Armando Punzo - Mirella Schino
L'AVVENTURA. IN RICORDO
LETTERA

[Tutto è iniziato leggendo il libro di Armando Punzo, Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019. Nel libro, tra molte altre cose che riguardano la sua esperienza di regista della Compagnia della Fortezza, di regista di un teatro che si fa in carcere, ho trovato anche il racconto di Punzo degli anni precedenti, il tempo dell'Avventura. L'Avventura era un gruppo parateatrale di derivazione grotowskiana. Che io sappia, l'unico intervento articolato che ne ha trattato è stato un saggio di Giuliano Campo, di molti anni fa¹. Il ricordo dell'Avventura, ad alcune delle cui attività ho partecipato, mi sta a cuore. La sua vita è stata molto breve, è durata dal 1982 al 1985, però è stata significativa, e non solo per me. Perciò, dopo aver letto quel che Punzo raccontava nel libro, gli ho chiesto di incontrarci per parlarne ancora. Quello che mi ha guidato non è semplicemente un forte ricordo personale: molti di coloro che ci sono passati ne sono rimasti profondamente colpiti. Tra di essi, c'era il gruppo che poi si è raccolto intorno a questa rivista, persone dalla mente affilata, di lingua sottile e penna capace. Neppure loro ne hanno dato una testimonianza conclusiva. È una storia difficile da raccontare, come si vedrà del resto leggendo queste pagine.

Il 30 gennaio 2020, a Roma, Armando Punzo e io abbiamo dunque avuto una lunga conversazione a proposito di questo gruppo, di cui Punzo, ora tanto famoso come regista della Compagnia della Fortezza, ha fatto parte tra l'83 e l'85, anno di uno scioglimento dovuto in primo luogo all'impossibilità di definire in maniera comprensibile il senso del lavoro che vi si svolgeva, e quindi di farlo accettare. È però inevitabile chiedersi,

¹ Giuliano Campo, *Storia del Gruppo Internazionale l'Avventura (1982-1985)*, «Teatro e Storia», n. 23, pp. 369-400. Cfr. anche Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, in cui parlo brevemente dell'Avventura non solo in quanto attività in parte prodotte dal Centro di Pontedera, ma anche perché alcuni dei suoi partecipanti, dopo lo scioglimento del gruppo, hanno dato vita, a Pontedera, con Roberto Bacci, alla Compagnia Laboratorio.

a posteriori, se non fosse anche un tipo di attività che difficilmente avrebbe potuto continuare a lungo conservando intatti i suoi caratteri originari.

Tanto più dobbiamo preservare il ricordo di questa esperienza importante di “cultura attiva”, di conoscenza in atto, derivata cioè da pratiche fisiche, o psicofisiche, e non da letture. Abbiamo quindi deciso, Punzo e io, di trasformare la nostra disordinata conversazione in un suo racconto, essenziale filo conduttore, a cui sono stati da me aggiunti riferimenti bibliografici in nota e nove brevi testimonianze altrui, in modo da mettere insieme anche altri punti di vista: tutto quel poco che è stato trovato, per lasciare memoria di un’esperienza per molti versi unica.

So, tuttavia, che queste pagine sono meno di un’ombra. Non siamo riusciti – non sono riuscita – a dare l’idea di quello che le azioni con L’Avventura hanno significato per noi partecipanti – il senso della scoperta, dello svelarsi di qualcosa di inaspettato, l’impressione di una porta interiore che si apriva, da cui arrivava imprevista una ventata d’aria. Per quanto intelligenti siano, le diverse testimonianze probabilmente non permettono a chi legge oggi di capire, ad esempio, l’importanza che assumeva il silenzio, il vincolo del silenzio che doveva essere conservato durante le azioni, anche se duravano settimane. Credo che l’impressione di questa importanza fosse legata al nascere di una sorta di musica tacita, di ritmo silente, e so che a dire così sembrerò un po’ strana, se non peggio. Ma era una situazione strana, erano attività strane. Riuscivano a far tacere il mondo intorno, e forse così ad aprire un teatro interiore. Perché poi sembrasse – a tutti – che avessero una forte e perfino evidente relazione con il teatro ancora non so. Forse attraverso le azioni fisiche con L’Avventura si ottenevano risultati, in chi partecipava, stranamente simili a quelli che i più grandi spettacoli fanno suscitare nell’immobilità dello spettatore. Erano, del resto, anni forse di spettacoli diversi, e sicuramente di una fruizione degli spettacoli molto differente da quella di ora.

Rileggendo le diverse testimonianze mi sono resa conto di quanto ardua sia, oggi, da capire e accettare l’indubbia fatica e le difficoltà dei partecipanti nelle diverse azioni de L’Avventura. Certamente la nostra era una generazione che aveva riflettuto sulle indicazioni di Grotowski e anche di Barba sull’importanza di superare i propri limiti, per noi erano state una novità, una scoperta fatta attraverso persone di grande influenza anche morale, ma non è questo il punto. Il fatto è che lì, a Volterra, presso L’Avventura, non c’era tentativo alcuno di pressione. Nessuno proponeva un modo di vivere o di pensare o di essere. Nessuno ti suggeriva neppure che la fatica fosse un modo per raggiungere qualcos’altro. Loro, le persone de L’Avventura, erano semplicemente guide, e per di più gui-

de da te, in vario modo, richieste. Aprivano una porta e ti guidavano in territori sconosciuti, l'unico modo per attraversare i quali comportava, secondo loro, una certa quantità di fatica. Non c'erano scorciatoie, ma non c'era neppure mai giudizio sulle tue difficoltà di partecipante, fisiche o emotive che fossero, e tu, partecipante, potevi sempre scegliere di non fare qualcosa – un'azione, un movimento, una corsa – senza che questo suscitasse neppure curiosità. C'era, anche in questo, un silenzio tranquillo. Sia il partecipare che il modo in cui decidevi di partecipare erano, in qualsiasi momento dell'azione, il risultato di una scelta. Non c'era mai psicologica pressione o coercizione o arroganza.

E non c'era, nei partecipanti, accecamento, anche quando cadevano le difese. Durante le strane azioni dell'Avventura, durante le corse, l'affanno, la fatica, la maggior parte di noi conservava sempre, mescolate alla completa partecipazione, il distacco e perfino la voglia di ridere un po', di noi stessi, più che delle azioni, e mai delle guide. È però un ricordo che rimane forte dopo quarant'anni, e di questo bisogna tener conto, per quanto incomprensibile possa apparire. Qualcosa, di quel silenzio, ha lasciato una traccia. (Mirella Schino)]

1) Fausto Pluchinotta (fondatore del gruppo L'Avventura): *Conoscenza non creatività.*

Il nostro non è un lavoro volto a sviluppare la creatività, l'immaginazione, la fantasia, come non è un lavoro che sviluppi l'espressività o la comunicazione. È impossibile definire ciò che rimane perché per noi è impossibile definire ciò che facciamo. Quello che dico in positivo sono le cose necessarie per provocare [una reazione]. Una di esse, per esempio, è l'attenzione: aprire gli occhi e le orecchie, aprire, e non chiudere, per vedere non quello che succede dentro di te, ma ciò che succede fuori. L'attenzione non riguarda solo gli occhi o le orecchie, riguarda tutto il corpo, e in questo senso riguarda le possibilità tecniche del corpo (esistono posizioni che aumentano l'attenzione e altre che addormentano) [...]. Praticamente funzionerà così: [vorremmo] costruire a Volterra, fondare una sede di lavoro dove l'Avventura possa lavorare, farla diventare un punto di riferimento nazionale e internazionale per le persone interessate. Sarà un porto dentro la terra, in cui la gente arriva, condivide delle esperienze e riparte. Con rapporti lunghi o brevi².

² *Conoscenza, non creatività*, a cura di Stefano De Matteis, «Scena», ottobre

Armando Punzo: Sono passati tanti anni, ed è stata una esperienza durata così poco. E nella mia vita ci sono state tante cose, dopo, perciò mi è un po' difficile ricordare. Non perché abbia dimenticato, o perché quel periodo non abbia avuto importanza: ho vivissimo il ricordo di *Viae*, dei progetti. Però le date, o gli avvenimenti esterni sono più confusi. Ma anche per me è stato un periodo importante, di cui mi preme conservare memoria. Il nome completo era Gruppo Internazionale l'Avventura. Il Porto non è un nome successivo, come tu credevi, era il nome dell'associazione, che è stata formata nel 1983, mentre l'Avventura è nata nel 1982. L'associazione serviva a produrre – aveva la stessa funzione dell'associazione Carte Blanche per la Compagnia della Fortezza. Il Porto organizzava sia l'attività de L'Avventura che altre attività, quelle che abbiamo fatto nell'ultimo periodo, soprattutto per cercare di salvare il rapporto con la città, che è stato veramente drammatico, da subito. Senza speranze. Avevamo due spazi: uno presso il Conservatorio San Pietro, dove ora è la sede della nostra associazione, Carte Blanche, al centro della città. L'altro era una villa fuori Volterra, Villa Giardino. Bella, del Settecento. Fatiscente. Io sono entrato un po' dopo la fondazione, dopo aver partecipato a *Viae*, come adesso ti racconterò.

Il nome «L'Avventura», in quanto nome di un progetto, anzi, di una particolare “azione”, esisteva già prima dell'82. Per esempio, era un'azione che era stata fatta al festival di Santarcangelo, nel 1981. Era legata alle attività di Grotowski, era uno dei progetti legati a Grot, portato avanti da persone che avevano una relazione con lui. Mi sembra che sia stata anche utilizzata per selezionare partecipanti per il Teatro delle Sorgenti. All'inizio era una azione basata sul correre, ma era una corsa articolata e stimolata in vari modi. La conducevano Fausto Pluchinotta, Laura Colombo, Stefano Vercelli, Pierre Guicheney, poi entrò François Kahn, che ebbe da subito un ruolo fondamentale. Poi si stabilirono a Volterra e inventarono altre attività. Tutti questi che ho nominato avevano lavorato più o meno a lungo con Grotowski. Credo che fosse una

1981, pp. 22-24. È una lunga intervista di De Matteis a Fausto Pluchinotta, fondatore e leader del gruppo L'Avventura.

pratica di Grotowski quella di spingere, dopo un po', le persone con cui lavorava a diventare autonome. Poi arrivò Annet Henne-
man e poi, ultimo, io. Noi due, Annet e io, non abbiamo avuto una
esperienza diretta con Grot.

2) Ugo Volli: *L'avventura. Teatro delle esperienze.*

Non è uno spettacolo perché non vi è rappresentazione; non è un
seminario, perché non vi è didattica; non è neppure un "incontro" para-
teatrale, perché non vi è interazione transpersonale. Ai partecipanti viene
proposto di compiere un'esperienza attiva di strati energetici e psichici
diversi compiendo in un ambiente protetto e in circostanze inconsuete di
tempo e di luogo un atto semplice come correre. L'avventura sta nell'al-
veo delle ultime ricerche di Grotowski, che ha formato il gruppo degli
operatori³.

La sede a Volterra, il teatro del Conservatorio San Pietro, ave-
va fatto parte degli spazi che Eugenio Barba aveva utilizzato per
la seconda sessione dell'ISTA⁴, e poi il Comune l'aveva affidata a
Fausto Pluchinotta. C'era stato proprio un passaggio di consegne,
ufficiale. Fausto, che era architetto, aveva ristrutturato la sala, sen-
za far grandi lavori, L'Avventura non se li sarebbe potuti permet-
tere, però era riuscito veramente a trasformare la sala. Con poco:
aveva abbassato il palco del teatrino, aveva fatto mettere un pavi-
mento di legno. Io non c'ero, allora, sono entrato a far parte del
gruppo poco dopo, ma ho visto le fotografie di come era prima. È
quasi incredibile il cambiamento di atmosfera che ne era derivato.
Alla fine era diventata veramente uno spazio magico, una sala stra-
ordinaria, così vuota, solo con questo pavimento di legno. C'era
un'atmosfera unica.

³ È un brevissimo trafiletto per «Scena», giugno-luglio 1981, p. 12.

⁴ International School of Theatre Anthropology (ISTA), immaginata e diretta da
Eugenio Barba a partire dal 1980. Quella di Volterra è la seconda sessione, ed è stata
organizzata dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.
È una sessione anomala, durata due mesi. Al termine di questi due mesi Barba era
riuscito a fare in modo che Fausto Pluchinotta, leader dell'Avventura, potesse avere
ufficialmente a disposizione la vasta sala del teatrino del Conservatorio.

3) Fausto Pluchinotta, *lettera a Eugenio Barba*.

Caro Eugenio,

è venuto il momento di renderti conto della “chiave” che ci hai donato lasciando Volterra [...]. Da quando siamo rimasti orfani, da quando Grotowski ci ha spinti ad affrontare da soli la nostra strada [...], una parte del grande gruppo internazionale mi ha seguito, oppure, meglio, si è aggregato intorno ad una ipotesi di lavoro che da anni cercavo di realizzare: costruire in Italia un Centro di Cultura Attiva [...]. Sono quasi tre anni che questo gruppo esiste, lavora formulando nuovi progetti e con questo lavoro cerca un suo “posto al sole” nell’Africa culturale [...]. Tutto il lavoro che abbiamo fino ad adesso sviluppato ha avuto come centro: la percezione ed i suoi cambiamenti, la conoscenza di sé, il rapporto con l’altro ed il rapporto con la realtà che ci circonda. Abbiamo spogliato, per quanto era possibile, questa esplorazione dal linguaggio verbale o gestuale, dai rapporti e meccanismi psicologici, dalla narrativa e dagli stereotipi comportamentali dell’incontro, arrivando a dei movimenti ed azioni estremamente semplici che hanno il pregio di essere una sfida che esige un impegno estremo per chi li pratica. È un lavoro che sembra non avere prodotti, se per prodotto si intende qualcosa da mostrare, qualcosa fatto per “essere visto”. Il suo prodotto è il “vedere” o i processi connessi con il “vedere”⁵.

Il mio incontro con l’Avventura è stato semplice. Ero a Napoli, sono di Napoli, facevo... tantissime cose. Partivo e tornavo. Facevo, tra l’altro, anche teatro. Avevo iniziato a far teatro all’università, leggendo il libro di Grotowski, *Per un teatro povero*. Da quel libro ho cominciato a pensare di fare il regista: a partire dalla sua quarta di copertina, è da lì che ho deciso di fare teatro. Ero rimasto stordito dalle frasi sull’attore prostituta e l’attore santo. Sono andato a Roma, dove Grotowski faceva lezione all’università, a sentirlo, e questo prima ancora di cominciare a far teatro. Poi ho cominciato a lavorare con il teatro, ma quasi subito ho sentito parlare di una

⁵ Lettera di Fausto Pluchinotta a Eugenio Barba, s.d., ma del 1983, Odin Teatret Archives, Fondo Barba, Serie Letters-A, b. 3, fogli 322-326 (indico con “fogli” la pagina dei pdf derivati dalla scansione delle buste, conservati presso l’Odin Teatret, insieme ad altri materiali non ancora riversati. Il resto dei documenti è conservato presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, Danimarca).

strana attività che facevano a Volterra degli allievi di Grotowski, si chiamava *Viae* e durava una settimana. Sono partito e ho partecipato. E non sono più tornato indietro.

No, con il filone Terzo Teatro non ho mai avuto molti rapporti. Va anche detto che a Napoli non era molto forte. Ricordo Nando [Ferdinando Taviani] ma forse è stato dopo, forse confondo i tempi. Ho fatto un seminario con un attore dell'Odin, Tom Fjordefalk. Ho conosciuto Nicola Savarese, in quel periodo napoletano, allora era attore e drammaturgo, ed era venuto con il suo gruppo, l'Arcoiris. Ma di quel periodo non ricordo quasi niente. Insomma, di teatro avevo fatto e visto abbastanza poco. A un certo punto avevo anche pensato di andare a Holstebro, in Danimarca, a trovare l'Odin, a conoscere i suoi attori. Ma non ci sono mai arrivato, era destino.

Arrivai a Volterra una sera d'inverno, era l'inizio dell'83, e andai nella sala del Conservatorio di San Pietro.

4) Armando Punzo: *Un'idea più grande di me.*

Andai nella sede del Porto, in una sala del Conservatorio di San Pietro. Le guide accolsero me e gli altri partecipanti, e ci accompagnarono a Villa Giardino, a piedi. I primi due chilometri di una serie che avremmo scoperto essere infinita. Ci sistemarono nelle cinque camere da letto, poste agli angoli della stanza centrale in cui si mangiava, ricevevmo delle regole, cenammo tutti insieme, e fummo riportati in teatro per una dimostrazione dei 'movimenti', e poi di nuovo indietro, verso la villa, per andare finalmente a letto. Di nuovo a piedi. Ancora due chilometri per tratta. Appena arrivati Fausto ci spiegò che da quel momento in poi avremmo potuto parlare solo se fossero sopraggiunti dei problemi seri. E la regola era valida sempre, anche di notte: impossibile trasgredirla, perché dormivamo, divisi in gruppi, nelle camere delle guide. Si faceva tutto in silenzio, perché ogni momento era parte del lavoro: le azioni, la spesa, le pulizie, i pasti. I toni della comunicazione erano bassi, non solo quelli della voce, ma anche dei gesti. Alla fine di quella settimana, sul treno verso Napoli, il mondo mi sembrava un grande acquario, pieno di bocche da cui fluivano tante, troppe parole⁶.

⁶ Armando Punzo, *Una idea più grande di me*, cit., p. 43.

Ho fatto dunque *Viae*, la prima volta, come partecipante. Mi colpì moltissimo. Durava una settimana, e alla fine della settimana cominciai a pensare di chiedere di rimanere a lavorare con loro, era stata un'esperienza così forte e importante, l'idea che si fosse conclusa era insopportabile. E invece furono loro a chiedermi di rimanere a lavorare lì. Ricordo che parlai con Fausto e Franio [François Kahn], o forse c'era anche Pierre. Fausto dirigeva il gruppo, ma Franio era una chiave di volta. Dissi di sì, risposi che era quello che volevo, più di tutto. Sono tornato a Napoli, ho preso le mie cose, e mi sono trasferito a Volterra.

Vivevo con loro, vivevamo tutti a Villa Giardino. C'è stato un primo periodo di lavoro, per me, durante il quale dovevo cercare le mie azioni, dovevo costruire una azione mia. In questo periodo ho fatto varie volte *Viae*, come una sorta di partecipante aggiunto. Poi sono diventato io stesso una guida. In quel primo periodo lavoravo, mi sembra, soprattutto con Fausto e con Franio, che erano in un certo senso i due leader – anche se poi forse le persone con cui ho avuto maggior connessione sono state invece Pierre e Stefano. Ma complessivamente la gestione del gruppo, delle attività, era piuttosto comunitaria.

Non sono sicuro di saperti descrivere cosa facessimo in *Viae* con assoluta precisione, perché ci sono stati degli assestamenti col tempo, dei piccoli cambiamenti. È stato il nostro progetto più importante. Comunque, provo: iniziavamo con i “movimenti”, che erano varianti del Saluto al sole. Era la prima azione del mattino. I movimenti si facevano tutti insieme, guide e partecipanti, ed erano ripetuti quattro volte, rivolti in quattro direzioni: ogni volta che si cambiava direzione i partecipanti avevano una guida davanti che mostrava loro che fare. Si facevano all'aperto: col freddo o col caldo, con la pioggia o col vento. Era incredibile il freddo che abbiamo patito... villa Giardino era riscaldata solo ogni tanto, un po' perché non avevamo soldi, un po' perché spesso il riscaldamento era rotto. Dopo i movimenti, c'erano le “azioni”: percorsi, per lo più nella campagna, messi a punto da ognuno di noi. Ognuno aveva la sua azione, che faceva a turno con cinque-sei partecipanti, a cui dava pochissime indicazioni, tutte sulla percezione. Solo il primo gior-

no, al momento dell'arrivo, Fausto parlava un po', per spiegare ai partecipanti la situazione, le regole di base. Ma sempre cercando di ridurre al minimo le parole. Dopo la prima azione si preparava da mangiare e si mangiava tutti insieme. In genere il pranzo lo preparava Annet con il suo gruppo. Stefano faceva la spesa, sempre con il suo gruppo, sempre in silenzio, io la cena. Franio lavava i piatti, ne faceva quasi una meditazione. Il gruppo di Pierre, se non ricordo male, era incaricato delle pulizie... tutti i lavori erano distribuiti tra i gruppi, e tutti venivano svolti in silenzio. Nel pomeriggio eravamo di nuovo divisi in azioni individuali, poi, dopo cena, si andava a Volterra, al Conservatorio, e lì c'era una lunga azione comune, che era lo sviluppo del nucleo originale basato sulla corsa, ed era in genere accompagnata dal suono dei tamburi di Stefano e Pierre. E poi, fradici di sudore, stanchissimi, rifacevamo i due chilometri fino a villa Giardino, a mezzanotte passata. Erano bellissime, quelle passeggiate notturne, spesso gelide, anche se a quel punto eravamo tutti veramente sfiancati. La mattina dopo, poco dopo le sei, si ricominciava. Ci si alzava, alle sette si andavano a svegliare i partecipanti (dolcemente, ognuno aveva un suo modo, io toccavo loro, piano, i piedi) e così via. *Viae* aveva praticamente sempre lo stesso andamento, sempre quello: il terzo giorno, inevitabilmente, c'era una crisi. Iniziava dalle galle ai piedi, che bisognava bucare con un ago, poi si allargava e si approfondiva, e dilagava. Subito dopo iniziava una risalita, che alla fine della settimana portava i partecipanti a non voler più andare via. Come era successo a me, ma io ero stato fortunato, ero rimasto.

Facevamo *Viae* un paio di volte al mese, e ti assicuro che i periodi in mezzo per riprendersi erano essenziali, e non solo per la stanchezza, che pure c'era. Ma fare *Viae* era come entrare in un'altra aria e in un altro mondo. Bisognava tornare sulla terra, alla quotidianità.

Venivano a farlo persone da tutto il mondo. Non ho idea di come fosse pubblicizzato, che indirizzario avessimo, chi fossero queste persone. Venivano. A un certo punto la difficoltà di far capire chi eravamo, e forse anche la speranza che qualcuno ci desse una chiave di lettura dall'esterno, ha fatto sì che organizzassimo alcune sessioni

ridotte di *Viae*, per intellettuali, professori, persone magari non più così giovani o disponibili come i normali partecipanti: una sorta di assaggio. Lo chiamammo *Pratiche in attesa di teoria*, che era, se non ricordo male, il titolo di un saggio di Ugo Volli⁷. Veniste in parecchi. Ebbero molta importanza, per noi, queste nuove presenze.

5) Ferdinando Taviani: *La buona solitudine*.

Ciò che accade nel corso della partecipazione del lavoro guidato dai diversi membri del gruppo può essere descritto, proprio così come si descrive uno spettacolo teatrale (nulla di ineffabile o misterioso!) ma ciò che manca è una vera rete di riferimenti che permetta di tracciare i confini entro i quali si verifica lo “squarcio culturale” di cui ci occupiamo. [...] Per due giorni siamo stati testimoni di diverse “guide”, le abbiamo guardate svolgere un loro percorso personale e abbiamo camminato con loro. Eppure non eravamo spettatori. Forse non (o non sempre) veri e propri partecipanti, ma neppure spettatori. Seguivamo alcune loro indicazioni: innanzi tutto indicazioni che si aggiravano intorno agli occhi, al vedere, al guardare, all’attenzione [...]. In una parola, quel che i partecipanti al lavoro sperimentano è la possibilità di una *buona solitudine*. Ci si dice che questo non riguarda direttamente il teatro. Credo che il lavoro che si svolge a Volterra possa riguardare qualcosa di molto più ampio del teatro [...]. È la ricerca non di nuove tecniche, ma di sistemi di orientamento che permettono lo svilupparsi di tecniche personali (o autodidatte). È probabilmente il discorso degli anni Ottanta nel campo della cultura attiva⁸.

⁷ È stato pubblicato un fascicolo di «Quaderni del Porto» dal titolo *Pratiche in attesa di teoria*, s.d. (ma del 1983, come si evince dalla lettura), a cura di Barbara Regondi e Ugo Volli, che contiene articoli sull’attività de Il Porto di Ugo Volli, Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Maia Borelli, Remigio Raimondi, Benedetto Saraceno, Massimo Canevacci, Fausto Pluchinotta. È un materiale indispensabile per lo studio de l’Avventura, ma è anche leggermente deludente, forse perché la qualità delle persone chiamate a contribuire determina una aspettativa eccessiva. È quasi una conferma della efficacia della scelta del silenzio che l’Avventura aveva fatto, nel corso delle azioni, riguardo al proprio lavoro, spiegato solo con poche indicazioni pratiche. Una scelta che ha indubbiamente reso ancora più difficile la vita del gruppo, la sua visibilità all’esterno, ma che ne ha stranamente protetto la memoria in coloro che hanno partecipato alle azioni.

⁸ «L’Unità», edizione toscana, 12 maggio 1983.

È più difficile spiegare le azioni in sala, quelle accompagnate dai tamburi, legate al nucleo originario della corsa. L'idea era di arrivare, alla fine, a un punto in cui non eri più tu a *decidere* di correre, ma era il tuo corpo a correre. Tutto quello che si faceva in sala mirava a questo, a far affiorare questa possibilità che prescindeva dalla spinta del cervello. A scatenare dentro di te una energia interna, e a fartela liberare. Però le azioni erano semplici, tutto questo accadeva attraverso azioni molto semplici. Ricordo ancora che enorme scoperta è stata capire di poter girare su se stessi per ore, senza stancarsi...

Ai partecipanti davamo solo indicazioni tecniche e poche: scavare dentro di noi, nel momento in cui si è stanchi, per trovare una nuova fonte, un'acqua. Parole e immagini semplici, quasi prevedibili. Però se sei stanco, veramente stanco, e non ce la fai più, al punto che ti sembra di morire, queste parole diventano concrete, se sei sfinito arrivano, queste parole tante volte dette: non bisogna fermarsi, a un certo punto arriva il secondo respiro. E arrivava. Era una esperienza, era una scoperta molto concreta, che riguardava le enormi potenzialità del corpo. Non c'era nulla di mistico. Tutta la giornata trascorreva nel silenzio, sempre, dopo il primo discorso di accoglienza di Fausto, e questo cambiava completamente il ritmo e il senso delle cose. Ma anche in questo silenzio non c'era niente di mistico, era semplicemente funzionale, se c'erano problemi si poteva parlare – ovviamente. Se dopo la crisi del terzo giorno e la risalita successiva le persone non volevano più andare via era perché scoprivano in se stessi potenzialità potenti, che non avrebbero mai immaginato potessero esistere. Tutto quello che ho fatto dopo, il carcere, il mio lavoro sui limiti, la mia tendenza a mettermi in situazioni difficili, in gran parte viene da lì, ha le sue radici lì, da quell'esperienza che era insieme fisica e intellettuale. Era semplice: capire che un problema è importante, e c'è la possibilità di superarlo.

La percezione del mondo cambia perché fai un lavoro fisico, concretissimo, e in questo modo annienti il corpo. È il corpo che comanda al cervello, devi annullare certi automatismi, devi cambiarlo. E allora entri in uno stato diverso e vedi tutto, questa stanza, o la campagna, in modo diverso. Ma è normale, è cambiato il

corpo, e quindi è cambiata la percezione. I pensieri ti attraversano ma come... come può accadere con lo yoga. Ci sono, non puoi eliminarli, ma puoi impedire loro di attaccarsi, di occuparti. Abbiamo una macchina interna che va avanti, e non puoi fermarla, però puoi farti solo attraversare dai problemi, dai pensieri, senza che rimangano attaccati, e così puoi riuscire ad essere presente, del tutto, a essere completamente lì, in quel momento. E all'improvviso scopri gli alberi, come se li vedessi per la prima volta. Ma è semplicemente una percezione diversa, che viene in gran parte dalla stanchezza. La stanchezza uccide quello che il tuo corpo normalmente è, e all'improvviso ti permette di vedere.

Gli alberi, la città, le strade.

6) Renzo Vescovi: *Note per un tentativo di ridurre le «Pratiche» sotto il concetto generale dell'arte.*

Stefano Vercelli mi ha condotto attraverso un'altra passeggiata nel pomeriggio dell'ultimo giorno: mi ha chiesto di seguirlo cercando di guardare il meno possibile dove mettevo i piedi [...], procedevo con rapidità molto grande, non concedeva un secondo di allentamento alla mia vigilanza, mi teneva sempre sull'orlo di qualche, se pur modesto non meno sgradevole, pericolo. Umiliava la mia baldanza, metteva alla prova la mia resistenza e il mio orgoglio, ingarbugliava ogni filo logico dei miei piani di ritrazione, intorbidava tutte le ragioni di appello, almeno di tregua se non di sospensione, che zampillavano in quantità dalle più recondite pieghe della mia insicurezza [...]. All'imbrunire, si fermò di colpo ad un giardino prospiciente una chiesa: nella campagna fumi virgiliani di famiglie tranquille intorno al fuoco (bisogna pur dirlo dal momento che c'è, appunto, il fumo), odore di polenta e tinnire di coltelli sui piatti mentre si srotolava tiepida, nel vapore casalingo, la sigla del telegiornale. Si sedette sull'orlo di una panchina, col torace proteso e lo sguardo dritto davanti: capii che era la salvezza, una pausa di qualche minuto. Soli al mondo già buio e tutto quell'incredibile freddo e quel che m'ha raccomandato il medico: e io che dunque ho superato la prova: un sorriso di felicità distende da solo le mie labbra, un calore subitaneo prende ad allargarmisi nel petto. Il cuore sorride, candido. [...] Riguardo alla vita con forza: so che gli stimoli sul corpo si ripercuotono sulla psiche e ora lo riesperimento: sotto forma di calore che arriva fino alle falangette e alle punte delle orecchie sento che è aumentata la mia quota di coraggio e saldezza. Il mio corpo ce

l'ha fatta, la corsa è stata tenuta senza rompere. Questa solitudine non sarà causa di scoramento⁹.

Come ti ho detto, *Viae* lo facevamo due volte al mese. Nel resto del tempo ti dovevi riprendere. Ma c'era anche la gestione del gruppo da portare avanti. C'era poi il rapporto con Volterra, e l'elaborazione di nuovi progetti. Dopo *Viae* c'è stato *Azioni nella città*, e si è lavorato moltissimo per sviluppare questo progetto interamente nuovo. Il progetto successivo è stato l'*Atelier*, quello a cui hai partecipato anche tu, che era stato pensato come una lunga permanenza, di un paio di mesi, per artisti e studiosi, ognuno dei quali lavorava a un proprio progetto e però occupava anche una parte del suo tempo in azioni con una guida.

Lavoravamo sempre tutti insieme ai progetti, che nascevano dalla proposta di qualcuno di noi. *Azioni nella città*, che ebbe anche una versione ridotta chiamata *Città città*, è stato proposto da Pierre, lo abbiamo elaborato, e poi ognuno di noi ha cercato le nuove azioni, da fare questa volta nella città. Rese ancora più complicate dal fatto di farle in città. Già eravamo veramente estranei, a Volterra, ci sentivano estranei, c'era un rapporto molto conflittuale. Volterra aveva accettato tranquillamente, o così sembrava, la presenza dei matti in giro, per le strade o nei bar, dopo la chiusura del manicomio, ma sentiva profondamente estraneo questo gruppo. Immaginati... immaginati semplicemente il postino: viene la mattina a portare la posta, e trova tutti noi immersi nel silenzio, magari a fare i "movimenti" della mattina. Nessuno che dice buongiorno o buonasera, nessuno parla, si fanno cose strane... E adesso vedevano questi strani personaggi silenziosi, magari con un gruppetto al seguito, che si aggiravano nelle vie della città. Era una diversità molto forte, troppo forte.

⁹ Dattiloscritto, dedicato a Ferdinando Taviani. Non so a che scopo sia stato scritto, forse Taviani, o qualcun altro, stava mettendo insieme una documentazione, e aveva chiesto a Vescovi un racconto della sua esperienza nelle *Pratiche in attesa di teoria*. Il racconto di Vescovi è lungo e articolato, riporto qui la parte finale. Dopo la sua morte una parte, almeno, delle sue carte, tra cui questo dattiloscritto, è stata depositata, non ordinata, presso il Teatro tascabile di Bergamo.

7) Il Porto: *Città città*.

Città/città è un viaggio per le strade, le case, le piazze, ai margini delle abitudini.

È un viaggio collettivo, perché è stato studiato per venti spettatori e sei guide. Solitario, perché quel che conta in esso è l'esperienza individuale, la riscoperta di luoghi e sensazioni cui da tempo non badiamo più.

È un viaggio casuale, perché non ha altro scopo che se stesso.

È rigorosamente progettato, perché i percorsi, i ritmi, le immagini sono state disegnate come un'opera d'arte.

È una ragnatela segreta che in un certo giorno avvolge la tua città facendotela scoprire di nuovo, staccandoti da essa.

È una danza senza spettatori.

È un teatro dello sguardo.

È musica dell'azione¹⁰.

Quando sono arrivato io era già in atto questa cosa, questa ostilità della città. Loro, Fausto, Pierre, Franio, Annet, Stefano e Laura, erano andati lì, si erano chiusi, lavoravano. E non si erano preoccupati affatto della città, fino a che non è stato troppo tardi. Ho cercato di rimediare, alla fine sono diventato quello che si occupava dei rapporti con la città, ma era davvero troppo tardi. Così cominciai a conoscere persone, anche semplicemente a sviluppare rapporti umani. Facemmo delle serate per la città, dove si beveva, si cantava. Cercavamo di raccontare quello che facevamo. Facemmo progetti che potessero essere più comprensibili, o che cucissero dei fili tra noi e Volterra. Uno fu quello di Ugo Volli, nell'84. Volli è stata una delle persone a noi più vicine, ha cercato di aiutarci a trovare una espressione per quel che facevamo. Aveva pensato a una specie di convegno, sia pure un po' anomalo, disordinato, che riguardava l'arte dello spettatore, era coordinato da noi. Parteciparono studiosi di teatro, critici, psicologi, artisti. Era prodotto dal Centro di Pontedera, come qualcuna delle nostre attività.

Un altro progetto, questo proprio diretto a recuperare i rapporti con Volterra, fu una mostra di fotografie della città. Le persone ave-

¹⁰ È il foglio di presentazione del progetto, l'ho ritrovato per caso tra le mie carte, evidentemente l'ho conservato dopo aver partecipato a una sessione.

vano portato le loro vecchie fotografie in bianco e nero, l'idea era quella di organizzare una mostra sulla città ma fatta dalla città stessa, che mostrasse il suo passato. Ma ormai era troppo tardi, eravamo stati bollati come "quelli strani". Comunque andò a finire che ci cacciarono via. Intervenne pure Dario Fo, raccontò in piazza questa cosa strana e bella che facevamo. Paradossalmente fece precipitare la situazione. Innervosì ancora di più.

Perché non ci accettarono? Semplice: non capivano, non ci capivano. E questo mi sembra molto comprensibile. Stiamo parlando dell'inizio degli anni Ottanta. A Volterra c'è sempre stato un clima particolare, era – è – un posto isolatissimo, sulla collina, separato, abbastanza chiuso. E lì siamo piombati noi, gli estranei. Neanche i turisti venivano, allora, arrivavano per la giornata e la sera andavano via. La gente di Volterra, del resto, in fondo non li voleva nemmeno, questi turisti, era una città già abbastanza ricca. Così bella. Ma chiusa e isolata, e un po' è ancora così.

Se vuoi questa particolarità li ha salvati, gli abitanti di Volterra, è una città che non si è svenduta. Ha una sua vitalità, in quei vicoli, compressa, oscura, ombrosa...

E comunque era difficile spiegare: Grotowski, e quello che facevamo. Quanti ci hanno provato? Era un lavoro a sé. Devi pensare che allora neanche il lavoro di Grotowski era poi molto conosciuto, cioè, era conosciuto, ma averlo fatto davvero era un'altra cosa. Il gruppo degli intellettuali era più legato a Barba. Il che rendeva ancora più incomprensibili noi dell'Avventura.

Tutti quelli che venivano rimanevano impressionati, questo è un fatto. Venivano da tutte le parti d'Europa. Erano forse in maggior parte vicini al teatro, sì, erano soprattutto persone di teatro. Ma forse era il teatro che era vicino a tante cose, in quegli anni.

Secondo me dunque sì, un rapporto con il teatro c'era, ma era soprattutto di differenza: era, per esempio, bellissimo e importante – fu così per me – non essere spettatore, ma essere *partecipante*. Fare un'esperienza, non guardarla. Si apriva qualcosa dentro di te. Sì, era un po' sciamanico, non c'è dubbio. Ma queste sono parole a cui bisogna stare attenti, parole e anche modi di pensare da usare con precauzione, diventano subito pericolosi: mistico, sciamanico.

C'era chi parlava di noi come di "stalker", dal film di Tarkovskij, dal nome delle guide del film¹¹, era un nome che ci veniva dato spesso. A me non è mai piaciuto chiamarmi così o essere chiamato così, non aveva niente a che fare con noi¹².

E questo, appunto, questa sorta di vago misticismo, era il rischio. Forse è il mio ricordo a essere sbagliato, ma mi sembra che all'inizio facevamo riferimento a un mondo essenzialmente di teatro. Quelle che venivano non erano – come dire – persone che facevano meditazione, piuttosto erano persone che volevano allargare i confini del teatro. Poi le cose cominciarono a cambiare, o forse era il teatro a cambiare. Le persone che venivano cominciarono a essere di altro tipo: ci vedevano come un luogo di liberazione, di esperienza personale, un luogo di rifugio. E non era quello, no. Cercavamo anzi di allontanare queste persone, di impedire che ripetessero *Viae* troppe volte. Forse da questo punto di vista è stato paradossalmente utile che la nostra esperienza sia finita così presto. Troppo presto, certo, ma in fondo ha impedito un eccesso di fraintendimenti. Perché quello che facevamo noi non aveva niente a che fare con il teatro, eppure noi eravamo imparentati con il teatro, non con esperienze mistiche.

Facevamo parte del mondo del Terzo Teatro? No, o almeno solo fino a un certo punto. Anzi, direi di no. Non eravamo parte di un mondo, di una rete, non eravamo spesso chiamati a fare progetti

¹¹ *Stalker* è un film di Andrej Tarkovskij del 1979, è arrivato in Italia nel 1981, raccontava la storia di due persone, un intellettuale e uno scienziato, che si addentrano in una misteriosa "zona", un luogo misterioso cui il governo ha chiuso l'accesso, dove le cose non obbediscono alle consuete leggi naturali, accompagnati da una guida, appunto uno "stalker".

¹² Il discorso di Punzo non ha niente a che fare con l'associazione Stalker, di Roma, nata nel 1990 nell'ambito del movimento giovanile della Pantera, ad opera, tra gli altri, di Lorenzo Romiti e Francesco Careri, come modo diverso di esperire lo spazio urbano. Stalker (cito dal sito) è un «soggetto collettivo che compie ricerche e azioni sul territorio, con particolare attenzione alle aree di margine e ai vuoti urbani, spazi abbandonati o in via di trasformazione. Tali indagini si sviluppano su diversi piani, attorno alla praticabilità, alla rappresentazione e al progetto di questi spazi da noi chiamati Territori Attuali, [... cioè] quei territori che costituiscono il negativo della città costruita» (cfr. www.osservatorionomade.net).

fuori. Sì, è capitato che lo facessimo, abbiamo fatto delle uscite. Ma essenzialmente stavamo lì a Volterra, e lavoravamo lì. Ci arrivavano fax dalle persone che si iscrivevano, da tutta Europa. Di più non ti so dire. Forse Franio potrebbe saperlo.

Non è che ci siamo lasciati male, no. Però, forse neppure troppo bene. Ho rimproverato a Fausto di non aver saputo gestire i rapporti con la città, è vero, di averci portato a questo isolamento completo. Ci sono stati dei risentimenti, specie miei. E poi, quando tutto è finito, alcuni di noi sono andati a Pontedera a lavorare con Roberto Bacci, e io non ho mai avuto buoni rapporti, con Pontedera. Ma anche tra di noi, forse, i rapporti erano cambiati.

8) Fausto Pluchinotta: *Conoscenza, non creatività*.

Il gruppo si è formato attraverso un incontro dentro il lavoro, a Wrocław, al Teatr Laboratorium. I componenti dell'Avventura sono componenti del gruppo di Grotowski. Da chiarire: questa non è una succursale del Teatro delle Sorgenti. Siamo sei persone che si sono reciprocamente scelte per fare un lavoro autonomo. Anche se si chiama gruppo, il nostro non è un gruppo, e questo può sembrare un nonsense: per gruppo si intende generalmente un insieme di persone che portano avanti collettivamente un lavoro. Il nostro lavoro non avviene a livello collettivo, ma a livello individuale, però ciascun componente del gruppo lavora costantemente di fronte all'altro, lavoriamo individualmente in presenza degli altri.

D.: Cos'è che vi tiene uniti?

R.: La simpatia. La simpatia nel senso di entrare in armonia tra noi. Non l'armonia collettiva che nasce quando si fanno delle cose assieme, ma quella di sei individualità che, nel momento in cui riescono a trovare le reciproche differenze, le precise differenze di uno rispetto all'altro, e quindi nel massimo della propria individualità, entrano in sintonia, in armonia con l'altro che è di fronte. Creando una situazione in cui si produce un lavoro frutto di sei persone¹³.

¹³ *Conoscenza, non creatività*, intervista di Stefano De Matteis a Fausto Pluchinotta, cit., cfr. la nota 2. De Matteis indica cinque componenti de L'Avventura (siamo nel 1981): Fausto Pluchinotta, Jairo Cuesta, Stefano Vercelli, François Liège, Laura Colombo. Pluchinotta, però, parla di sei persone: forse si è già aggiunto Kahn, oppure Guichenev, entrambe persone che avevano lavorato con Grotowski.

Li ho persi di vista tutti, a parte Annet. Con lei ho avuto un figlio, e con lei, quando tutta l'esperienza de L'Avventura si è conclusa, ho fondato Carte Blanche e la Compagnia della Fortezza. E ho mantenuto qualche rapporto con Stefano, con cui avevo sempre avuto una relazione forse più forte rispetto a quelle con gli altri. Era un gruppo difficile da gestire, eravamo un gruppetto di persone difficili.

Quando tutto è finito mi sono rivolto al teatro – per tutto il tempo dell'Avventura ho pensato che prima o poi sarei tornato al teatro e alla parola. Ho deciso subito di restare a Volterra, non ho avuto dubbi.

Gli altri sono andati a Pontedera. E ci siamo presto persi di vista – io, almeno, ero conflittuale con tutti. Non mi piacque quello che facevano a Pontedera, non mi è piaciuto il fatto che quello che facevamo con l'Avventura fosse ora ridotto a teatro. Sì, lo so, i loro spettacoli, in particolare *Laggiù soffia*¹⁴, hanno avuto successo, sono in genere considerati tra gli spettacoli più belli di Roberto Bacci, anche da te. Ma io non riuscivo a sopportarlo. Era il nostro lavoro reso spettacolo, e per me, così, veniva travisato quello che avevamo fatto – era proprio la vicinanza a quel che eravamo stati a darmi fastidio. Del resto: un regista usa quello che ha sottomano, quello che può prendere. Bacci aveva quello, ne ha fatto uno spettacolo. Dal suo punto di vista, era logico.

¹⁴ *Laggiù soffia*, ottobre 1986, da *Moby Dick*, di Melville, regia di Roberto Bacci, con Laura Colombo, Giacomo Pardini, François Kahn, Stefano Vercelli. Lo spettacolo, articolato in diversi movimenti, durava un po' più di due ore e comprendeva: un lungo racconto di François Kahn, in più tappe; una camminata per la città con Stefano Vercelli, che di tanto in tanto leggeva brani scelti a caso del romanzo. Questi frammenti di una caccia alla balena andavano a interagire in modo stranissimo con quel che si vedeva della cittadina toscana. Nel corso del cammino si incontravano più volte Laura Colombo, e volte Giacomo Pardini (unico componente del vecchio gruppo che era stato a Pontedera fino all'anno precedente), che costruiva una bara. Alla fine, i cinque spettatori venivano ricondotti in teatro per assistere alla danza della balena bianca: Laura Colombo. «Un'esperienza che ha la stessa vividezza della lettura di un libro che amiamo – ha scritto Anna Bandettini – quando vita e romanzo si mescolano e certi attimi letterari diventano attimi reali e la narrazione talvolta si deposita dentro di noi come se fosse un'emozione vissuta» («Teatro-festival», n. 10-11, aprile-maggio 1987).

Io sono rimasto a Volterra. Il resto della storia lo sai: ho fatto l'assistente regista di Thierry Salmon, per *A come Agatha*¹⁵. Ho fatto un paio di spettacoli con Annet. Poi ho alzato gli occhi e ho visto, di fronte a me, le mura del carcere.

9) Stefano Vercelli: *Il tempo dell'Avventura*.

Dopo l'ISTA di Volterra [1981] avevamo ereditato quella che per due mesi era stata la sede dell'ISTA. Che era stata organizzata da Pontedera, dove poi andammo a lavorare quando l'esperienza del Porto finì, guarda gli intrecci del caso.

E lì, a Volterra, nella ex sede dell'ISTA, noi dell'Avventura continuammo il lavoro iniziato in Polonia. L'idea era di restringere molto il campo, rispetto a Grotowski e di lavorare solamente su movimento e percezione. Cosa succede nella relazione tra movimento e percezione. Poi, dopo aver lavorato un po' tra noi, aprimmo alla gente, e venne gente da tutto il mondo, noi eravamo le guide, ognuno di noi aveva creato un'azione relativamente semplice a cui guidava cinque-sei persone. Io lavoravo sugli odori, sui suoni soprattutto. Come isolare un suono, e così tutti i rumori di contorno si avvertono all'improvviso, risaltano e si organizzano.

È stato un tempo da nababbi, sì, da nababbi. Fare esattamente quel che vuoi provare a fare, anche se è assurdo. E ognuno di noi era re nel suo proprio campo di esperienza, e infatti nessuno di noi sopportava ingerenze o consigli o che. Vivevamo tutti in una villa bellissima, Villa Giardino, subito fuori Volterra. Era una vita da nababbi, ti dico. No, non certo in senso letterale, avevamo circa trecentomila lire al mese di stipendio e la villa era fatiscente, no, certo, eravamo poverissimi. Ma per parecchio tempo fu questo: una vita da nababbi¹⁶.

¹⁵ *A come Agatha*, da Marguerite Duras, regia di Thierry Salmon, con Laura e Silvia Pasello, co-produzione del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera e Centro teatrale San Geminiano di Modena, aprile 1986.

¹⁶ Colloquio di Stefano Vercelli con Mirella Schino, Roma, 18 marzo 1993. Ora in Mirella Schino, *Il crocevia*, cit., pp. 175-176.