena»: Claudio Coloberti, uno dei membri dell'allora Teatro del Drago di Santa Marta, attualmente responsabile degli archivi audiovisivi dell'Odin Teatret, mi ha gentilmente fornito le registrazioni audio originali. Questi i gruppi partecipanti: da Bergamo, Gruppo Teatro Contro (Caravaggio), Gruppo Teatro Proposta (Lovere), Teatro tascabile di Bergamo, Teatro di Ventura (Treviglio); da Brescia, Gruppo Teatro Esperienze, Gruppo Teatro Laboratorio, Gruppo Teatro Torcol (Villa Tre Ponti), Teatro Poetico di Gavardo; da Como, Gabbia dei Giupitt, Gruppo Teatro Città Murata, Teatro Artigiano di Cantù, Teatro Vita (Cantù); da Crema, Teatro Zero; da Cremona, Gruppo di Persico D'Osimo (Persichello), Gruppo Padano di Piacenza, Gruppo Teatro Politico di Soresina; da Milano e provincia, Centro Sociale Lunigiana, Collettivo teatrale di Brughiero, Collettivo teatrale Tupac Amaru, Gruppo ACLI o MAB (Trezzo d'Adda), Gruppo del Chiodo, Gruppo Teatro Meda, Teater 7 (Inzago), Teatro Azeta (Birone di Giussano), Teatro del Corniolo, Teatro del Drago, Teatro del Vento (Verano Brianza), Teatro Voce; da Varese, Gruppo di Ricerca Teatrale, Teatro Instabile di Varese.

²⁵ Intervento di un componente del Gruppo Teatro Politico di Soresina, si veda nota 24.

César Brie, a nome del collettivo teatrale Tupac Amaru, che agiva all'interno del Centro Sociale Isola di Milano, espresse l'esigenza di una conoscenza reciproca fra i gruppi, per dar vita a momenti di confronto. In molti osservarono che l'isolamento aveva già portato alla chiusura di esperienze significative. Era questo che si voleva combattere, in primo luogo. Sempre César Brie si pronunciò poi con forza contro il decentramento culturale portato avanti dai Teatri Stabili, lo definì un «concetto fasullo»²⁶, un'operazione in cui lo spettacolo "borghese" calava dall'alto i propri prodotti artistici, e quindi i propri valori, nelle aree svantaggiate della città o della regione. I partecipanti all'incontro, invece, erano gruppi radicati nei quartieri o nei paesi, nascevano in contesti di disagio metropolitano, ne erano abitanti. Il loro era un procedimento opposto, dal basso. Esprimendo i loro bisogni, i gruppi esprimevano le esigenze e i desideri di quelle aree emarginate.

Si discusse il problema della professionalità: una minoranza riteneva la "professionalità" quasi una corruzione della propria vocazione artistica; la maggior parte degli esponenti, però, desiderava dar vita a una *nuova* professionalità, studiare i principi del mestiere dell'attore e di quello del regista. Da questo discorso si passò a una discussione sulla possibilità, per i GdB, di assumere una veste giuridica, che avrebbe permesso loro di incidere anche a livello istituzionale. La legislazione ministeriale, che regolava la distribuzione del denaro pubblico allo spettacolo dal vivo, continuava a ignorare la loro esistenza. Era una ipotesi che fu fortemente sostenuta dal Centro di Pontedera, ma era vista con molto sospetto da buona parte dei partecipanti, che la percepivano come il pericolo di un nuovo corporativismo, di una sindacalizzazione auto distruttiva. In molti vi si opponevano, dichiarando di voler conservare l'originaria natura spontanea, non vincolata dalle logiche della produzione e della burocrazia.

Ci furono discussioni generali, e poi, su sollecitazione di uno degli organizzatori dell'ARCI, ci si sforzò di convogliare la discus-

²⁶ Dall'intervento di César Brie alla riunione deducibile dalla registrazione audio.

sione in proposte concrete. Forse i contributi più importanti furono quelli di César Brie e di Roberto Cerasoli, del Circolo La Comune, attivo all'interno dello stesso locale di Santa Marta e oramai distaccatosi da Dario Fo. Brie propose a tutti i presenti l'elaborazione di un documento che definisse i rapporti che ogni gruppo instaurava con: la realtà sociale del proprio territorio; il proprio linguaggio teatrale interno; la politica, le istituzioni e i gruppi politici. Cerasoli propose la costituzione di coordinamenti tra gruppi (la sua proposta fu accolta), non necessariamente su base geografica, che redigessero documenti informativi, strumento essenziale per evitare la dispersione. Ci furono suggerimenti di tipologie di scambi: secondo una proposta, ogni gruppo avrebbe dovuto invitare altre realtà nella propria sede, mostrare concretamente il proprio lavoro e, sulla base di questi momenti condivisi di lavoro pratico, portare avanti anche dibattiti teorici. Santa Marta si propose come sede operativa del coordinamento milanese.

A partire dagli anni Sessanta si era sviluppata un'intensa attività dell'associazionismo culturale che non si esprimeva solo attraverso lo spettacolo dal vivo o la politica. C'erano collettivi di grafica, arti visive, musica. C'erano gruppi di discussione sulla sessualità o l'ambiente. Nascevano da una fame diffusa di cultura, mettevano in moto una intensa rete di relazioni umane che andava molto al di là del mero intrattenimento. Erano attività di grande capacità aggregativa abbinata, anche se non sempre, a una alta qualità dell'analisi critica. Ad esempio, oltre l'ARCI, c'era l'AGES (Associazione Gruppi Espressivi Spontanei) di Brescia. Ma ne esistevano moltissimi in tutta Italia. I coordinamenti dei GdB di Brescia, Cremona, Como che servirono alla preparazione del Convegno di Casciana Terme erano già attivi da tempo con piccole ma importanti e costanti iniziative.

Il rapporto tra GdB e associazioni culturali fu fondamentale per la creazione di piccoli sistemi di circolazione autonoma dei prodotti. L'associazionismo culturale favorì l'esistenza dei gruppi e fornì loro, da subito, una folla di interlocutori ricettivi, sodali.

Casciana Terme

Nei giorni 18-20 marzo del 1977 ci fu il Convegno nazionale dei GdB a Casciana Terme, intitolato *L'uso del teatro nel territorio*, promosso dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, sostenuto dall'ANCI, dalla Provincia di Pisa, dal Comune di Casciana Terme, dal Centro Nazionale delle Ricerche e dall'Istituto Internazionale del Teatro dell'UNESCO. Il comitato di organizzatori, composto da Maricla Boggio per l'Associazione critici di teatro, Marco Mattolini per l'ARTEB²⁷, Neliana Terzigni per l'ARCI, Roberto Bacci per il Centro di Pontedera e Ferdinando Taviani, aveva svolto il lungo lavoro preparatorio dell'anno precedente, seguendo i vari incontri che si erano tenuti in diverse regioni e che avevano dato vita ai diversi coordinamenti.

La rivista «Scena», a cui rimando, riassunse in un lungo intervento i contenuti dell'incontro²⁸, a cui parteciparono più di cento gruppi e circa ottocento persone. Eugenio Barba era presente, ma non intervenne.

A Casciana, in un tendone da circo montato per l'occasione, si parlò dei principi guida del teatro di base, in modo da stabilire le differenze rispetto a filodrammatiche o compagnie parrocchiali, altrettanto “piccole” ma non paragonabili per motivazioni di fondo e per tensioni alternative, volte al sovvertimento dei parametri teatrali convenzionali. Si parlò del lavoro sul territorio dei GdB, che, come si ribadì negli interventi, mirava a determinare relazioni con le classi subalterne e le strutture pubbliche. L'alleanza ideologica con i movimenti politici autonomi consisteva nella capacità del veicolo teatrale di aggregare e coinvolgere le masse facilitando l'azione dei militanti che potevano, a quel punto, diffondere con efficacia i vari temi politici. Si ribadì l'opposizione a ogni forma di “colonialismo culturale”, che secondo l'opinione dei gruppi era stato esercitato dalle istituzioni tramite le iniziative di decentramento, o l'organiz-

²⁷ L'ARTEB era un'associazione di gruppi teatrali e di giovani artisti fondata da Marco Mattolini, Roberto Bacci, Dario Marconcini e Ugo Chiti.

²⁸ «Scena», n. 5, anno II, novembre-dicembre 1977.

zazione di grandi eventi troppo onerosi e senza radici nel territorio. Si ribadì inoltre l'esigenza di momenti di scambio per far maturare una riflessione collettiva. Si decise di creare anche coordinamenti interregionali, non concepiti come strumento di delega, o di omogeneizzazione delle differenze, ma come mezzi per uno studio collettivo così come per l'organizzazione di attività diverse, sempre preservando le varie autonomie regionali.

Un altro punto importante fu la difesa dei centri sociali, spesso minacciati di sgombero, verso i quali la maggior parte dei gruppi manifestò massima solidarietà. Si parlò inoltre della possibilità di creare centri polifunzionali recuperando edifici esistenti, evitando ulteriori costruzioni e relative speculazioni edilizie, di cui si avvertivano già i danni, nelle grandi città come Milano. Ci furono forti critiche per i finanziamenti elargiti, si disse, in forma «discrezionale e caritatevole»²⁹; fu espressa la necessità di contributi, invece, proporzionati alle specifiche attività di ogni gruppo. Tutti i gruppi mostrarono il loro lavoro all'interno del tendone o in strada. Destò molta impressione il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal. La Comuna Nucleo³⁰ presentò il suo *Herodes*, sulle torture perpetrate dal regime militare argentino. Lo spettacolo fu interrotto per la violenza che mostrava in scena. Scatenò una rissa. Anche di questo mi ha parlato Beppe Chierichetti:

Ricordo questo incontro per certi versi molto bello, ma anche molto drammatico. Mostrò il suo lavoro il gruppo argentino fuoriuscito della Comuna Baires, Horacio e Cora, con altri. Era uno spettacolo sulla tortura,

²⁹ Articolo non firmato, *Basi statistiche per un'inchiesta sui gruppi di base*, ivi, p. 12.

³⁰ La Comuna Nucleo è stata fondata nel 1974 a Buenos Aires da Cora Herrendorf e Horacio Czertok da una "spaccatura" della Comuna Baires. Arrivati in Italia nel 1976 per una tournée, furono poi invitati a Belgrado da Eugenio Barba entrando in contatto con i GdB. A causa del clima persecutorio instaurato dalla dittatura, nel 1978 Cora Herrendorf e Horacio Czertok fuggono dall'Argentina e si stabiliscono definitivamente a Ferrara col nome di Teatro Nucleo, oggi una realtà che spazia in diversi campi della creazione e dell'intervento sociale attraverso percorsi autonomi. Dal 1981 al 2006 il Teatro Nucleo ha realizzato numerosi progetti negli ospedali psichiatrici e spettacoli in spazi aperti diventando inoltre Scuola Laboratorio permanente.

era alla lettera un teatro della crudeltà, c'erano terribili violenze in scena. Ricordo una specie di scandalo e una rissa collettiva. Certamente c'era un clima molto intenso. Si creò una spaccatura tra teatro politico e di agitazione, e teatro grotowskiano o barbiano – che a quel tempo era mal visto da alcuni, accusato di essere di destra. Dopo il '68 nel teatro era nata una piega molto politica e anche ideologica. Anche per me era stata importante, ero, mi sentivo, a metà strada. Ci furono dinamiche conflittuali sulla linea di condotta che bisognava prendere. Ma niente di tutto ciò mise mai in discussione il concetto di gruppo. Ci si poteva scontrare, ma erano sempre gruppi a scontrarsi. Il gruppo era una dimensione davvero radicata³¹.

Il convegno fu percorso da continue polemiche. Venne criticato il lavoro sulla soggettività dell'attore portato avanti attraverso il training e il lavoro di improvvisazione – tanto forti nel lavoro di Grotowski e di Barba. Alcuni lo ritenevano ideologicamente fuorviante. Furono espressi pareri duri³²:

Questa mitologia dell'*acting out* affonda le sue radici nel lacanismo di destra e di sinistra ormai diffuso e diventa ancor più pericolosa quando praticata senza alcuna consapevolezza culturale. Inoltre queste pratiche tendono a consegnare il gruppo nelle mani del *trainer*, che diventa così una figura ben più potente del tradizionale regista: perché le dinamiche che si scatenano travolgono i partecipanti e solo l'osservatore è in grado di determinarle e controllarle.

Su questi problemi sarà opportuno riflettere. Richiamiamo per ora che mentre una pratica di animazione come quella di Boal ci sembra largamente positiva, non possiamo dire altrettanto di quei gruppi, e ne conosciamo, che con il loro training promettono molta "liberazione" e procurano solo squilibri o narcotici appagamenti³³.

Per altri gruppi, invece, il training era una componente fondamentale, uno spazio importante in cui potenziare la collaborazione

³¹ Dall'intervista con Beppe Chierichetti, cfr. nota 18.

³² Si veda ad esempio l'articolo di Maya Cornacchia, *L'ambiguo fascino dell'autorità*, «Scena», n. 5, anno II, novembre-dicembre 1977, pp. 10-11.

³³ *Frammenti di un incontro difficile e grande*, a cura della redazione, «Scena», n. 2, anno II, aprile 1977.

corpo-mente e, a partire da ferite interiori, liberare energie e associazioni.

A Casciana Terme, 135 gruppi compilarono il questionario proposto dal comitato organizzatore. Era un primo passo per arrivare a un censimento completo: i gruppi erano una sottospecie nuova del teatro, ancora tutta da classificare. Le risposte al questionario pubblicate su «Scena»³⁴ ci regalano informazioni basilari che ci aiutano a leggere il fenomeno.

Di questi 135 GdB, sparsi in tutta la penisola, 53 erano del Nord, 52 del Centro e solo 30 del Sud e delle Isole. La maggior parte si reggeva sul lavoro volontario dei propri membri, vissuto però con impegno e coinvolgimento altissimi. Erano composti in maggioranza da studenti tra i venti e trent'anni, più raramente da operai, impiegati o insegnanti. Vivevano il teatro come esigenza, ma non come professione. Nel Nord il 49% dei GdB aveva almeno alcuni componenti impiegati a tempo pieno, il 54% nel Sud e Isole non ne aveva nessuno. In media solo l'11% lavorava "professionalmente", in genere si dividevano gli introiti o si avevano saltuari rimborsi. Soltanto il 3% di loro percepiva uno stipendio. Quasi sempre privi di una qualsiasi configurazione giuridica, si sostenevano economicamente in modo piuttosto irregolare, attraverso cachet, incassi o forme di autofinanziamento. Appena il 5% riceveva sovvenzioni. I 135 GdB presenti a Casciana nascevano per lo più come laboratori di ricerca; qualche volta derivavano da organizzazioni politico-sindacali o studentesche. Avevano sede in genere in biblioteche, palestre, spazi di quartiere, canoniche, molto spesso nei circoli proletari giovanili. Le relazioni con il territorio avvenivano attraverso enti locali, l'ARCI, associazioni culturali, partiti di sinistra, gruppi della sinistra extraparlamentare, in collaborazione con le istituzioni culturali locali, con le amministrazioni (anche se spesso in feroci polemiche con esse); più raramente con le università o con i progetti di decentramento culturale.

Si deduce inoltre dal censimento: i GdB si esprimevano per lo più attraverso forme di teatro politico, di strada o animazioni. Con-

³⁴ Articolo non firmato, *Basi statistiche per un'inchiesta sui gruppi di base*, cit., pp. 12-14.

centravano le proprie attività nella ricerca di un allenamento individuale e collettivo dell'attore, svolgendo esercizi mimico-gestuali, adottando tecniche di teatro di figura, maschere, burattini e pupazzi. Si formavano partecipando ai seminari, ai laboratori o alle conferenze dell'Odin, di Grotowski, di Boal, del Bread and Puppet o del Living Theatre. Pur essendo esperienze limitate nel tempo, questi spunti di auto-formazione permettevano ai gruppi almeno di gettare le basi per una auto-pedagogia. La maggior parte dei gruppi manteneva al suo interno una divisione in ruoli, pur elaborando spesso le proprie decisioni attraverso sistemi assembleari.

I GdB erano teatri in potenza, rimanevano sotterranei, non emergevano, però al tempo stesso erano ben inseriti nel tessuto sociale in cui abitavano. Riuscivano a stabilire relazioni proficue con gli strati più bassi della popolazione, quelli estromessi dai clamori della cultura e dal teatro ufficiale. Non riuscivano a sostenersi attraverso le proprie attività. Chi viveva dei proventi di altri mestieri, come l'insegnante di scuola, sembra aver avuto della propria arte una visione pura, ragionata e profonda, interessante e feconda ma, probabilmente, meno ampia di chi riusciva a vivere e mantenere il gruppo facendo spettacoli. Questa differenza, una delle tante, ma importante, incrinava l'unità degli intenti.

Una cattiva domanda

Qui finisce la mia indagine. Dopo Casciana Terme ci furono molti altri incontri, seguirli tutti è impossibile, io mi sono limitato al lungo serpente preparatorio che porta fino qui, a Casciana. Ci furono, dopo, i festival: grandi come Santarcangelo, interessanti come Polverigi. Ci furono incontri come l'Atelier del teatro di gruppo a Bergamo, organizzato dal Teatro Tascabile, che vide ancora una volta una affluenza enorme di GdB.

Poi, verso la fine del decennio, il fenomeno scompare.

Concludo riportando il frammento di un colloquio con Ferdinando Taviani:

D.: Pensi che tornerà qualcosa come il teatro dei Gruppi di Base?

R.: Questa è una cattiva domanda: perché dobbiamo domandarci se tornerà? [...] Il teatro di base non esisteva come una linea comune. Era un nome che fu trovato perché a quell'epoca molte cose erano "di base". Il riferimento era al Partito Comunista. Ma non puoi pensare di inquadrare i gruppi di teatro come fosse un partito, con un'ideologia comune. Appena parlavano si dividevano su mille cose. Il senso che ognuno dava al suo fare teatro non poteva essere appiattito in una linea comune. Ognuno aveva il suo, non si poteva giudicare.

D.: Però c'era un ambiente, di cui adesso si sente la mancanza. E l'ambiente formava anche gli spettatori. Oggi c'è una grande distanza culturale tra un teatro di questo tipo e il pubblico. Una distanza vertiginosa.

R.: Questo perché ci è stata tolta l'interiorità. Sono pochi quelli che hanno un mondo interiore che non siano le faccende materiali, gli stereotipi. Il teatro lo fai anche per questo, per ricavarti un'interiorità³⁵.

Dopo di loro, dopo i GdB, dire "teatro" è divenuta una vaga astrazione, si può solo parlare di teatri, al plurale. D'altronde tutto il teatro, a parte gli edifici, e i documenti che lascia, c'è e al tempo stesso non c'è. Mi correggo, *i* teatri.

³⁵ Intervista a Ferdinando Taviani, 29 dicembre 2014, nella sua casa a Roma.

