

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

Parte seconda

Gran parte delle formazioni e delle persone che più lasceranno una traccia nel decennio successivo – nomi molto noti ancora oggi – prendono vita solo nella seconda metà, spesso solo alla fine degli anni Settanta. Forse sono anche un prodotto di strategie di sopravvivenza di cui negli anni precedenti si cominciavano a mettere le basi: Baliani fonda la compagnia Ruotalibera nel '75, lo stesso anno in cui Danio Manfredini fonda, con César Brie e altri, il collettivo Tupac Amaru nel Centro sociale Isola, a Milano. La Comuna Nucleo mette stabili radici in Italia nella seconda metà del decennio, nello stesso periodo in cui comincia a lavorare nel teatro Marco Paolini. Marco Martinelli comincia il suo apprendistato teatrale dopo aver sposato Ermanna Montanari, nel '77. Armando Punzo fa i primi tentativi teatrali a Napoli alla fine degli anni Settanta. Pippo Delbono all'inizio degli anni Ottanta. Gabriele Vacis fonda Laboratorio Settimo Torinese nell'82. Molti di loro si sono formati parzialmente all'interno dell'orbita Odin, in cui comprendo anche Grotowski (Vacis, Paolini, Ermanna Montanari, la Comuna Nucleo), molti hanno lavorato con Iben Nagel Rasmussen, più che con Barba (Manfredini, Brie, Delbono). Ma questo è un altro discorso, appartiene a un altro periodo. Con molti di loro ho parlato, oppure ho letto le loro memorie. Mi sono stati di grande aiuto: i cambiamenti incidono in primo luogo sui più giovani, e così è stato per loro.

Però gli anni precedenti, i fondamentali anni tra il '69 e il '76 di cui ci occupiamo qui, non vanno considerati una premessa. È in questi anni, attraverso i gruppi, che il teatro diventa luogo accre-

ditato per un'inquietudine che è non solo estetica, ma anche politica, esistenziale, civile. Uno dei motivi per cui questi primi anni sono poco studiati è perché da essi sono assenti proprio questi nomi, quelli che ritornano sempre negli studi.

È sempre difficile, in studi sull'arte, conservare una prospettiva dal basso. Sembra contrapporsi alla qualità. Non è così, è solo un punto di vista diverso. E per alcuni periodi, come in questo caso, fondamentale. La mia proposta, quindi, è di dimenticarsi, per una volta, dei nomi che più sono rimasti, e di occuparsi del resto. Oltre alla indubbia qualità artistica degli artisti prima citati, nel teatro degli anni Settanta c'era molto altro.

La spaccatura viene soprattutto dal basso, è una scossa diversa da quella che avrebbe potuto produrre qualsiasi *invenzione* d'artista, è un fremito diffuso, un pullulare di teatri nuovissimi, giovanissimi, rimasti in gran parte anonimi. I gruppi sono molti, e ancora di più lo diventano dopo il '76. Più aumentano di numero più la qualità media diventa statisticamente meno buona, e la tendenza alla conformità maggiore: è il grande problema di quando ci si occupa di teatro di massa. Sono teatri che però fanno affiorare grandi problemi: *perché fare teatro, per chi farlo.*

Gabriele Vacis:

Siamo stati fortunatissimi, una generazione baciata dalla fortuna. Immagina: Scabia andava nei quartieri periferici, venne a Settimo, lo ricordo davanti alla fabbrica dove lavorava mio padre. Io avevo quattordici anni, ma ricordo ancora quella performance, in cui noi spettatori eravamo coinvolti – dovevo mettere in un pezzo di legno un chiodo troppo lungo. Dopo cinquant'anni la ricordo ancora: quindi, era importante.

Eravamo giovani, ed eravamo in contatto con esperienze importanti, che venivano da noi, andavano nelle periferie. Potevano innescare un senso di curiosità anche in noi, tamarri senza speranza, giovani delle periferie più tristi. Ci si accendevano mille lampadine.

Uno degli aspetti fondamentali di quegli anni, secondo me, è stata la questione del pubblico. La ricerca di pubblici nuovi, e di un rapporto nuovo col pubblico, in tutti i sensi. Era anche il clima del periodo, la lotta contro tutto quanto potesse avere relazioni dirette o indirette con le forme tradizionali dell'espressione e della cultura. In questo contesto, la pulsione

a rompere le barriere tra chi faceva teatro e chi ne fruiva è stata fondamentale, e praticata con grande passione: si dovevano abbattere quarte pareti, si dovevano eliminare quinte e sipari! Sorrido, a ricordarlo. Ma in realtà è quello che mi guida ancora¹.

I gruppi di base erano realtà, formazioni e tendenze diverse. In più, c'erano le formazioni amatoriali, spesso di qualche anno più vecchie, spesso non convenzionali, aperte al cambiamento. Era sbocciato all'inizio degli anni Settanta il fenomeno dell'animazione teatrale, che ha avuto un grande valore di rottura, ci si dedica nei suoi primi anni di attività Marco Baliani. Poco dopo nascono teatri che fanno colpo fin dai primi spettacoli, come i futuri Magazzini Criminali, per ora Carrozzone. Ci sono i Centri sociali e le realtà teatrali a essi legate, come i Tupac Amaru o il Teatro del Drago, entrambi di Milano. È un quadro complesso, formato da persone, formazioni e tendenze differenti tra loro, eppure accomunate da punti di riferimento condivisi: il Living, moltissimo, specie all'inizio, nel passaggio tra gli anni Sessanta e i Settanta. Anche Grotowski e il suo parateatro saranno ingredienti fondamentali. E poi enorme importanza ebbe l'Odin, spesso coniugato a un po' di Artaud. Nelle memorie di questi teatranti ritorna spesso il ricordo di certe letture presenti in tutte le tendenze: Grotowski, *Per un teatro povero* e Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*². Col tempo, alcuni sceglieranno di proporsi come radicale alternativa a tutto il teatro esistente, voltando le spalle alla normalità, anche eccellente, del presente e del passato prossimo, come hanno raccontato Silvio Castiglioni e Luca Dini. Altri no, e si scaverà un baratro profondo.

Negli anni di cui qui mi sto occupando, quelli fino al '76, la realtà teatrale giovanile non è stata definitivamente divisa in fette ed etichettata. Sono i primi, gli anni del brulichio.

¹ Conversazione del 20 marzo 2020.

² Interessante a questo proposito è la testimonianza di Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, già citato nella prima parte, p. 66. Per non appesantire troppo, mi comporterò, nelle note, come se questa seconda parte fosse contigua alla prima.

Min Fars Hus

Come già detto nella prima parte, nel '72 ci sono le prove finali, e poi le prime rappresentazioni di *Min Fars Hus*. Per quanto questa non sia una storia dell'Odin non si può prescindere dall'impatto di questo spettacolo: l'ossessività di questo ricordo, in questa sede, diventa una spia, un indizio da seguire³. Questa è la testimonianza di una spettatrice, Donella Giacotti, che non è una attrice o regista, ma sarà particolarmente legata, in seguito, al Teatro di Ventura, in quanto socia, e per un certo periodo anche sindaco, della cooperativa di fondazione.

L'avrò visto sette o otto volte, continuavo a tornare a vederlo. È difficile da far capire a posteriori la particolarità di *Min Fars Hus*, non aveva a che fare con un bellissimo spettacolo. Era un'altra cosa: era la rivelazione di potenzialità, sia umane che teatrali. Ed era come se l'immensa carica di vita che c'era in quel che gli attori facevano avesse come effetto quello di riportarti a te, di portarti a ripensare a cose tue, sull'onda di quello che vedevi – e anche qui: vedere non è il termine giusto, era davvero un'esperienza totale, era una presenza talmente forte, la loro, la percepivi con tutti i sensi, prima che con la testa.

Ti accorgevi che venivano messi in atto strumenti e potenzialità a cui semplicemente non avevi mai pensato, non avresti mai supposto praticabili. Gli attori erano bravissimi, naturalmente, stupefacenti come tecnica per la voce, i movimenti, erano straordinari. Però quello che veramente colpiva non era questo, ma il fatto che ci fosse, in quel che facevano, una tale generosità nel donarsi, una aderenza assoluta, assoluta, a quel che facevano. Questo era il punto: la loro tecnica prodigiosa, in realtà, li lasciava nudi, scoperti. E chiedevano anche allo spettatore un tipo equivalente di risposta.

Era questo che i gruppi hanno cercato, dopo. Non una imitazione. Ma questa vulnerabilità che nasceva dalla tecnica, e dall'aderenza totale a quel che veniva fatto.

E, guarda, anche gli spettacoli dei gruppi erano belli. Poi arrivò... sì, monotonia, ma forse soprattutto una punta di stanchezza nei gruppi stessi. Era il fatto di non crederci più tanto a sgonfiare gli spettacoli – si percepisce immediatamente, in quel tipo di teatro. Ma per i primi spettacoli, quelli

³ Cfr. per esempio quel che ne dice Marco Baliani nella intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit., p. 8.

più giovanili è stato diverso. Ricordo quando vidi il primo spettacolo del Ventura, *Baraballo*, con mio marito [Gianandrea Piccioli]. Lo vedemmo nella sala del CRT, che allora era nell'estrema periferia di Milano, dentro una scuola. E tutti e due, sia Gianandrea che io, alla fine dello spettacolo eravamo commossi, provavamo una sensazione di grande gioia – erano veramente attori, pensammo, era uno spettacolo, era bello, ce l'avevano fatta. Anche *Il detto del gatto lupesco*, lo spettacolo successivo, era bello, anche lì ciascuno di loro aveva un suo pezzetto che sfruttava bene certe sue caratteristiche particolari, ma il tutto poi riusciva a fondersi molto bene, Merisi aveva fatto un bel lavoro di montaggio: ognuno metteva in gioco qualcosa di suo e alla fine ne usciva invece qualcosa di unitario.

Ma non parlo solo del Ventura, a cui ero particolarmente legata. All'inizio c'era, negli spettacoli dei gruppi, diffusamente, una tale freschezza e vitalità e desiderio che li rendeva belli. Belli oggettivamente. Una gioia.

Min Fars Hus è lo spettacolo della turbolenza, forma un vortice che strappa molte persone dai binari della loro quotidianità. È però un turbine provocato non solo dall'eccellenza e particolarità dello spettacolo, ma anche in egual misura dall'attesa attiva di chi lo guarda, dal bisogno di cambiamento, dalla lotta politica, dalla congiuntura dei tempi, dal desiderio di rompere col passato. Oppure vogliamo davvero pensare in termini di infatuazione collettiva? Mi sembra troppo poco, e anche poco rispettoso verso il coraggio con cui tanti giovani teatranti hanno buttato all'aria le loro vite in seguito al morso del teatro. Ci mostra invece il senso profondo, *rivoltoso*, che poteva avere il così detto "innamoramento" per l'Odin quello che una giovane attrice scrive pochi anni dopo a Barba:

Ti avevo già detto quanto ritenessi importante lo spettacolo, il vostro lavoro; al di là del piacere dello spettacolo c'era una grande indicazione, per noi, per quanti lo vedevano, ed era una specie di: *è possibile*. Che cosa? Fare un bello spettacolo, anche, ma qualcosa di più, molto di più, veramente la dimensione del possibile, dove tutto sembra determinato o interdetto, la possibilità di provare, cercare, tentare di fare ciò in cui si crede, di cui si ha bisogno. Questo non significava *è facile*, anzi, ma è possibile⁴.

⁴ Lettera del 1976, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 15, foglio 198.

Tre livelli di cambiamento

Possiamo osservare in questo periodo tre livelli di cambiamento, di ben diversa entità e peso. Due di essi sono condivisi col resto del mondo, uno è locale.

Il primo, quello che va più in profondità, è certamente l'esempio dei grandi teatri di ricerca in rivolta, quelli nati negli anni Sessanta, che ora stanno conoscendo un momento di impatto grande e particolare. Possiamo stabilire un momento simbolo nella Biennale del '75, l'anno spartiacque tra la prevalenza di stragi di destra e la prevalenza di terrorismo di sinistra.

La Biennale del '75 è rimasta celebre: uno spiegamento di forze, come la definì Cesare Garboli, una chiamata a raccolta dei grandi veterani dell'avanguardia⁵, voluta dal presidente, Carlo Ripa di Meana, e soprattutto dal direttore del settore teatro, Luca Ronconi. I grandi veterani erano Grotowski, il Living, Scabia, La Mama, Ariane Mnouchkine, e molti altri. L'Odin Teatret avrebbe dovuto portare uno spettacolo nuovo, ma durante la permanenza in Salento non riuscì a finirlo. Portò quindi uno spettacolo stranissimo, fatto di discorsi di Barba intervallati da dimostrazioni di training degli attori, lo vedremo più avanti. Ronconi era presente con il suo *Utopia*. Lo spettacolo aveva una posizione un po' confusa: non era prodotto dalla Biennale, ma (tra gli altri) dal Partito Comunista. Non era uno spettacolo, ma una prova generale, ancora senza finale. Ebbe, in generale, una sorte difficile: a Venezia e altrove pioggia, traversie, contrattempi di ogni tipo ne impediscono lo svolgimento. Il piccolo libro di memorie di Ida Bassignano, assistente alla regia, uscito di recente, si apre su un'immagine che colpisce:

Immaginate uno spettacolo che si svolge lungo una carreggiata stradale larga 9 metri e lunga 60, cui gli spettatori assistono da lunghissime gradinate che si fronteggiano ai lati del percorso: come una processione, una marcia, una manifestazione [...]. Apparve evidente che Luca Ronconi

⁵ Cesare Garboli, *Chi fa suo legno nuovo e chi ristoppa*, ora in *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998, p. 145.

la nuova relazione col presente l'aveva trovata nell'idea stessa di uno spettacolo che sfila lungo una strada come un corteo di manifestanti⁶.

È uno spettacolo-manifestazione, prodotto da un partito, immaginato per essere rappresentato nei Festival dell'Unità (cosa che non sarà possibile): un simbolo di quegli anni. Uno spettacolo di denuncia, un manifesto, però privo di dogmi. Il libro della Bassignano ci restituisce, di quegli anni, l'atmosfera di effervescenza e di eccitazione – una generale frenesia creativa in cui gli spettacoli assumevano un carattere di centralità, una eccezionalità, una importanza che ora è difficile anche immaginare. Nel complesso, in questa Biennale affiora una tendenza dei grandi personaggi dell'avanguardia a buttarsi lo spettacolo alle spalle, e a dedicarsi ad altro, a seminari e dibattiti, a esperienze spirituali, a strane permanenze in luoghi strani, a prove aperte, a usi diversi del teatro⁷. Agli addetti ai lavori, mediamente, questa tendenza sembra non piacere troppo⁸.

Del secondo grande livello di cambiamento, quello di maggiore ampiezza, abbiamo già parlato: è l'esplosione creativa e artistica, con un picco in paesi in grande difficoltà politica, come l'America del Sud e l'Italia. «Aleggiava nell'aria un immenso e vago bisogno di *creare*» scrive Annie Ernaux nel suo romanzo-autobiografia, *Les années*. Si concretizza nella nascita di gruppi, in tutto il mondo.

In Italia, che è la prospettiva di cui qui ci stiamo occupando, c'è «una spinta propulsiva che non si manifesta soltanto in un'avanzata degli elettori di sinistra, ma rappresenta una sorta di speranza diffusa nel futuro del paese duramente provato da stragi ed eversioni, l'ecce-

⁶ Ida Bassignano, *L'Utopia di Luca Ronconi*, Pescara, Janieri edizioni, 2019, p. 11 e p. 19.

⁷ Mario Faticoni, *L'avanguardia verso la "terapia di gruppo"?*, «Tuttoquotidiano», 27 ottobre 1975, Odin-Perf-F, b. 10, 3 su 8, foglio 100.

⁸ Ne parla a lungo Eduardo Fadini, mettendo a confronto il disinteresse dei critici per tutti quei gruppi o teatranti (come l'Odin, o Leo de Berardinis) usciti dal teatro con l'interesse pressante e in aumento degli studiosi, cfr. *Il Living e l'eredità di Caino*, «Rinascita», 31 ottobre 1975.

tazione di un possibile “lieto fine”»⁹. Siamo negli anni più esplosivi del movimento femminista, il Pci è in crescita, e così anche i movimenti extra-parlamentari. I gruppi avranno, negli anni successivi, occasioni importanti per incontrarsi, scambiarsi biografie, frammenti di tecniche, bisogni (l’incontro di Casciana Terme, l’Atelier di Bergamo, i festival di Santarcangelo¹⁰). Può darsi che il risultato, alla fine del decennio, sia stata un po’ di monotonia negli spettacoli, per via di troppi scambi tecnici, di troppi maestri in comune, di una eccessiva diffusione, che diventava velleitaria, di stanchezza. Ma non bisogna dimenticare che questi appuntamenti permisero di incorporare, articolare, diffondere innumerevoli istanze nuove, e nuove richieste al teatro. Le grandi istanze dei maestri – estetiche ed esistenziali, politiche e spirituali, produttive e organizzative – non sarebbero penetrate così a fondo, non sarebbero diventate tanto condivise, non avrebbero rappresentato un cambiamento tanto capillare e profondo, fino a essere considerate con fastidio, se non ci fosse stato il vasto insieme del teatro di gruppo. È per questo che una prospettiva *dal basso* è, per questi anni, essenziale. Sono anni in cui il cambiamento va fino alle radici, è ampio e diffuso.

Il terzo livello riguarda l’organizzazione teatrale, e va studiato localmente, paese per paese. In Italia, è molto legato all’attività di due grandi centri, il CRT di Sisto Dalla Palma e il Centro di Pontedera, entrambi nati nel ’74. I due Centri propongono esperienze inconsuete e modi inconsueti di vivere e pensare il teatro. Più tardi, i gruppi si inventeranno modelli di piccola organizzazione nuovi e differenti che, per necessità e per convinzione, includono l’intero gruppo, diventano strategie culturali del gruppo, scelte condivise. Comporteranno anch’essi un cambiamento significativo.

⁹ Ida Bassignano, *L’Utopia di Luca Ronconi*, cit., p. 16.

¹⁰ In questo contesto i riferimenti a Santarcangelo sono sempre relativi al festival successivo al cambiamento del ’78 e della direzione di Bacci, il “Santarcangelo dei gruppi”.

Il maestro

Viene da chiedersi: qual è il ruolo di Eugenio Barba, nella nostra storia? Quanto ha pesato, quanto ne è stato ispiratore, cosa ci sarebbe stato senza di lui? In genere si riporta tutto a lui, il bene e il male. Uno dei motivi per cui evito la definizione Terzo Teatro è proprio per cominciare a riflettere sugli anni Settanta al di là di Barba come modello costrittivo o ispiratore globale. Almeno per quel che riguarda i primi anni, prima dei grandi eventi di massa come Atelier di Bergamo o Festival di Santarcangelo, prima della grande e capillare diffusione di seminari, dovremmo pensare al modello Barba con molta maggior leggerezza. Per esempio, come a qualcosa di simile all'apparizione di Angelica nei poemi cavallereschi, che è miraggio e proiezione: la ragazza in fuga è il catalizzatore delle storie, la causa scatenante, il sogno da inseguire, ma non la protagonista assoluta, non l'unica.

E proprio perciò va ricordata la portata del fascino di Barba in quegli anni, che era veramente notevole. Ne parla Garboli:

Barba è allievo di Grotowski. Ma è difficile immaginare due esseri più diversi. Grotowski è un ascetico don Chisciotte polare, dalla barbetta mefistofelica, irrequieto e nervoso, il volto antipatico e spirituale. Barba è un ispido selvaggio cotto dal sole. Grotowski è nevrotico. Barba è per metà completamente sano, per metà interamente psicotico, come una mela spaccata in due. La voce di Grotowski è una vocetta stridula, quella di Barba è soave e chiara, dotata di un potere infallibile di fascinazione. La voce di un pastore, di un grande riformatore. La voce di un figlio, ma chiamato contro la sua volontà a un destino di padre.

È così difficile, nel nostro tempo, incontrare un uomo, che quando lo si incontra si resta colpiti come sotto la folgore di un prodigio. Nella voce, come nei tratti somatici, Barba ha in comune qualcosa con Pasolini. Ma è un Pasolini diverso, senza filologia e senza letteratura. Più semplice e più completo [...] Più magico e più buio. Più sciamano e stregone. Solo Ernesto De Martino riuscirebbe forse a spiegarcelo. È uno di quegli uomini alla Rasputin, di una tale vitalità che più li si accoltella, più gli si spara, meno sembra che riescano a morire. Ricchissimo di teatralità inconscia, Barba la esprime prolungandola nel corpo dei suoi attori. Nelle loro improvvisazioni assiste allo spettacolo di se stesso, alle scene della propria

tortura di uomo completo e insieme diviso in due, come il giorno e la notte. S'insedia al centro del teatro come al centro della pazzia, della propria e di quella degli altri. Così la lascia esplodere e la controlla. Padroneggia se stesso e sopravvive. Devo essere sincero. Barba è la prima persona che io abbia incontrato, in tutta la mia vita, che possieda il dono (se è un dono) di esprimere la vertigine e il capogiro della propria esistenza fisica. Come se il nostro corpo fosse un fascio di energia, una forza non si sa se sana o malata, luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi¹¹.

La lettura che Garboli fa di Barba è sorprendente, e lo è tanto più perché la deduce solo da una serata, quella del particolare spettacolo fatto di discorsi del regista e training degli attori presentato alla Biennale di Venezia del '75 (dove era presente anche Grotowski).

Il fascino di Barba era intenso, e si parla sempre dell'innamoramento cieco dei giovani teatranti per lui e per l'Odin. Ma bisogna tener conto anche del viceversa, dell'importanza che il rapporto con questi gruppi ebbe per Barba. 1973: dopo un seminario e alcune repliche di *Min Fars Hus* presso il Teatro tascabile di Bergamo, un altro gruppo amatoriale in via di trasformazione, Barba scrive a Vescovi, regista del Tascabile:

Caro Renzo, sono per un breve soggiorno qui a Holstebro mentre i compagni presentano *Min Fars Hus* a Parigi. A lungo – durante i viaggi in treno, le lunghe ore nel nostro camioncino, le attese prima della rappresentazione – ho sentito il bisogno di scriverti, a te e a tutti i tuoi compagni che hanno fatto di Bergamo un'esperienza che vogliamo difendere e far fiorire. Non so se sia vero: qualcuno a Parma mi affermò che il grande deficit della nostra rappresentazione era stato colmato da Lidia [Gavinelli, co-regista del Tascabile]¹² che aveva venduto una casa. Se è vero, questo

¹¹ Cesare Garboli, *Eugenio Barba*, 23 ottobre 1975, ora in *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 152-153.

¹² "Lidia" è Lidia Gavinelli (1936-2002) che era stata co-regista del Tascabile, aveva finanziato la ristrutturazione e la vita del suo teatro, e aveva deciso di finanziare anche la tournée dell'Odin, da lei fortemente voluta. Era una donna tanto ricca quanto generosa, di estrema sinistra, e proprio in questo periodo si sta volgendo integralmente alla lotta politica. Negli anni successivi pubblicherà con Laura Fornerone, nel 1999, *Per una riflessione sul laicismo italiano*, e curerà ancora qualche regia (non più con il Tascabile) politicamente connotata. Il suo finanziamento e la vendita dell'ap-

è qualcosa che fa capire a quale punto di “eroico furore” la gente pensa Lidia possa arrivare. Se è vero – e questo è qualcosa che si esprime in ognuno dei miei compagni quando ho riferito la notizia – sono toccato e ammiro lei e voi tutti e vorrei tanto che il vostro impegno si realizzi in un lavoro che sia pieno di voi. Sì, anche durante il resto della tournée in Italia, la vecchia città di Bergamo rimase impressa nella mia retina, con le vostre voci e presenze¹³.

La storia di questo appartamento, venduto per rendere possibile una tournée, è una delle molte narrazioni spesso ripetute del Terzo Teatro. Ma è vera, ed emblematica del valore fuori norma, fuori da ogni logica, che si poteva dare al teatro¹⁴. In una parola: estremismo. Come se la rivoluzione stesse già scoppiando, e fosse necessario inseguirla, non perder tempo. Quello che affascina Barba è l’eroico furore che spinge alcuni giovani verso il teatro. Quello che affascina Vescovi è la portata rivoluzionaria delle tecniche di costruzione e montaggio degli spettacoli – ora ne parleremmo in termini di dramaturgia – oltre alle tecniche per il lavoro dell’attore. Desidera poter continuare il colloquio con Barba. L’Odin è in Salento, e Vescovi chiede di raggiungerlo:

Caro Eugenio, ti scrivo come d’accordo su ciò di cui abbiamo parlato al telefono circa il problema della mia venuta a Carpignano e delle soluzioni che mi prospettavi: io mi rendo conto (almeno un po’, voglio dire) delle difficoltà che la mia richiesta ha creato in te e forse nel gruppo. È forse inutile che ti ripeta qui le motivazioni che mi avevano spinto a proporti di assistere per qualche settimana al vostro lavoro – mi pare che tutti e due ci siamo intesi su quanto intendevo allora per “tecnica”. In realtà

partamento sono notizie certe, ma aggiungo qualche informazione sul prezzo di una tournée dell’Odin: per un soggiorno a Pontedera, 10 persone, 14 giorni, 9 spettacoli, 3 seminari, viaggi, l’Odin chiede “solo” sei milioni (cfr. nella stessa b. 11, una lettera di Barba a Dario Marconcini, del Piccolo Teatro di Pontedera, 26 giugno 1973, foglio 414).

¹³ Lettera del 14 giugno 1973, OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 11, foglio 392.

¹⁴ La tournée dell’Odin a Bergamo fu frutto, oltre che della generosità di Lidia Gavinelli, anche di una complessa collaborazione tra Renzo Vescovi e Sisto Dalla Palma.

c'era (c'è) una ragione meno formale o esterna, ed è quel particolare tipo di rapporto che nutro verso di te – almeno credo. Il fatto è che dopo ogni incontro mi sentivo dentro una sorta di ribollimento, di accelerazione dello scorrimento del sangue, che alimentavano in modo incredibile volontà ed entusiasmo¹⁵.

Vescovi ha sempre parlato tranquillamente in termini d'amore dei suoi rapporti con Barba, forse per una accentuata tendenza introspettiva, forse perché si sentiva tranquillo della propria incrollabile eterosessualità. Per molti (per esempio per lo stesso Vescovi, che ne parlava spesso) il Sessantotto era stato un momento di micidiale edonismo, uso parole sue, «distruttivo, un po' molle, nella sua ricerca di libertà, infido»¹⁶. Molte questioni centrali degli anni Settanta hanno le loro radici nel Sessantotto, altre, invece, nella ricerca di nuovi valori che riempissero il vuoto provocato da questo sommovimento epocale. Uno di questi è stato, nel teatro, quello dei maestri: Grotowski in primo luogo, un filo rosso per tutti gli anni Settanta, qui non esplorato, ma fondamentale, Barba, e alcuni dei loro attori, Ryszard Cieslak, Torgeir Wethal, Rena Mirecka, forse più di tutti Iben Nagel Rasmussen. Sono pietre di paragone, qualcuno *per cui* fare teatro, maestri di magia e di vita. Il teatro diventa un luogo speciale, un luogo che permette esperienze estreme, magico, un'isola incantata, ma anche rischioso, perché a contatto con i maestri può apparire, nel bene e nel male, la vera natura di chi li sfiora.

È davvero in atto un cambiamento: l'arco delle emozioni teatrali non riguarda più solo quelle contenute dallo spettacolo, percepite dagli spettatori. Aumenta la varietà e l'intensità.

I viaggi verso i maestri si moltiplicano, sono un topos. Nel corso della sua permanenza in Salento, l'Odin organizza un seminario per giovani teatranti: ci va Silvia Ricciardelli, futura attrice dell'Odin, ma ci va anche, con grande partecipazione, Sandro Lombardi¹⁷.

¹⁵ Lettera del 27 maggio 1974, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 370.

¹⁶ «Cara Mirella», messaggio non datato, ma nella prima riga è indicato il giorno in cui ha cominciato a scrivere (8 luglio 1997).

¹⁷ Sono presenze dovute soprattutto al grande lavoro di Pierfranco Zappareddu, che percorse per anni l'Italia raccontando le gesta dell'Odin e sollecitando e indivi-

È una generazione in rivolta, vuole fondare un teatro nuovo, ma è molto forte l'importanza di punti di riferimento comuni, o che almeno travalicano largamente le scelte estetiche.

Quei tuoi ragazzi di Milano, tesi come archi

Eugenio Barba a Sisto Dalla Palma, lettera del 23 maggio 1973. Gli scrive dopo un seminario, ricordando il periodo passato in Italia:

Caro Sisto,

qui al nord l'Italia sembra molto lontana, almeno quei lati fragorosi che stordivano le mie energie ed erano una continua puntura di irritazione per quei cento e più esempi di superficialità, retorica, vaniloquio. Eppure, ripensandoci bene, è ben altro che ricordo. Quei tuoi ragazzi di Milano tesi con tutte le loro forze, come archi pronti a scoccare frecce, ma ancora alla ricerca del segno da colpire. E le nostre conversazioni, l'ultima tua venuta a Torino – mi piacque tanto vederti dopo lo spettacolo con noi, lavorare tra di noi – i miei attori sorridevano, erano contenti che “il professore” fosse tornato. Le quattro settimane passate in Italia con i nostri spettatori giovani e assetati di azione mi hanno dato una grandissima ispirazione¹⁸.

Mentre procede verso la metà degli anni Settanta, l'Italia non è solo devastata dalle stragi, è un paese in subbuglio, ci sono manifestazioni frequentissime, spesso violente, spesso con morti. Il 17 maggio 1972 viene assassinato da esponenti di Lotta Continua il commissario Luigi Calabresi, largamente accusato dalla sinistra estrema di essere stato direttamente coinvolto nella morte dell'anarchico Pinelli, ipotesi che è stata successivamente ritenuta falsa da molti, non da tutti. La ridda di dichiarazioni contraddittorie da parte della polizia a proposito della morte di Pinelli rimane una ferita aperta.

quando persone per i suoi seminari. Molte componenti essenziali di questi anni, come questa, sono dovute rimanere esterne a questo saggio, che è, necessariamente, solo una ricostruzione ancora molto parziale, parte di un libro ancora da fare.

¹⁸ OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 11, foglio 401.

Forse l'agente di cambiamento più profondo e determinante del periodo è costituito dalla grande ondata del femminismo italiano. Come sempre, ricordo qui solo qualche data e qualche fatto:

Il movimento ha le sue radici nel decennio precedente, ma conosce una grande spinta propulsiva a partire dal '72-'73. Ha determinato cambiamenti di mentalità, un modo diverso di pensare ai rapporti interpersonali e alla politica, un modo diverso di pensare al corpo: non più corpo come apparenza, come oggetto di desiderio, ma i suoi problemi, i dolori, il potenziale, l'utero. Un corpo, mi verrebbe da dire, di cui si scopre l'interno. Tra il '72 e il '74 si moltiplicano in tutta Italia collettivi e gruppi di autoscienza. Tra poco, nel '75, inizieranno le grandi manifestazioni per l'aborto, ora c'è la scoperta di un mondo comune. Della sorellanza. Dei nuovi rapporti tra donne. Del rifiuto delle regole formalizzate. Non solo la coscienza, ma la vita di moltissime donne viene trasformata, e quella di moltissimi uomini viene messa in crisi. La politica cambia, sotto questa pressione femminile, più di quel che sarebbe mai stato pensato possibile. Nel settembre 1973 entra in funzione a Milano il CISA (Centro italiano sterilizzazione e aborto) diretto da Adele Faccio e Emma Bonino, federato al Partito Radicale. Si praticano aborti, abbastanza pubblicamente, in centri autogestiti¹⁹. L'arco 1975-76 è il periodo del femminismo come movimento di massa, spinto in piazza dalla questione dell'aborto. Le manifestazioni sono enormi. Colpiscono i giornali: quello che vedevano in piazza era diverso da tutto quello che si era visto prima. Il 6 dicembre 1975, Lotta Continua organizza un assalto a un corteo femminista che aveva rifiutato al proprio interno la presenza maschile. Ci sarà però poi un grande dibattito sull'episodio, e un ripensamento sulle tematiche poste dalle donne. Saranno tra i motivi determinanti che causeranno lo scioglimento di Lotta Continua, nell'ottobre del '76, durante il suo secondo congresso. L'impennata del movimento femminista si concluderà bruscamente dopo l'omicidio Moro e la legge del '78 sull'aborto.

So che può sembrare una affermazione strana, ma c'è un'affinità profonda tra movimento femminista e movimento dei gruppi, in parte

¹⁹ Cfr. *La politica del femminismo. Il movimento femminista, l'Unione delle donne italiane, le forze politiche di sinistra di fronte al femminismo nei documenti (1973-76)*, a cura di Biancamaria Frabotta, Roma, Savelli, 1976, pp. 91 e ss.

percepita dalle donne, di cui molte tra le più sensibilizzate, almeno nel mio ricordo, si rivolgevano con una certa frequenza a esperienze teatrali. È una affinità non di temi, ma di odore, di sapori: gioia, allegria, dolore, difficoltà di una doppia militanza, e doppia fede, a volte laceranti, consapevolezza delle relazioni e dei problemi che intercorrono tra interiorità e politica. Cesare Garboli, con la sua agilità di intuito, stabilì un parallelo tra il corpo acrobatico dei nuovi teatri e il problema del corpo così come le donne lo stavano facendo riaffiorare²⁰.

E poi c'è la questione della sorellanza o fratellanza, nel caso dei gruppi, perché, nonostante la presenza di attrici forti, è un movimento decisamente declinato al maschile nei vertici. In entrambi i casi fu una novità sconvolgente: né nel teatro né tra donne la solidarietà era mai stata un valore primario. In entrambi i casi, sorellanza o fratellanza vengono percepiti all'esterno come chiusura. Il sapore fondamentale di questa affinità, però è un altro: una volontà di diversità, o meglio, il riconoscimento consapevole e rivendicato della propria diversità.

Anche la curva del movimento è simile. Il teatro dei gruppi nasce nei primi anni Settanta, ha una impennata a metà decennio, provoca tra il '76 e il '79 grandi eventi di massa, impressionanti, e si chiude o si trasforma bruscamente alla fine degli anni Settanta.

Tra i giovani tesi come archi di Sisto Dalla Palma (che politicamente appartiene alle correnti di sinistra di un partito di centro e di governo come la Democrazia Cristiana) ci sono Ferruccio Merisi²¹, Renata Molinari²², Silvio Castiglioni. Merisi e la Molinari decidono

²⁰ Il discorso di Garboli si colloca all'interno di una recensione a *Il detto del gatto lupo*, del Teatro di Ventura (cfr. *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 307-309).

²¹ Merisi è rimasto con il Teatro di Ventura fino a metà degli anni Ottanta. È stato direttore organizzativo del festival di Santarcangelo di Romagna dal 1980 al 1982, e per i due anni successivi direttore artistico. Dopo la fine, particolarmente dolorosa, del lavoro con il Ventura, che si era nel frattempo stabilito a Santarcangelo, come Istituto di Cultura Teatrale, Merisi ha fondato a Pordenone, con Claudia Contin Arlecchino, la Attori & Cantori, poi Compagnia Hellequin, e, nel 1990, una Scuola Sperimentale dell'Attore.

²² Diventerà poi scrittrice, *dramaturg* e insegnante di drammaturgia presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Ha seguito a lungo il lavoro di Jerzy Grotowski.

di andare a formarsi per qualche tempo con l'Odin, e vanno a Holstebro, dove rimangono diversi mesi²³. La loro presenza incrementa la nuova pulsione pedagogica del gruppo danese. Successivamente, L'Odin organizza le "Brigate internazionali"²⁴, seminari interni di lunga durata. Insegnare è uno degli aspetti più politici dell'Odin, ed è percepito come tale. La «torre di Babele dell'Odin» – racconta Eugenio Barba a Franco Quadri nel '74 – è diventata più alta: «abbiamo aperto le porte e formato una Brigata Internazionale composta solo da stranieri che vogliono lavorare all'ombra degli odini in fiore. In tutto, una decina di persone»²⁵. Vengono organizzate due tornate di Brigate internazionali la prima dal dicembre 1974 al maggio 1975, la seconda dall'ottobre del 1975 all'aprile del 1976. Parecchi tra gli italiani reclutati continueranno in seguito ad avere rapporti con l'Odin, diretti o indiretti²⁶.

All'inizio degli anni Ottanta César Brie parlerà della assoluta «necessità» più che desiderio o vocazione, di Barba ad insegnare²⁷. Aggiunge che dai maestri di teatro non si impara quel che pensano di insegnarti, ma tutt'altro. Che insegna, senza volere, l'Odin? Forse

²³ Merisi e la Molinari furono allievi della Højskole di Holstebro dedicata alle arti (vi erano anche corsi di ceramica e scrittura), fondata dall'Odin nel 1974, che durò pochi anni. Era uno dei molti modi in cui l'Odin guadagnava al di là degli spettacoli. Le Brigate internazionali degli anni successivi furono invece seminari completamente gratuiti.

²⁴ È un nome che suscita perplessità, in Italia, ricorda troppo le Brigate Rosse, mentre Barba pensava naturalmente alle brigate internazionali della guerra civile spagnola.

²⁵ Lettera del 15 dicembre 1974, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 292.

²⁶ Tra i componenti delle due Brigate ci saranno: Silvia Ricciardelli, che diventerà attrice dell'Odin, Pino Di Buduo e Daniela Regnoli, che fonderanno il Teatro Potlach; Stefano Vercelli, che, dopo aver lavorato anche con Grotowski farà parte prima del gruppo parateatrale L'Avventura, poi della Compagnia Laboratorio che prenderà il posto del Piccolo Teatro a Pontedera; Mela Tomaselli, che non conosceva precedentemente l'Odin, ma era stata individuata e invitata da Pierfranco Zappareddu e che, tornata a Milano, entrerà a far parte del Centro sociale Santa Marta di Milano, e sarà tramite per il passaggio all'Odin di uno dei leader di Santa Marta, Julia Varley.

²⁷ Lettera a Barba, s.d. «Bologna, primo de octubre», OTA, Fondo Barba, Serie Letters-a, b. 1, foglio 104.

non solo tecniche particolari, o un modo di costruire lo spettacolo, ma anche un modo di vivere il teatro, in gruppo. Forse è per questo che Sisto Dalla Palma sembra aver temporaneamente nutrito qualche timore di una eccessiva influenza di Barba e del suo potere di seduzione sui giovani che gli stava mandando²⁸, nonostante tutta la sua ammirazione per l'Odin. Al loro ritorno in Italia, Merisi forma, con la Molinari, Castiglioni, Remo Vigorelli, Bano Ferrari, il Teatro di Ventura. Poco dopo, si separano dal CRT, si trasferiscono da Milano a Treviglio, la Molinari va via. Merisi, come scrive a Barba, lavora freneticamente sui suoi attori, per arrivare all'incandescenza, per farli passare «da saltimbanchi a stregoni»²⁹. Agli attori essere acrobati non basta³⁰, scrive, vogliono di più, a nessuno di loro basta neppure il successo che il primo spettacolo, *Baraballo*, sta avendo con il pubblico. Le parole sono indizi: il teatro è diventato un modo di vivere differente, in gruppo, una trasformazione interiore. Ma il problema cruciale resta quello di come, cambiando se stessi, sia possibile cambiare anche chi guarda, il pubblico.

La lepre

La formula "Terzo Teatro" viene abitualmente usata in due sensi differenti. Il primo è: quei pochi gruppi, tra i cinque e i sette, particolarmente legati all'Odin, che hanno anche collaborato strettamente tra loro per qualche anno. Il secondo, diversissimo, fa invece riferimento agli innumerevoli gruppi, anche giovanissimi, che hanno frequentato eventi come l'Atelier di Bergamo del '77, o hanno seguito qualche seminario, o si sono riconosciuti con interesse nelle parole di Barba.

Finora avevamo visto correnti trasversali, e investimenti emo-

²⁸ Lettera di Ferruccio Merisi a Barba («Caro Barba», non datata), OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 13, foglio 206.

²⁹ Lettera del 16 gennaio 1975, OTA, Fondo Odin, Serie Letters, b. 15, fogli 442-447.

³⁰ *Ibidem*.

tivi, estetici, esistenziali, politici che percorrono, nel teatro, l'intera generazione. Questo paragrafo parla invece del Terzo Teatro, nel primo senso: l'alleanza tra una ristrettissima manciata di gruppi.

Da una memoria privata di Renzo Vescovi:

La lepre che corre da sola crede di essere la più veloce dice un proverbio zingaro.

Quando il Teatro della Fortuna³¹ (o il Piccolo di Pontedera) organizzarono il primo spettacolo di strada a Pisa ebbi un trauma sgradevole (1978?). Da tempo lavoravamo sui trampoli. Proprio ieri ho scoperto una fotografia, probabilmente del '75, in cui uno degli allievi camminava sui trampoli. Erano quelli antichi e popolari che si fermavano sotto le ascelle. Quelli veri che usiamo ancora e che lasciano libere le braccia li trovammo usati dall'Odin, a Belgrado nel '76. Anche Eugenio mi disse poi che li aveva scoperti grazie al Bread and Puppet perché anche lui pensava che gli unici fossero quelli più arcaici.

Quando arrivammo col pulmino a Pisa nel laboratorio del Teatro della Fortuna scoprii con sgomento, un vero amaro sgomento, i trampoli, i bastoni, forse i tamburi, certo il monociclo che intanto stavano lavorando i miei compagni pensando di essere gli unici [...]. Mi sgomentò dunque, tornando alla nostra Pisa, l'allineamento ignorato a colleghi lontani. Diciamo (così non parrà incoerenza con quanto sostengo circa il provincialismo dell'originalità) una parte di me, la più fragile, si sgomentò. Così da un lato rivendicai la fierezza di una scuola, quella dell'Odin, etica, politica, artistica. Mi facevo in dovere-piacere di navigare sereno con le ciurme dei gruppi fratelli nelle cavee litigiose delle Compagnie tradizionali. Era il mio blasone, la mia fierezza di proclamare davanti al mondo (alla lettera: forse ricordi quanto ti dissi a Volterra del mio rapporto col Potlach in Sud America, dall'86 in poi) che sì, che noi, i gruppi italiani allievi di Eugenio eravamo diversi, eravamo solidali, senza screzi e senza pettegolezzi.

Allo stesso tempo c'era una gara corretta all'interno della nostra società di gruppi (la Schino non la menziona nel suo fondamentale testo sul teatro di gruppo (M.S. Il crocevia ecc. Bulzoni '96(7?)) ma io la proposi e sostenni col nome "Le riserve del teatro"³² (da una metafora Grotowskiana

³¹ Teatro di Fortuna, più tardi Teatro Laboratorio di Pisa, un gruppo molto vicino al Piccolo Teatro di Pontedera, diretto da Paolo Pierazzini, è rimasto in vita fino al 1980, poi alcuni dei suoi attori sono confluiti nel Piccolo.

³² *Le riserve del teatro* è stata alla fine una rassegna organizzata dal Teatro Ta-

sulle nicchie ecologiche come riserva del pianeta: ero naturalmente consapevole dell'anfibologia del sostantivo, polemicamente modesto come si conviene all'aggressività degli esclusi): la battezzammo a Lecco con brindisi che fece rovesciare vino sul tavolo: Roberto [Bacci] vi intinse le dita e ce ne spruzzò ridendo allegro come un bambino. La gara comportava un codice di franchezza interno con giudizi e consigli, strettamente rivolti ai registi, sugli spettacoli in elaborazione e una costante spinta e sfida giocosa al superamento reciproco. In questo contesto (finalmente!, dirà la mia sgomenta lettrice) arrivò la notizia di Aloka³³.

La lettera di Vescovi è una testimonianza contro-corrente. In genere tendiamo a pensare ai gruppi «di impronta Odin»³⁴ come un fronte reso compatto dal legame che ognuno di loro aveva con Barba, e dalla dipendenza dal modello Odin. Vescovi sottolinea invece le *relazioni tra* i gruppi, anche sotto forma di una corsa verso la differenza, forse mai del tutto realizzata, e sempre nei limiti di una forte collaborazione e solidarietà. Gli anni Settanta sono anni di forte associazionismo, di autonome organizzazioni di cittadini per conquistarsi diritti e per combattere per problemi concreti, oltre che di quella militanza politica più appariscente che ci riempie la memoria³⁵. Partecipazione e associazionismo sono le basi di un tipo di mentalità che ora ci appare remota, che ora è remota, e forse ci sembra più idilliaca di quel che era in realtà, ma che è stata evidentemente capace di produrre cambiamento. C'è una forma di associazionismo anche

scabile a Lecco, cui hanno partecipato i gruppi di cui parla Vescovi: sono affascinanti le fotografie (conservate presso il Teatro Tascabile) che mostrano, mescolati tra il pubblico dei diversi spettacoli, i componenti dei diversi gruppi, attori e registi.

³³ È una lettera a me indirizzata, e mai spedita. Vescovi mi stava raccontando come, per capire il loro incontro con la danzatrice Orissi Aloka Panikar, fosse necessario risalire alla storia dei gruppi negli anni Settanta, al loro rapporto reciproco e a quello con l'Odin. Ms «Cara Mirella», conservato con altre carte di Vescovi, non ordinate, presso il Teatro Tascabile.

³⁴ Ho usato questa definizione nel mio *Crocevia del Ponte d'Era*, cit., per indicare quei gruppi che hanno avuto un imprinting dall'Odin, non per sottolineare una *dipendenza* o subordinazione rispetto all'Odin.

³⁵ Cfr. Giovanni Moro, *Anni Settanta*, cit., p. 17, e poi 33-34. Moro ricorda l'importanza di queste organizzazioni autonome per questioni legate ad esempio alla scuola, al diritto alla casa, alla salute.

tra una parte dei gruppi all'inizio degli anni Settanta. Porterà a forme di collaborazione per l'organizzazione e la gestione di eventi come Casciana Terme, l'Atelier di Bergamo, i primi festival del Santarcangelo "dei gruppi" (quelli cioè successivi alla prima direzione Bacci, nel 1978), e di eventi minori, come quello cui accenna Vescovi, o come la partecipazione di una dozzina di gruppi che compaiono in un'unica performance di strada al festival dell'Unità a Modena nel settembre del 1977. Esulano dall'arco temporale di questo saggio.

1976

Nel 1976, l'anno su cui chiudo, ci sono due eventi fondamentali. Il primo non appare promettente: uno dei tanti convegni sul teatro, organizzato in giugno dall'associazione dei critici a Palmi, in Calabria³⁶. Il titolo era: *Per un teatro nel Meridione. Legislazione, organizzazione, strutture, sviluppi nazionali*. Al convegno erano presenti Roberto Bacci e Ferdinando Taviani. Fu lì che per la prima volta si presentò, massiccia, vistosa, la presenza dei numerosi gruppi teatrali "spontanei" o "di base", gruppi per lo più giovanili, formati fuori da ogni forma di scuola o apprendistato regolare³⁷. Furono accolti da una mescolanza di eccitazione e rifiuto: ricordavano forse un po' troppo i giovani che affollavano le manifestazioni per le strade. E forse ricordavano anche le partecipazioni di massa ai festival di Parco Lambro, di cui pochi giorni dopo, il 26 giugno 1976, sarebbe cominciata l'ultima edizione³⁸. Rappresentavano, tra le altre cose, una tendenza a riappropriarsi della qualità della vita, del pane e delle rose, come chiedeva uno slogan chiave di quegli anni. Le rose non erano lussi, ma creatività.

³⁶ Era organizzato dall'associazione dei critici di teatro, presieduta da Roberto De Monticelli.

³⁷ Mirella Schino, *Il crocevia*, cit., p. 70.

³⁸ Per festival di Parco Lambro si intende la serie dei grandi raduni soprattutto musicali indetti dalla rivista di contro-cultura «Re Nudo», con un afflusso di pubblico enormemente crescente da un anno all'altro, finiti abbastanza male, o almeno tra grandi discussioni, con l'edizione del 1976.

Di fronte a questa invasione, Ferdinando Taviani si alzò e, con la forza polemica per cui era famoso, dichiarò che il problema di cui discutere non era affatto “il teatro nel Meridione”, di pochissimo interesse, ma erano loro, invece, i gruppi, cioè “il meridione del teatro”. Disse che era necessario organizzare un convegno su questo, e Bacci immediatamente propose il Centro di Pontedera come organizzatore. Cominciò così un anno di incontri, per la preparazione di un grande convegno nazionale a Casciana Terme: è l’anno dei gruppi di base, che vengono indagati, censiti, trovano posto nelle pagine della rivista «Scena» (che pubblica un ampio resoconto del convegno) e anche di periodici non specializzati. È l’anno in cui l’internazionale molteplicità di giovani gruppi spontanei si fa, in Italia, “movimento”. Cioè: forza d’urto, capace di riempire i giornali e di destare interesse, curiosità, perplessità, molto fastidio, perfino un po’ di timore. Nel creare collegamento tra i gruppi e occasioni di incontri la rete che si era formata tra i giovani teatranti legati all’Odin, di cui parla Vescovi, fu essenziale.

Per loro, e non solo, determinante fu anche un altro incontro, qualche mese dopo, tra fine agosto e inizio settembre, a Belgrado. Barba era riuscito a fare invitare a un festival famoso una serie di gruppi con uno di quei colpi di mano che erano la sua specialità.

Grotowski mi chiamava Felix Krull, dal romanzo di Mann: avventuriero e fortunato.

Nella primavera del 1976 i due direttori del BITEF (Belgrade International Theatre Festival) che io conoscevo abbastanza bene – Mira Trailović e Jovan Cirilov – invitarono alcuni dei registi invitati nel passato, tra cui me per discutere con loro il programma del prossimo Festival. Durante la riunione, il direttore del settore teatro dell’UNESCO riferì di essere disposto a offrire 10.000 dollari per appoggiare l’organizzazione di un incontro sul teatro sperimentale.

La cifra era ridicola e assolutamente insufficiente a coprire spese di viaggio, vitto, alloggio, traduzione simultanea e amministrazione per un incontro internazionale con una dozzina di partecipanti. Gli altri rifiutarono garbatamente. Io, invece, subito mi offersi di organizzarlo. Convinsi Mira e Jovan ad alloggiare l’Odin non in un albergo, ma nella scuola teatrale di Belgrado insieme a tutti i partecipanti (ancora ignoravo chi sarebbero stati). Bastava mettere per terra dei materassi dati dall’esercito. Mira era la moglie di un viceministro e aveva la capacità di risolvere le situazioni più impensate.

La cosa straordinaria fu che accettarono la mia proposta. Invitai i gruppi che avevo incontrato nell'ultimo periodo. Si pagarono da soli il viaggio, dormivano per terra: i 10.000 dollari furono spesi per il vitto dei dieci giorni dell'incontro. Passavamo la giornata mostrandoci reciprocamente esercizi e spettacoli, e l'ultimo giorno intrecciammo scene dei nostri spettacoli in una mega-rappresentazione di strada. Dalle 9 di mattina fino al buio della notte³⁹.

L'Odin era stato a lungo in Italia, in quegli anni. I gruppi e gli intellettuali italiani invitati da Barba erano tanti che il regista spacciò il neonato Teatro Potlach come gruppo svizzero. Ma Belgrado fu un incontro tra gruppi di molti diversi paesi. L'internazionalismo è stato uno dei caratteri prevalenti di questo movimento. Da alcuni anche questo è stato vissuto come forma di fideismo – lo scandalo di preferire sconosciuti artisti latino-americani o orientali a Ronconi e altra fama italiana⁴⁰. Ma, anche se i loro nomi arrivavano poco in Italia, erano artisti che potevano avere la grandezza di Aloka Panikar, di Santiago García. I gruppi invitati a Belgrado hanno avuto in sorte il vantaggio di un respiro internazionale, ancora raro, la possibilità di entrare in contatto con realtà non solo italiane, di comprendere che la qualità di una danzatrice non derivava necessariamente dal fatto di appartenere a una tradizione occidentale.

A Belgrado i gruppi lavorarono giorno e notte, fino allo sfinimento. Alla fine del festival, Barba pubblicò il suo scritto *Terzo Teatro*, nel quale parlava di un'ampia realtà giovanile (non di gruppi esteticamente connotati), quella che qui ho chiamato "teatro di gruppo". Da quel momento l'Odin divenne, per questo largo insieme, un punto di riferimento anche tecnico essenziale. Creando molti imitatori, certamente. Ma non solo. E provocando molta irritazione e violente polemiche⁴¹. Qui farò un solo esempio, pubblicato su «Scena», un articolo di Franco Quadri:

³⁹ Colloquio del 14 marzo 2020.

⁴⁰ Cfr. Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, cit., pp. 114-115.

⁴¹ Un esempio clamoroso è la virulenta discussione su «Scena» tra Siro Ferrone e Ferdinando Taviani a proposito di uno spettacolo dell'Odin e dell'articolo di Barba *Terzo Teatro* (cfr. «Scena», novembre-dicembre 1976, pp. 22-25, e la risposta di Taviani nel numero successivo).

La ricerca nei casi migliori pensa a elaborare codici validi domani quando non immediatamente recepiti oggi: si può parlare allora di un discorso scientifico prima che teatrale. Ma può essere anche facilmente malintesa, come dimostrano i molti guasti di cui è stato padre il passaggio di Eugenio Barba in Italia. Non a caso il suo Odin Teatret è divenuto presto da noi appannaggio e riserva, nonché oggetto di fanatismo adorante, da parte degli accademici di molti studi di teatro in fase di rilancio e di riscoperta o di centri di ricerca tatticamente ambigui e ideologicamente compromessi: dell'Odin a costoro andava bene il lato mistico, la chiusura e l'estremo perfezionismo del lavoro, oltreché la lunga preparazione giornaliera a base di feroce training. E di qui sono partiti i gruppi epigoni italiani, cavalcando una professionalità perlomeno tecnica, verso le frontiere di un nuovo formalismo, e per di più derivato⁴².

Gli "accademici" sono Taviani e il suo gruppo, il centro ideologicamente compromesso è presumibilmente il CRT del democristiano Sisto Dalla Palma.

Due momenti di svolta in pochi mesi, molto diversi. Quello di Belgrado sancisce la rete di collaborazione, solidarietà, amicizia, tra una trentina di gruppi, di cui neppure una decina sono gruppi italiani. Quello di Palmi dà visibilità e forza d'urto al vastissimo ed eterogeneo insieme dei gruppi di base. Sono nate due definizioni geniali e molto simili: prima ci fu quella di Taviani, i gruppi come il "meridione del teatro", poi quella di Barba: gruppi come "Terzo Teatro".

Adriana va in spiaggia

Non so come chiudere. Questo saggio è una tappa di un discorso più lungo, non si possono trarre conclusioni prima di aver parlato anche degli anni successivi, quelli dei grandi eventi.

Al posto di una conclusione, metterò una narrazione. È pertinente, perché riguarda uno dei tanti teatranti senza nome – senza nome

⁴² *Avanguardia in cerca di sé*, «Scena», settembre 1976, pp. 22-23.

sui giornali, il che non vuol dire che siano passati senza lasciar traccia. In questo movimento che sta per diventare “di massa”, le singole storie, i singoli nomi sono una delle cose che vorrei ricordare, che mi ha spinto a riprendere il racconto e gli studi sugli anni Settanta.

Siamo nel 1978, quindi solo di poco fuori dall’arco cronologico che ho scelto, e la giovane attrice e regista Adriana decide di fare una pausa dal lavoro per il nuovo spettacolo, e di andare al mare con tutto il suo gruppo. Parla, di nuovo, per chiudere, Nicola Savarese:

Quando Adriana [Molinar] andò via dall’Arcoiris, dal nostro “Teatro Arcobaleno”, non ritornò a Panama per mettere a frutto la sua laurea in matematica e la sua specializzazione in scienze statistiche ottenuta all’università di Roma. Se ne andò in Venezuela, precisamente all’isola di Santa Margherita, di fronte a Caracas. Lì, in quell’isola abitata da indios, sfiorata dal turismo e patria del suo compagno – un attore conosciuto in Italia – Adriana fondò un gruppo teatrale: con poca gente si mise a cercare il luogo e non trovandolo costruì un capannone. Iniziò quindi a fare attività culturali e a incontrare gli indios. Arrivò anche il momento di preparare uno spettacolo. Un giorno, una bella giornata di sole, finite le prove, gli attori decidono di andare al mare. Ci vanno di corsa, allegramente, con indosso ancora i costumi dello spettacolo: Adriana ha un largo vestito bianco ricamato e un grande cappello di paglia con i fiori. Tutti si fanno il bagno ma Adriana, che è sempre stata freddolosa, si sdraia al sole vestita e si addormenta. Arriva il momento di andare via. Dai Adriana svegliati! Svegliati che andiamo via! Adriana non si sveglierà più. Un aneurisma l’ha rapita dalla riva del mare portandola nel caldo del sole. Vicino a quell’arcobaleno che l’aveva sempre illuminata, lei che era nera, di mille colori⁴³.

È un bel modo per chiudere, triste e illuminato. Non ha nessun legame, nessun peso sulla storia che ho tentato di raccontare. Eccetto uno: ci fa ricordare che il teatro e la politica di quegli anni sono stati, in primo luogo, un fatto personale, fatto di vite dedicate, di morti giovanili, di gioia.

⁴³ Nicola Savarese, *Dal Titanic*, cit.