

Julia Varley

ERAVAMO ALTRO.

LETTERA A MARCO DONATI PER CAPIRE IL NOSTRO TEATRO  
DEGLI ANNI SETTANTA

*[Il Dossier sul teatro dei gruppi negli anni Settanta curato da Luca Vonella e da me nello scorso numero (Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia, «Teatro e Storia», n. 41) ha suscitato reazioni di piacere per una storia recuperata, oppure al contrario di disagio tra chi aveva vissuto quella storia. In ogni caso, reazioni complesse. César Brie per esempio, ci ha mandato diverse critiche, ma non ha voluto che le sue parole fossero pubblicate (essenzialmente ribadiva posizioni espresse nei suoi articoli per «Scena» a cui avevamo già fatto riferimento nel nostro lavoro). Tanto più abbiamo apprezzato l'appassionato contributo di Julia Varley, che propone una prospettiva diversa dalla nostra, quello di Milano, del Teatro del Drago, del Centro Sociale Santa Marta, di cui faceva parte all'inizio degli anni Settanta.*

*Il titolo di Julia – Eravamo altro – è già indicativo del bisogno che la spinge a scrivere. Sia lei che César Brie sono interessati soprattutto alla memoria identitaria di una specifica comunità, che in parte dividevano. Non riescono a ritrovarla nei nostri scritti, come è naturale: dal punto di vista della memoria di una comunità ogni cambiamento di prospettiva porta a un panorama che sembra inconciliabile, e la nostra prospettiva era senz'altro diversa da quello di entrambi. La bellicosità tra correnti tanto caratteristica di quel periodo si è trasformata in una memoria eterogenea. Viceversa, il loro apporto è per noi interessante e importante, perché stiamo lavorando a lungo termine per una storia complessiva. Julia mi ha fatto riflettere su quanto possa essere devastante la minaccia dell'oblio quando riguarda esperienze fondamentali e non private.*

*Devo riassumere per chi non avesse presente il lavoro per il Dossier sul teatro dei gruppi dello scorso numero di «Teatro e Storia»: Vonella e io eravamo stati spinti a tornare sul fenomeno del teatro di gruppo degli anni Settanta a partire dalla constatazione di una diffusa memoria ostile, che si concentrava sulla linea più appariscente di quegli anni, quella definita dai giornalisti “Terzo Teatro”. Teatri giovani, invisibili, sommersi già esistevano e sono continuati a esistere, ma il fenomeno degli anni Settanta è stato unico, perché per qualche anno i gruppi – tra cui quelli definiti “Terzo Teatro” hanno avuto un ruolo determinante – hanno conquistato una centralità che non aveva nulla a che fare con il momentaneo chiasso giornalistico che hanno provocato. Era la centralità di un modello percepito come globalmente alternativo all'esistente, in questo caso l'esistente teatrale: il che spiega almeno in parte la forte ostilità a posteriori. Questa era la nostra analisi, e ci spingeva a riprendere a studiare. È il momento giusto per farlo: lo permettono tutte insieme una distanza storica sufficiente; una nuova base documentaria (quella recentemente messa a disposizione dagli archivi dell'Odin più altri ritrovamenti); il fatto che esistano ancora alcune fondamentali fonti orali.*

*In vista di un lavoro di cui questo è stato solo il primo passo, siamo partiti scegliendo, all'interno di una situazione molto variegata, solo alcune specifiche linee ed esperienze: quelle più vivaci a livello nazionale; le più durature; le più attrattive e capaci di aggregazione. E abbiamo iniziato l'altrettanto lungo processo di contestualizzazione teatrale e storica necessaria per lasciare finalmente il solco dei semplici ricordi privati. Cominciare a elaborare questi ricordi soppesandoli e soprattutto intrecciando i dati è indispensabile per trasformarli in documenti. Mi sembra dunque che quello che ci rende complementari rispetto a Julia Varley o a César Brie non siano solo i risultati, ma soprattutto un modo di ragionare.*

*Per quel che riguarda il lavoro per lo scorso numero, né il mio percorso né quello di Vonella pretendevano di esaurire la realtà complessa del periodo. Vonella era interessato al determinante fenomeno dei numerosissimi "teatri di base", nome collettivo che copriva innumerevoli tendenze. Ha scelto di concentrarsi, per questi primi passi, solo sul serpente di appuntamenti da cui è nato il grande incontro di Casciana Terme. «Ma in realtà – ha scritto – tra un convegno e l'altro c'era molto altro, c'era la vita reale di ragazzi e ragazze, studenti, disoccupati, militanti approdati dentro stanze vuote e c'erano i loro sogni e disagi messi in forma di spettacolo: tutto ciò, qui, manca. Credo però che intorno ai momenti assembleari si raggrumino molte delle spinte ideali e delle reali energie del movimento, nel suo progetto di fare fronte comune al teatro delle istituzioni» (pp. 91-92).*

*Io sono invece partita – sempre solo come prima tappa – dal percorso che ha portato un piccolo gruppo di artisti prima all'incontro con Eugenio Barba e il suo Odin Teatret, e poi a un lavoro che ha riguardato l'intero complesso dei gruppi italiani. Non per fermarmi ancora una volta sulla centralità dell'Odin in questo periodo. Al contrario, volevo ridefinire il ruolo di Barba. Che si conferma importante, e molto, ma solo se lo si vede in rapporto alle capacità, le tensioni, i desideri di questi altri artisti, meno famosi ma ancora più coinvolti: e sono quelli che parlano, o di cui parlo, nella mia parte del Dossier. Questi uomini e queste donne di teatro non si sono limitati, come vuole la vulgata, a guardare all'Odin come a un fascinioso modello. Lo hanno piuttosto vissuto come uno specchio dei desideri, in cui hanno visto riflesse le loro richieste più profonde al teatro e alla vita, perfino quelle interiori o personali, e attraverso il quale le hanno chiarite, a se stessi e al mondo. Il loro apporto è quello di una reinvenzione – come affiora dai documenti che ho trovato negli archivi dell'Odin e da altre fonti – e nessuno potrebbe negare che abbiano avuto una funzione determinante per l'Italia, se si vuole nel male come nel bene.*

*Prima di lasciare la parola a Julia, c'è ancora una sua domanda a cui bisogna rispondere. Perché, ci chiede, nel vostro lavoro non è stato mai nominato Marco Donati, fondatore del Teatro del Drago, recentemente scomparso? In ogni ricerca, tanto più in una ancora in fieri, molte storie belle e importanti rimangono nell'ombra: delle centinaia di protagonisti, di tendenze, di storie che popolano questa stagione abbiamo nominato solo coloro che i documenti e il filo che stavamo seguendo ci hanno messo di fronte. Diverso è invece il caso di Donati: la vicenda del Teatro del Drago e la figura di Marco erano già state dettagliatamente ricostruite in Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, centro sociale, di Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei («Teatro e Storia» n. 38, pp. 81-135). E a questo lavoro, bello e importante, abbiamo rimandato (Mirella Schino)].*

Caro Marco,

Il 2020 è cominciato all'insegna dei morti, il primo a gennaio è stato il regista polacco Lech Raczak. Ero in tournée in Messico quando mi è arrivata la notizia. Ho scritto subito a sua moglie Daria Anelli. Poi a febbraio sono stata al tuo funerale a Milano, quando già misuravano la febbre all'arrivo all'aeroporto di Linate per paura del coronavirus. Claudio Coloberti e Annarita Gili hanno accompagnato Eugenio Barba e me a casa tua per salutarti prima che chiudessero la bara. Al tuo funerale abbiamo incontrato molti con cui abbiamo lavorato negli anni '70, fra cui Fiorenzo Tonazzo, Arnaldo Lenci, Teresa Pansera e César Brie. C'era Clara Bianchi e vostro figlio Tomaso. Ero seduta nel mio camerino all'Odin Teatret quando Clara mi ha chiamato per dirmi che eri morto. Eri molto malato, ma speravamo tutti in un miracolo. Mentre scendevano le lacrime, guardavo una delle fotografie sotto il vetro che copre il mio tavolo: eravamo seduti assieme in giardino e sorridevamo. Più tardi siamo stati colpiti nel profondo anche dalla morte di Beppe Chierichetti del Teatro tascabile di Bergamo, di Mette Jensen, e di Nando Tavian.

Sei l'unico che era lì quando è stato fondato il Teatro del Drago nel 1971 a Milano e sei rimasto fino alla fine, dopo l'ultimo sgombero del Centro Sociale Santa Marta nel 1980. Sei la persona più rappresentativa delle nostre attività in quegli anni, molto più di me che sono partita per la Danimarca e di Roberto Ceresoli che era un militante simpatico e trasgressore ma che non ha mai fatto teatro. Non puoi rispondere alla mia lettera dall'al di là, ma spero lo stesso che mi aiuterai a capire perché leggendo il Dossier su *Anni settanta, teatro di gruppo, Italia* di «Teatro e Storia» n. 41, 2020, non sento che la nostra esperienza come gruppo di teatro e centro sociale è rappresentata. È come se negli articoli che descrivono le attività dei teatri di base, dei teatri politici e del Terzo Teatro italiano mi mancasse quello che per me è l'essenziale.

È una sensazione simile a quella che avevo quando persone appartenenti ad ambienti più ufficiali, o che non partecipavano direttamente alle lotte di quegli anni, ci visitavano a Milano nel garage di via Murat, nella sede di Avanguardia Operaia in via Vetere o nel Centro Sociale di via Santa Marta dove provavamo. Ci chiedevano di fare interviste, di partecipare a incontri e convegni, di raccontare per darci un posto nella storia. Risvegliavamo curiosità in loro, ma in fondo non capivano chi fossimo e perché facevamo teatro. Forse perché non lo capivamo neanche noi. Non avevamo tempo di farci quel tipo di domande.

Il teatro era tutto assieme: vita, spettacolo, interventi, modo di stare in comunità, ribellione, azione, energia, amicizia, lotta politica e insegnamento anche senza esperienza. Il teatro ci portava in tante direzioni simultanee e l'economia non aveva il primo posto: molti di noi si guadagnavano il pane in altri modi o erano studenti mantenuti dai genitori. Eravamo "dilettanti", *amateurs*, pur facendoci pagare per gli spettacoli, nel senso che amavamo il

teatro che facevamo. Il teatro non era un mestiere, ma una scelta di vita. A quel tempo il teatro poteva letteralmente cambiare le persone.

L'essenziale era vissuto, non spiegato né capito. Era sentirsi impegnati al massimo in una relazione che, come un respiro, dava e riceveva. Se guardo indietro ora, nonostante anni di esperienza alle spalle, non mi sento tanto diversa da allora. È caduto il muro che divideva l'Europa, il movimento giovanile è concentrato su temi di ecologia e sostenibilità, il femminismo si scontra più direttamente con una realtà di violenza contro le donne, e nella globalità le ingiustizie sofferte da minoranze e diversità sono all'ordine del giorno. Anche la democrazia sembra non essere più un valore generalmente riconosciuto.

Da allora ho fatto tanti spettacoli e viaggiato in molti paesi, ma la stessa motivazione di fondo mi muove per proteggere il senso di appartenenza a un progetto comune – per me oggi l'Odin Teatret – che allo stesso tempo garantisce il massimo di individualità. Il gruppo non cerca omologazione e accordo, ma una dialettica di diversità. Non sono le parole, le ideologie, i partiti a determinare il cammino, ma l'azione. L'azione che cammina è movimento. Negli anni '60 e '70 ci riconoscevamo come parte di un movimento, la cui caratteristica era cambiare tutto il tempo. Sfuggiva alle definizioni che appena espresse diventavano obsolete. Succedeva tanto a quel tempo; i giorni avevano il valore di anni, anche perché eravamo all'inizio. Per noi il teatro non era rappresentazione ma *azione*, la possibilità di vivere relazioni e fare, mentre attorno si parlava. Il teatro ci permetteva di vivere nella pratica le parole d'ordine che gridavamo nelle manifestazioni. Invece di discutere riciclavamo la creta per creare nuove maschere.

In modo simile all'accusa di essere Europa-centristi fatta ad alcuni storici occidentali, il Dossier di «Teatro e Storia» mi appare Odin-centrato, come se la realtà del teatro di quegli anni ruotasse attorno a gruppi pro e gruppi contro l'Odin Teatret. Questo non corrisponde alla mia esperienza. Eugenio Barba ha scritto il Manifesto del Terzo Teatro nel 1976 dando un nome a realtà che già esistevano in tutto il mondo, in modo autonomo, senza conoscersi l'una con l'altra, senza gli stessi riferimenti e con estetiche disparate. Non erano una coda, ma erano intrinsecamente parte della protesta contro l'energia atomica e la guerra del Vietnam, delle comuni hippy e non, delle lotte operaie e studentesche, del riconoscimento di minoranze dialettali e di lingue regionali, della ribellione del '68, di parole d'ordine come "l'immaginazione al potere", del femminismo, della rivoluzione sessuale, della centralità del corpo, di un movimento antiautoritario all'insegna della liberazione e della collettività. Essere gruppo era una scelta obbligata se si aspirava a una rivoluzione che poteva essere personale, politica o professionale. Il teatro di gruppo era un movimento essenzialmente sociale, con risvolti a volte culturali e a volte artistici.

Molti di questi gruppi di teatro ignoravano l'esistenza dell'Odin Teatret fondato nel 1964 a Oslo in Norvegia. Ma le teorie hanno la tendenza a trasfor-

marsi in iniziatori delle vicende invece che una comprensione a posteriori. Così, leggendo i libri di storia, sembra che tutti i teatranti di quegli anni crescessero posizionandosi in relazione al manifesto del Terzo Teatro. Ma nella pratica non era così.

Noi del Teatro del Drago abbiamo conosciuto l'Odin Teatret tardi. Sapevamo del Bread and Puppet Theater perché il nostro gruppo – il Teatro del Drago – cominciò nel 1971 a seguito di un seminario sulle maschere e marionette con Massimo Schuster. Massimo fece uno spettacolo con alcuni studenti e professori dell'Istituto Tecnico Galvani di Milano e altri loro amici per raccogliere i soldi per tornare negli Stati Uniti dal Bread and Puppet. Dopo il seminario, noi continuammo. Erano passati solo due anni dalla bomba di Piazza Fontana nel 1969, in cui la mia compagna di classe del liceo, Patrizia Pizzamiglio, rimase ferita e suo fratello perse una gamba. Le occupazioni, le riunioni e le manifestazioni erano pane quotidiano. La politica era vicina a ognuno di noi.

Nel percorso del Teatro del Drago e del Centro Sociale Santa Marta hanno avuto molto peso il Théâtre du Soleil, dopo che vedemmo il loro spettacolo *1789* a Parigi durante le vacanze di Natale nel 1971; il Teatro del Sole, un gruppo che faceva teatro per ragazzi; e la Comuna Baires che si era rifugiata in Italia scappando dalla dittatura in Argentina. Ci relazionavamo ad alcuni teatri di quartiere, come il Teatro Officina di Milano, che erano indipendenti dalla politica culturale del Piccolo Teatro e dai partiti ufficiali della sinistra; facevamo spettacoli nelle feste popolari nei paesini della cintura milanese e alle feste dell'Unità dove ci invitavano; costruivamo mascheroni e pupazzi di ogni misura per accompagnare le manifestazioni e fare interventi di teatro nelle occupazioni delle scuole e delle fabbriche.

Nel 1973 due attrici della Comuna Baires vissero a casa mia durante la loro permanenza a Milano. Al mattino cantavano in bagno. Presentavano *Water Closet* al teatro di via Cesare Correnti. Non capimmo lo spettacolo, ma l'espressione fisica era impattante. L'America Latina era un riferimento importante non solo politico per quello che aveva significato la rivoluzione a Cuba e Che Guevara, ma anche per un nuovo modo di fare teatro. Collettivi di teatro "indipendente" e universitari esistevano là già da molto: il Teatro Galpón in Uruguay ha cominciato nel 1949, il Teatro Arena in Brasile nel 1953, il Teatro Experimental de Cali (TEC) in Colombia nel 1955. Il TEC assieme a La Candelaria fondata nel 1966 a Bogotá hanno teorizzato insieme negli anni '70 la *creación colectiva*, un processo per creare spettacoli che usava improvvisazioni collettive spesso senza una figura con l'autorità del regista.

Quando si trasferì in Italia, in una casa in campagna vicino a Verona, la Comuna Baires con Renzo Casali e Liliana Duca organizzò un incontro dove condivise prove ed esercizi. Li conoscemmo César Brie che faceva parte del gruppo. Ci raccontò che mangiava poco perché non avevano soldi. Noi invitati dormivamo tutti nella loro casa teatro. Camila Boticella, che più tar-

di avrebbe insegnato al laboratorio di teatro del Centro Sociale Santa Marta assieme a Edoardo de la Cuadra e Luciano Fericola mentre vivevano in una casa occupata vicina, pianse durante una dimostrazione seguendo istruzioni che non potevamo sentire date da Renzo Casali. Parlavano di Konstantin Stanislavskij. Ma noi eravamo più abituati a riferirci agli anarchici del Living Theatre o al teatro politico di Erwin Piscator e Bertolt Brecht. Facevamo teatro, ma non pensavamo di essere attori. Volevamo imparare, ma solo da coloro che condividevano i nostri progetti e modo di fare.

Nel liceo avevo cominciato come anarchica, amica di alcuni militanti che poi hanno seguito linee più radicali ed estreme, poi mi sono avvicinata ad Avanguardia Operaia perché mi attraeva il modo di funzionare dei Comitati di Base, attivi nelle scuole e nelle fabbriche. Mi riconoscevo nella parola “base”. Era la necessità di una struttura antiautoritaria orizzontale che anni dopo ha caratterizzato la rete di donne nel teatro contemporaneo del Magdalena Project. Cercavo un’alternativa alle strutture verticali con il potere decisionale imposto dall’alto. Anche i sindacati e i partiti ufficiali avevano una struttura verticale, mentre noi volevamo un altro modo di relazionarci e di organizzarci come collettivi e gruppi.

Essere di base era questo: stare tutti assieme sul fondo della piramide senza alcuna ambizione di scalare verso una qualsiasi vetta, e rifiutare chiunque volesse questa posizione. Per questo spesso nei gruppi, anche se c’erano registi, avevano un ruolo funzionale e non decisionale. Quando anch’io sono entrata in Avanguardia Operaia, io e te, Marco, siamo stati immessi nella cellula cultura. Passavamo ore a parlare della differenza fra arte e cultura, a convincere altri militanti che il nostro lavoro era importante al di là dell’autofinanziamento, a discutere con il nostro segretario di cellula che non lasciava uscire la sorella di casa di sera. Ma ritrovavamo il vero senso di tutto ciò nelle prove.

Caro Marco, fa parte della nostra storia come Teatro del Drago che il tuo babbo ci aiutava a costruire gli oggetti e le maschere nella cantina della vostra casa mentre tu per guadagnare disegnavi tovaglie da cucina accanto a tua mamma che ci cuciva costumi e ai vostri due cani. Nella sala dove facevate le riunioni di cellula c’era il pianoforte e il flauto che suonavi quando potevi. La musica ti ha sempre accompagnato. Mangiavamo in due ristoranti vicino alla sede di via Vetere. Uno aveva il menù a 500 lire, l’altro chiamato “il Toscano” era più buono e caro. Lì si poteva pagare anche con opere d’arte. Un quadro di Eugenio Carmi, padre della nostra compagna della commissione grafica Francesca, ci dette da mangiare per molto tempo. Vendevamo il nostro spettacolo a 50.000 lire, che servivano per pagare la benzina e la manutenzione del vecchio pulmino con targa inglese regalatoci da mio zio. Ma queste informazioni ricordano persone anonime e fatti personali, di cui non si può scrivere una nota redazionale ed accademica. Sembrano aneddoti poco importanti, ma per noi erano fondamentali, fanno parte dell’esperienza che ci ha forgiato.

Nel 2001 a un incontro di gruppi di teatro a Córdoba in Argentina ho comprovato ancora una volta l'importanza delle persone anonime. Ogni gruppo doveva parlare dei propri maestri, di chi li aveva marcati durante i primi passi nel teatro. Tutti hanno menzionato persone sconosciute, da professori di ginnastica a sacerdoti, familiari e amici. Sentivano un enorme senso di gratitudine verso di loro per quello che erano diventati e per quello che avevano realizzato. Nessuno ha fatto nomi di persone che si trovano nei libri. Li hanno incontrati dopo.

I maestri erano sempre lì accanto, non insegnavano una tecnica. Facevano parte del processo di rivendicazione di una dimensione spirituale e politica, anticapitalista, antimaterialista e antiautoritaria. Erano passionalmente eletti a guru perché seguivano ogni aspetto dello sviluppo di una persona, come amici, riferimenti, compagni. La pedagogia era condivisione di modi alternativi di comportarsi e l'insegnamento faceva parte di un processo continuo.

Mentre ero al Teatro del Drago non abbiamo mai parlato di training, anche se ci impegnavamo ad apprendere con il corpo. Al laboratorio di teatro del Centro Sociale Santa Marta facevamo corsi di maschere e di espressione corporale, oltre a qualche lezione di storia del teatro con Antonio Attisani. Mela Tomaselli, Encarnación Suarez, Ruggero Cara, Claudio Raimondo, l'americana Babs Fischer e Silvano Piccardi erano amici che ci aiutavano generosamente con i loro giochi e le loro tecniche. Al Festival di Re Nudo al Parco Lambro abbiamo mostrato esercizi del nostro laboratorio per condividere l'esperienza del processo. Facevamo anche capriole sul materassino foderato messo sul prato in mezzo ai giovani che danzavano sotto la pioggia. Volevamo mostrare quanto prendessimo sul serio la nostra attività. Qualche anno dopo, invece, al Festival dell'Unità di Modena gli stessi esercizi erano fatti per prendere in giro il training dell'Odin Teatret che riceveva il benvenuto da uno striscione aereo pagato da Franco Zappareddu per salutare gli amici danesi.

Gli spettacoli erano poveri per scelta, la drammaturgia era determinata da chi faceva parte del gruppo e dai temi di attualità che ci appassionavano. In particolare, ci colpì il golpe di Augusto Pinochet in Cile e la morte di Salvador Allende. Creammo uno spettacolo in cui portavo una maschera della morte che rappresentava la Democrazia Cristiana, un precursore di Mr. Peanut, il personaggio della Morte che mi accompagna ancora in molti spettacoli dell'Odin Teatret. Finché portavamo il teatro per le strade, nei quartieri e nelle feste popolari, gli spettacoli avevano forza e freschezza. L'errore è stato adattarsi al palco frontale di un vero teatro. Lì abbiamo perso carica vitale dando adito alle critiche fatte a molti gruppi. Il nostro ambiente era un altro, non aveva senso cercare un paragone con teatri di tradizione o avanguardia. Eravamo altro.

Eravamo responsabili del Circolo La Comune di Milano dopo che il Collettivo La Comune si era spaccato e Dario Fo e Franca Rame lo hanno lasciato per lavorare autonomamente nella Palazzina Liberty. Per Avanguardia Operaia sostenere il Circolo La Comune era la conseguenza della scelta di colla-

borare dalla base, cercando di stabilire alleanze invece di aprire una propria organizzazione culturale. Così, come Teatro del Drago, Centro Sociale Santa Marta e Circolo La Comune, eravamo automaticamente in contatto con molte altre associazioni e realtà politiche e teatrali. Siamo intervenuti in un incontro a Firenze organizzato da Giuseppe Bartolucci. Vennero a trovarci Roberto Bacci dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera e Gigi Gherzi dell'ARCI. Volevano dare una struttura più ufficiale e riconosciuta agli incontri dei gruppi di base che già avvenivano da anni. Questi incontri sarebbero culminati a Casciana Terme nel 1977. L'anno prima ero partita per la Danimarca con l'idea di imparare dall'Odin Teatret e poi tornare per condividere tutto con i miei compagni.

Non sono tornata. All'Odin Teatret mi sono resa conto che non sapevo veramente cosa fosse un'azione. Non potevo tornare e seminare illusione. Il 1976 marca per me l'inizio della fine dell'entusiasmo e dell'avventura del movimento di cui avevo fatto parte. Si fissano posizioni pro e contro, le discussioni diventano antagoniste. Il colore grigio degli anni di piombo colora l'orizzonte. Nel 1977 sono a Bergamo dove il Teatro tascabile di Bergamo organizza l'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo, e nel 1978 sono ad Ayacucho in Perù dove partecipo all'incontro di teatro di gruppo organizzato da Cuatrotablas. Questi incontri continuano una tradizione cominciata a Belgrado al Festival BITEF nel 1976, dove Eugenio Barba scrive del Terzo Teatro. Sono incontri internazionali dove il mestiere è la base della comunicazione, da non confondere con quelli dei gruppi di base italiani. Vi partecipano gruppi teatrali che si ritrovano regolarmente, che si riconoscono e che ancora oggi sono rimasti in contatto.

Caro Marco, per anni non hai perdonato la mia partenza, il mio "tradimento" e l'abbandono. Hanno sgomberato Santa Marta. Il nostro pulmino è stato portato via dalla polizia. Hanno distrutto le scale signorili, cancellato i murales, sporcato gli spazi che avevamo curato per anni. Tante voci di ribellione sono state sepolte per costruire un parcheggio. Io non ho visto tutto ciò. Ero lontana, stavo imparando a essere attrice. La politica è tornata a far parte di me solo dopo molto tempo. Poi ti è passata la rabbia, ci siamo rivisti, hai potuto vedere gli spettacoli e hai fatto vari manifesti per l'Odin Teatret.

Sul primo manifesto fatto per lo spettacolo *Il Castello di Holstebro* si vede un timbro e un francobollo postale danese. Sono il segno di una lettera che ti avevo mandato per cercare di spiegare quello che non era possibile spiegare. Forse proprio in quell'immagine è racchiuso l'essenziale che mi manca dai referti storici. Ognuno custodisce l'essenziale in modo personale, anche senza capirlo. Tu ti sei portato via il tuo essenziale lasciandoci un po' più soli. Abbiamo il dovere di ricordarti,

un abbraccio che dura da cinquant'anni,  
Julia