

Raffaella Di Tizio

HORACIO CZERTOK RACCONTA
UN TEATRO PER ATTRAVERSARE MURI: *MIR CARAVANE*
NELLA STORIA DEL TEATRO NUCLEO

Tutto ebbe inizio con l'arrivo in città – Comodoro Rivadavia – di Jesus Panero de Miguel, inviato dal ministero di cultura da Buenos Aires per insegnare teatro: era uno stanislavskiano convinto. In poche settimane riuscimmo a creare un gruppo e così concepì e diressi il mio primo spettacolo. Avremmo poi approfondito l'investigazione con Renzo Casali e Liliana Duca e il gruppo con cui avremmo formato la Comuna Baires: avevano imparato il Metodo da William Layton, dissidente dell'Actor's Studio radicato in Spagna. Il teatro come strumento di investigazione e di creazione nella Comuna come laboratorio permanente, oltre il teatro. Il Metodo per creare l'“uomo nuovo” che sognavamo con il Che Guevara.

Da Horacio Czertok, *Del teatro in carcere*, testo scritto per il volume in corso di pubblicazione *Libertà vo' cercando. L'esperienza del Teatro Nucleo nel carcere di Ferrara*, Torino, SEB27, 2022¹.

Una precisa idea di teatro. Come un'introduzione

Ci sono teatri dalla lunga storia, e dall'evidente peso specifico – in termini di capacità di costruire tecniche, tradizioni e relazioni –

¹ Nato nel 1947 a Comodoro Rivadavia, in Patagonia, Horacio Czertok ha fondato a diciannove anni, durante il periodo di leva, il suo primo gruppo teatrale. Ha frequentato poi a Buenos Aires il Centro Drammatico di Antonio Llopis, Renzo Casali e Liliana Duca (fondato a Madrid nel 1968 e spostato in Argentina nel '69 per i divieti delle autorità franchiste). Nel '72 è stato con Casali, Duca e Cora Herrendorf tra i fondatori della Comuna Baires. Nel 1974, dopo la scissione del gruppo, ha creato con Cora Herrendorf la Comuna Nucleo, che dal 1977 ha sede a Ferrara.

che vengono regolarmente omessi dai tentativi di riepilogo dedicati alla scena presente. Tanto più lavorano sullo spessore del teatro, sulle sue motivazioni profonde, concentrandosi sulla durata – dei rapporti di lavoro, degli spettacoli nel tempo, o persino dell’eco delle loro azioni nella vita degli spettatori (cioè del problema del senso alla base della scelta di una vita teatrale) – tanto meno sembrano emergere alla superficie delle cronache. Per descrivere il teatro contemporaneo si tende a inseguire le novità, il racconto di Horacio Czertok, che qui si presenta, riguarda invece ciò che persiste. È la testimonianza di un ricco passato, ma con gli occhi ben fissi al futuro.

Il testo è stato composto a partire da tre conversazioni, avvenute tra il febbraio e il marzo del 2022². Czertok stesso ha proposto l’idea di ricominciare a raccontare la storia del Teatro Nucleo, gruppo attivo da quasi cinquant’anni, partendo dall’esperienza di *Mir Caravane* – un festival itinerante costruito in tempi di guerra fredda da compagnie del blocco occidentale e orientale. Era il 1989, bicentenario della Rivoluzione francese, in Russia era iniziata con Gorbačëv la fase della *perestrojka* (ricostruzione) e della *glasnost* (trasparenza): attori di gruppi attivi da oltre dieci anni, che si erano incontrati nel corso di festival internazionali – Nicolas Peskine della Compagnie du Hasard, John Kilby del Footsbarn Travelling Theatre, Slava Polunin dei Licedei, Leszek Raczak degli Ósmego Dnia e Horacio Czertok del Nucleo – per poter viaggiare con i loro spettacoli ad Ovest e ad Est della cortina di ferro ebbero l’idea di demolire, attraversandola, «l’ultima Bastiglia europea, il Muro di Berlino»³. La Comunità Europea non li prese sul serio: «Impossibile che tante compagnie teatrali riescano a convivere per tanto tempo, impossibile che i sovietici lascino entrare tutti quei gruppi e lascino uscire i loro, impossibile, impossibile, impossibile»⁴. Le nove compagnie di *Mir Caravane* (oltre alle citate, il Grillot del principe Madu del Burkina Faso, Svoya Igra di Mosca, Divadlo na Provázku di Brno e il Circ Perillos di Barcellona), ovvero duecento

² Le interviste, precedute da un incontro al Teatro Comunale di Ferrara il 17 febbraio 2022, nell’occasione della prima dello spettacolo del Nucleo *Qinà Shemor*, sono avvenute online il 19 febbraio, e l’11 e il 18 marzo 2022.

³ Horacio Czertok, *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo* [Roma, Bulzoni, 1999], ristampa indipendente, s.l. e s.d., p. 73.

⁴ *Ivi*, p. 72.

teatranti con il loro «villaggio itinerante composto da oltre cento caravan e camper, quattro teatri tenda e un teatro all'aperto»⁵ riuscirono invece, nell'arco di sei mesi, a toccare Mosca e Leningrado, Varsavia, Praga, Berlino, Copenaghen, Basilea, Losanna, Blois e Parigi. Altri teatri (come l'Akademia Ruchu a Varsavia o l'UFA-Fabrik a Berlino) e festival collaborarono all'organizzazione di un esperimento teatrale che partiva dal basso, dalla volontà e dalle esigenze dei teatranti.

Furono sei mesi, oltre che di spettacoli e viaggi, di vita condivisa, di scambio e apprendimento: una «scuola di vita e di teatro»⁶, di strategia e di pratiche, che cambiò profondamente le strade di chi vi prese parte. Ma che non arrivò a toccare, come Czertok avrebbe voluto, anche il territorio italiano.

Attore prima che regista, come ama sottolineare, Horacio Czertok è il fondatore insieme a Cora Herrendorf del Teatro Nucleo, gruppo nato in Argentina nel 1974 dalla scissione della Comuna Baires. Erano gli anni del peronismo, e di ricambi al potere scanditi da successivi colpi di Stato. Czertok, responsabile delle relazioni esterne della Comuna (una comune, come dice il nome, creata per rendere praticabile un diverso modo di vivere, attraverso il teatro⁷) era stato rapito e torturato da un commando militare: gli altri membri avevano deciso di emigrare in Italia, lui e Cora Herrendorf di restare. Fondarono la rivista «Cultura», per divulgare notizie di teatro⁸ e finanziare le attività del gruppo.

⁵ *Ivi*, p. 73.

⁶ *Ivi*, p. 75.

⁷ In un recente incontro con gli studenti del corso di Teatro contemporaneo 2021/2022 (lezione del 10 maggio 2022) del dipartimento SARAS della Sapienza, Horacio Czertok ha raccontato di aver cominciato a fare teatro non per diventare attore, ma per cambiare la sua vita. La politica, i partiti davano solo risposte declinate al futuro: la comune, attraverso il teatro, permetteva di strutturare nel presente una diversa vita possibile.

⁸ Nel 1975 un intero numero fu dedicato all'Odin Teatret, conosciuto attraverso il fotografo Tony D'Urso, che aveva apprezzato lo spettacolo *Water Closet* della Comuna Baires al festival di Nancy, nel 1973. Il gruppo danese fu poi un fondamentale appoggio negli anni dell'esilio europeo. Cfr. la testimonianza di Horacio Czertok in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 333. Un'altra rivista, «Teatro '70», aveva accompagnato le attività del Centro Drammatico, da cui era nata nel 1969 la Comuna Baires.

A seguito del colpo di Stato del 1976 anche la Comuna Nucleo, in viaggio per una tournée europea, fu costretta a stabilirsi all'estero.

Nel '77 partecipò alle battaglie per una diversa gestione dei malati psichiatrici con un progetto di animazione presso l'ospedale Rizzeddu di Sassari. Antonio Slavich, direttore di una struttura simile a Ferrara, li invitò allora a tenere un laboratorio stabile. Un ex-reparto dell'ospedale, chiuso nel '78 con la Legge Basaglia, divenne poi la loro prima sede⁹. Oggi il loro teatro è nell'ex Cinema Po di Pontelagoscuro, nel 2005 intitolato a Julio Cortazar, poeta argentino in esilio (Bruxelles 1914 - Parigi 1984).

Il Nucleo oggi, come si diceva, è un gruppo che ha quasi cinquant'anni. L'ultimo spettacolo, *Qinà Shemor. Ester, la regina del ghetto*, è andato in scena il 17 febbraio 2022 al Teatro Comunale di Ferrara: un luogo insolito per il loro lavoro – sono abituati a spazi aperti, e a sale dove la posizione di attori e pubblico non sia predeterminata. A questi attori “di corpo” e non solo di voce, allenati al training di impronta odiniana e agli esercizi derivati da Stanislavskij – la strada originale costruita da Czertok, che si richiama a Grotowski per il suo percorso di rinnovamento del “Metodo” – il palco all'italiana sembra andar stretto. Danno l'impressione di abitarlo come dei conquistatori, incorporando un senso di battaglia che fa parte di una precisa idea di teatro.

L'antico e prestigioso teatro all'italiana è però un luogo privilegiato – ha raccontato Czertok in una delle divagazioni che si sono dovute omettere dal racconto che segue – per gli spettacoli di teatro in carcere:

Negli ultimi anni siamo stati al Teatro Comunale solo per spettacoli con i detenuti. C'è una soddisfazione sovversiva personale nel portare lì i galeotti condannati dai cittadini, ed è un passaggio importante per loro, che vengono accolti in un luogo in cui sono esclusi “ontologicamente”. Lì ricevono l'abbraccio collettivo dei familiari. È un teatro nel teatro, sociologico, artistico, creativo. Un capovolgimento.

Quando i cittadini vanno dentro il carcere succede la stessa cosa: non sanno cos'è, lo pensano per luoghi comuni, e lo scoprono diverso da com'è rappresentato da cinema e televisione. Il carcere è una società paritetica: non circola denaro, si mangia insieme... i detenuti hanno parecchio da insegnare ai cittadini!

⁹ Queste e altre notizie sulla storia del Teatro Nucleo si trovano raccontate sul loro sito, alla pagina <<https://www.teatronucleo.org/wp/chi-siamo/la-nostra-storia/#>> (06/06/2022).

[...] Al Comunale siamo stati anche con il Teatro Universitario di Ferrara, che abbiamo fondato nel 1992, ma col telone di sicurezza chiuso, e gli spettatori sul palco.

Abbiamo sempre creato il nostro luogo, ce lo siamo costruito perché potesse funzionare come volevamo, come ci era necessario: con il pubblico vicino e a trecentosessanta gradi – l'attore non ha schiena! O un luogo che permetta di variare il rapporto attori/spettatori. Non il teatro all'italiana, che impone un linguaggio e una fruizione, spettacoli costruiti per vedere. Quel teatro è degli spettatori, gli attori "stanno lì".

Ma per i detenuti il Teatro Comunale ha un'importanza sociologica, storica e politica: implica un luogo pubblico riconosciuto, accettato¹⁰.

La storia del Nucleo (in cui il teatro in carcere, che praticano dal 2005, ha un posto fondamentale) è anche la storia di un teatro che lotta per aprire strade dove ci sono muri.

Nel 1989 *Mir Caravane* fu sul punto di riuscire ad attraversare la frontiera berlinese del Checkpoint Charlie: dovette infine aggirare l'ostacolo, limitandosi a realizzare un grande spettacolo collettivo – *Odissea '89*, con novanta attori di diverse compagnie – a Berlino Ovest (ma gli spettatori, racconta con soddisfazione Horacio Czertok, li avevano raggiunti anche dall'Est). Il muro sarebbe crollato di lì a poco, e il teatro sentì di aver contribuito ad allargare le sue crepe.

L'ampia rassegna stampa internazionale, insieme ai dati del bilancio chiuso in positivo, furono inviati con orgoglio a chi nel progetto non aveva creduto.

Si era organizzata anche una tappa italiana, a Bologna, città che scelse invece di finanziare un altro importante evento: l'*International School of Theatre Antropology* di Eugenio Barba del 1990. Quello con il contesto teatrale italiano fu un incontro mancato, a cui si deve forse il fatto che questa storia non ha ancora ottenuto l'eco che avrebbe meritato¹¹.

¹⁰ Conversazione con Horacio Czertok del 19 febbraio 2021. Per il lavoro in carcere del Teatro Nucleo si rimanda al volume in corso di pubblicazione *Libertà vo' cercando. L'esperienza del Teatro Nucleo nel carcere di Ferrara*, a cura di Horacio Czertok, Torino, SEB27, 2022.

¹¹ Ne scrisse però almeno Daniele Seragnoli, *Portare la poesia nelle strade*, in apertura del dossier a sua cura *Il teatro negli spazi aperti* (con contributi di Horacio Czertok e Alberto Grilli), «Prove di Drammaturgia», a. VI, n. 1, settembre 2000, pp. 20-26, <<https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2000-1/prove%201-00.pdf>> (24/07/2022).

Dalla volontà di riprendere le fila di questo racconto, restituendone il senso e il peso in termini di storia teatrale, sono nate le interviste riportate in queste pagine. Ma sono molti e diversi i temi che, oltre a questo, Czertok ha voluto attraversare: frammenti della storia del Teatro Nucleo, spettacoli determinanti per il percorso del gruppo (come *Fahrenheit* o *Quijote!*), scelte di poetica, punti di riferimento artistici ed etici, o quello che costruisce, o non costruisce, la vera storia del teatro.

Horacio Czertok, impegnato in un teatro di valore politico, di scosse e di battaglie, un teatro che cerca il suo pubblico nelle strade e nelle piazze – anche contro le logiche dei finanziamenti ministeriali – e trova il suo senso nella certezza di essere esempio e spinta per una consapevolezza e un cambiamento possibili¹², è uomo di lettere, oltre che di teatro. Lo si vedrà accennare alla sua conoscenza con Borges, alla sua capacità di lettura della lingua di Gadda (intessuta di argentinismi che molti non riescono a cogliere), o al suo rapporto di lunga data col Don Chisciotte, da cui ha tratto nel tempo due diversi spettacoli, prima col gruppo e poi da solo¹³.

Ma la sua doppia natura, di intellettuale e di teatrante, emerge anche nel suo modo di rapportarsi con la storia teatrale, nella volontà di mettere in evidenza gli incontri, le relazioni, i progetti fatti di lotte quotidiane: tutto ciò che tende a sparire perché non viene raccontato, e che invece fa l'essenza della vita del teatro.

In proposito ha ricordato un suo incontro con Roger Blin, attore della scuola di Copeau, quando, nell'ultimo anno della sua vita, era

¹² Di qui l'utilizzo della "provocazione", in spettacoli come *Fahrenheit*, di cui si leggerà in seguito, nel senso etimologico di "pro-vocare", "dare voce": prendendosi la responsabilità, verso gli spettatori, di usare il teatro come una finzione attraverso cui raggiungere una maggiore verità. Altro tema affrontato da Czertok nell'incontro del maggio 2022 con gli studenti della Sapienza, cfr. nota 7.

¹³ Sono *Quijote!*, 1990, con messa in scena e musica di Cora Herrendorf, drammaturgia di Horacio Czertok, scenografia e costumi di Remi Boinot, scenografie e macchine sceniche realizzate da Christophe Cardoen e Michael Beyermann, e attori, nelle diverse riprese, Antonella Antonellini, Andrea Amaducci, Andrea Bartolomeo, Renzo Betta, Bernard Bub, Dietlind Budde, Raffaella Chillè, Horacio Czertok, Maximiliano Czertok, Natasha Czertok, Frida Falvo, Lisa Glahn, Cristina Iasiello, Coco Leonardi, Paolo Nani, Luca Piallini, Massimiliano Piva, Harald Schmidt, Georg Sobbe, Elena Souchilina, Antonio Tassinari, Michalis Traitsis, Nicoletta Zabini; e *Contra Gigantes*, 2016, testo e regia di Horacio Czertok, unico attore.

ospite della Compagnie du Hasard, e dettava i suoi pensieri e ricordi a Lynda Peskine (ne fu tratto un libro, che Czertok ha tradotto in italiano per la Dino Audino¹⁴). Blin è stato il primo a mettere in scena, lottando per trovare chi lo seguisse nell'impresa, *Aspettando Godot* di Beckett. È noto che il teatro contemporaneo senza Beckett non sarebbe quel che è, ma quanti riconoscono il peso di Blin? L'influenza di Beckett non sarebbe stata tale se un teatrante coraggioso, «un pazzo», non avesse lottato, rischiando tutto, per metterlo in scena. «Il teatro passa da un'altra parte», «sta altrove», ha ribadito Czertok, mettendo in luce la confusione impropria che si continua a fare tra l'azione e i testi, tra ciò che viene costruito dalle scelte concrete di chi fa teatro, e ciò che resta.

In Blin, teatrante lontano dalle sue scelte espressive, Czertok vede una precisa consonanza etica: una parentela nell'intendere «il teatro come un combattimento, [che] deve creare divisione, vivere e interpretare le crisi, se no non serve a niente»¹⁵.

Recensendo il volume in cui Czertok nel 1999 raccontava le esperienze e le pratiche del suo gruppo, Ferdinando Taviani ha scritto che nel Nucleo si osserva «un modo di vivere il teatro come resistenza, forgiatosi in una storia che nel giardino europeo è perlopiù oggetto di smemoratezza»¹⁶. Di questa storia, collettiva e personale, si parla qui solamente per accenni, ma in quel libro (*Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*, a cura di Barbara Di Pascale e Daniele Seragnoli, Roma, Bulzoni, 1999¹⁷) si trovano alcuni precisi riferimenti. Come quando, per fare un esempio delle “immagini interne” che possono dar vita alle improvvisazioni degli attori nel lavoro sul

¹⁴ Roger Blin, *Artaud, Beckett, Genet e gli altri*, a cura di Lynda Bellity Peskine, cura dell'edizione italiana e traduzione di Horacio Czertok, Roma, Dino Audino editore, 2010.

¹⁵ Conversazione con Horacio Czertok del 19 febbraio 2022.

¹⁶ Ferdinando Taviani, *Il teatro è l'arte di lottare*, «L'indice dei libri del mese», n. 10, ottobre 2000, pp. 36-37, e ora, oltre che nella citata ristampa del volume di Horacio Czertok (*Teatro in esilio*, cit., pp. 15-20), col titolo *Teatro in esilio* in Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 141-145.

¹⁷ Il volume, che si cita qui nell'ultima ristampa italiana, è stato tradotto in tedesco (*Teatro Nucleo. Expeditionen zur Utopie*, Frankfurt am Main, Brandes&Ap-sel, 2000), ungherese (*Színház Száműzetésben: a Teatro Nucleo Színház pedagógiai munkája*, Budapest, Kjarat, 2013), e inglese (*Theatre of Exile*, London-New York, Routledge, 2016).

Metodo Stanislavskij del Teatro Nucleo, Czertok racconta dell'ultimo giorno passato nel '76 in Argentina:

Mi vedo chiudere, per l'ultima volta, la porta della nostra casa a Buenos Aires, prima di partire per l'Italia. Il viaggio doveva essere una tournée, doveva durare solo alcuni mesi, saremmo ritornati pieni di esperienza. L'euforia del viaggio, la gioia per le nuove conoscenze. [...] A casa rimaneva tutto: i libri, i quadri degli amici, gli oggetti cari. Non ci fu ritorno. Lo impedì il colpo di stato militare che si trasformò nella dittatura che assassinò trentamila persone. Contemplo oggi l'immagine dove quell'altro Horacio, felice e pieno di illusioni e sicuro del ritorno, chiude a chiave la porta della sua casa nel suo quartiere della sua città del suo Paese. Io so quale futuro lo attende. Io so che non vedrà mai più quella porta. Che la maggior parte dei libri che lascia in quella biblioteca saranno bruciati.

Ho ancora la chiave di quella porta, come gli arabi cacciati da Granada, o gli ebrei espulsi da Toledo¹⁸.

Certe modalità artistiche del Teatro Nucleo, o la strategia comunicativa d'impatto di progetti come *Operazione Fahrenheit* (spettacolo agit-prop tratto dal noto romanzo di Ray Bradbury, di cui si leggerà in seguito), non si comprendono del tutto se non si tiene presente la durezza di questo sfondo.

Della poetica del gruppo fa parte anche una volontà di disvelamento aperto e combattivo del rimosso storico e sociale, che corrisponde, sul piano individuale, a un lavoro per portare alla luce, nei processi per la creazione teatrale, le proprie verità nascoste¹⁹.

Nel 1975, in Argentina, il Nucleo aveva costruito *Herodes*, uno spettacolo sulle violenze della dittatura. Lo portò con successo in tournée in Europa, ma in Italia, nel 1977, in un contesto aperto al nuovo come l'incontro dei teatri di base di Casciana Terme, la sua crudezza fu ritenuta eccessiva. Si sapeva ancora poco di quanto stava accadendo sotto la dittatura – dei rapimenti, delle torture, degli omicidi, dei desaparecidos. Dal 1976 il Nucleo è un teatro italiano, che ha dovuto reinventarsi per radicarsi in una società diversa, non consapevole della realtà da cui era dovuto fuggire.

¹⁸ Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., pp. 125-126.

¹⁹ Cfr. le pagine dedicate al lavoro sul Metodo *ivi*, pp. 152-218, e in particolare gli esercizi alle pp. 175-218. O si vedano, nel testo che segue, i riferimenti alla “nevrosi” legata alle menzogne a cui costringe la vita quotidiana.

I primi spettacoli teatrali ai quali assistemmo in Europa ci lasciavano quasi tutti una medesima sensazione: costoro hanno tempo, ci dicevamo, le emergenze e le urgenze del mondo non sembrano toccarli. Era chiaro: esse non facevano parte della loro esperienza, al più, potevano raccontarle. Noi provenivamo da un mondo in sfacelo, nel quale fare teatro significava rischiare la vita. Più volte i militari avevano interrotto prove e spettacoli sequestrando compagni che nessuno ha più visto, più volte bombe e incendi avevano distrutto i teatri. Se rischi la vita, vuoi che ne valga la pena²⁰.

Ciò “che vale la pena” è per il Nucleo un teatro basato sul rapporto immediato col pubblico, il cui ritmo sia dato dall’urgenza comunicativa: un teatro inteso non come narrazione, ma come esperienza²¹.

Emerge a tratti nel discorso di Czertok la delusione per una certa disattenzione della critica degli ultimi anni (non del pubblico) verso la loro proposta teatrale. Dopo il periodo di fervore del teatro di gruppo, gli anni Settanta e i primi Ottanta, accompagnato dall’attenzione battagliera di critici e studiosi, sembra pensiero normale che un certo teatro appartenga ormai al passato²².

«Siamo una forza del passato», ha detto Czertok agli studenti della Sapienza in un recente incontro citando parole di Pasolini, «siamo arcaici, non facciamo niente di nuovo: abbiamo alle spalle il teatro

²⁰ *Ivi*, p. 156.

²¹ «Vi è in questa scelta, probabilmente, anche un’urgenza che ci portiamo dentro dall’Argentina e che non ci ha più lasciati. Per narrare infatti hai bisogno di tempo, il tempo che occorre alla parola per essere formulata, udita, incorporata. Il teatro come esperienza si caratterizza invece per un’acuta sintesi spazio-temporale che si nutre dal ritmo dell’interazione tra attori e tra essi e gli spettatori. L’urgenza agisce direttamente sul ritmo». *Ibidem*.

²² Come notava Taviani, quasi mai i gruppi compaiono nelle geografie del teatro contemporaneo (cfr. Ferdinando Taviani, *Il teatro è l’arte di lottare*, cit., p. 143). Eppure sono teatri capaci di costruire relazioni profonde con il loro territorio, riconosciuti a livello internazionale, seguiti da un numeroso pubblico. Forse si fa fatica a registrare l’anomalia di teatri che, invece di aderire al mondo qual è, tendono a radicarsi nella storia e a costruire tradizioni e strategie d’azione in contraddizione con lo spirito del tempo. Per un’analisi del rapporto dei gruppi con il loro contesto teatrale rimando a Ferdinando Taviani, *Enclave*, in Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 120-138, ora in Taviani, *Le visioni del teatro*, cit., pp. 251-266. Per un approfondimento sui gruppi teatrali di base in Italia si veda il Dossier curato da Mirella Schino e Luca Vonella, *Anni Settanta, teatro di gruppo. Italia*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 27-168.

greco, la Commedia dell'Arte, Grotowski...»²³. Ma, come afferma nelle prime pagine di *Teatro in esilio*, anche se la sua storia è iniziata molto tempo fa il teatro del suo gruppo «è qualcosa di perfettamente attuale»; anzi, le tecniche e le teorie elaborate dal Nucleo, frutto di lungo lavoro pratico e teorico, sono lì presentate anche perché possano essere utili a chi voglia trovare oggi un modo di sviluppare le proprie, nuove, azioni teatrali²⁴. Il teatro procede guardandosi indietro, si rinnova conoscendo e reinventando le proprie radici. E così apprende come parlare al suo tempo²⁵.

Fin dall'inizio della sua storia italiana, il Nucleo non ha accettato di stare nelle retrovie. E alla difficoltà di mettere radici in un paese straniero ha risposto modificando il suo linguaggio e adattandolo alla strada, per rilanciare la propria ricerca e la sfida di un teatro scomodo, che sappia essere una forza attiva di cambiamento.

Mir in russo vuol dire *pace* e *villaggio*, *Mir Caravane* è quindi una sorta di “carovana/villaggio della pace”. Horacio Czertok ne ha parlato in giorni in cui il mondo proseguiva alla rovescia, durante l'inizio del conflitto in Ucraina, giorni in cui non era possibile comunicare con i suoi colleghi in Russia, e tornava «il terrore di essere intercettati, come negli anni Ottanta». «Il sonno della ragione genera mostri», ha commentato citando la famosa incisione di Goya²⁶.

Tutto il suo discorso è denso di precisi riferimenti culturali. Non tutti gli approfondimenti sono stati conservati in queste pagine: per

²³ Incontro del 10 maggio 2022, cfr. nota 7.

²⁴ Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., p. 40. Ristampato senza dati bibliografici (città ed editore), il libro oggi ha l'aria di un sovversivo pamphlet teatrale, che ripercorre per nuovi lettori una storia dall'apparenza antica per rilanciarla al futuro. È quanto è già accaduto, in Argentina, con la rivista «Cultura», di cui molte copie, lasciate nella fuga, furono trovate anni dopo da giovani teatranti in un capannone abbandonato (la vecchia tipografia di Juan Andralis Infantidis, a Calle Mario Bravo). Da quelle pagine trassero ispirazione per un teatro di strada che denunciasse i militari rimasti impuniti. Cfr. *ivi*, pp. 221-222.

²⁵ Si pensi anche solo al rinnovato diffondersi, dopo che l'epoca covid ha imposto l'inventarsi di nuove strategie produttive, dei teatri nelle strade.

²⁶ Conversazione con Horacio Czertok dell'11 marzo 2022.

necessità di esposizione, il racconto è stato riordinato e diviso per zone tematiche²⁷, attorno a un filo che parte da accenni al presente del Teatro Nucleo, per poi spostarsi a seguire incontri e svolte nella sua storia, ragionando su modi di pensare il teatro, sul rapporto con il contesto culturale italiano (fondamentali i legami con professori come Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani, che qui si rivelano ancora una volta forze attive e propositive nel teatro del loro tempo) e sui nessi con la cultura internazionale, letteraria e teatrale (da Borges al Living Theatre), fino agli incontri che hanno dato vita al progetto della carovana teatrale del 1989. Ma la chiusura è al presente, un richiamo all'azione per le nuove generazioni teatrali.

Il tentativo di queste pagine è di contribuire a una storia “interna” del teatro, vicina alla concreta vita dei teatranti, quella storia che – come nel caso di Blin, che per la sua testardaggine mise in scena *Aspettando Godot*, cambiando con i fatti la scena del suo tempo – “passa altrove”, rispetto ai modi usuali di raccontarla²⁸.

La divisione in paragrafi, la riorganizzazione per temi e le note che seguono sono di chi scrive. Per tutto il resto, da qui inizia la voce Horacio Czertok. Trascrivendo le sue parole (a penna, per preservare il calore nonostante la distanza, e poi al computer), si è cercato di mantenere il più possibile il suo particolare acceso modo di narrare, un modo capace di rendere tutta la Storia presente – il suo modo di stare, nella Storia, prima che di raccontarla.

²⁷ Questo lavoro, complesso e stratificato, deve molto alle preziose indicazioni avute da Chiara Crupi sulle pratiche del montaggio cinematografico, e alle letture e commenti di Eugenio Barba (che ha indicato più di un'utile integrazione bibliografica), Gigi Bertoni, Roberto Ciancarelli e Mirella Schino, che ne ha seguito le diverse stesure. Ringrazio infine la redazione, e soprattutto Horacio Czertok, per la fiducia, il tempo e l'entusiasmo, e per la sua finale, fondamentale rilettura.

²⁸ Esempi di racconto storiografico in questa direzione sono Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'era*, cit., e Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

Horacio Czertok

Il Teatro Nucleo, oggi

Il Nucleo ha quasi cinquant'anni. I gruppi dovrebbero morire molto prima, dopo sette, otto anni. I loro anni sono come quelli dei cani: un anno vale dieci. Allora noi abbiamo cinque secoli! Non è umano durare tanto. Se non perché tu riesci in qualche modo a mutare, a vivere tutte le metamorfosi prodotte dalle persone che diventano parte della compagnia, se incarnano la storia di quello che il gruppo è. Il Nucleo di oggi è composto da vecchi attori che sentono di avere ancora qualcosa da dare, e da giovani attori, fino ai bambini. È un luogo dove è possibile vivere un teatro come lo intendiamo, con rigore e formazione continua, e dove si riesca a tesaurizzare il lavoro.

Ora [11 marzo 2022] il gruppo è a Varsavia, per il progetto *Women Performing Europe*, sulle donne di teatro. Io sto scrivendo un progetto Erasmus plus sul mondo ebraico con Siviglia e Salonicco: si chiama *Jewish Roots*, è partito da un progetto con il MEIS [il Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah] di Ferrara, come l'ultimo spettacolo, *Qinà Shemor*, su Leone Modena²⁹. E domani siamo nell'orto, nel capannone. Anche io sarò lì a zappare, è un momento buono per seminare. Fa bene, è una dimensione in cui i vecchi sono spalla a spalla con i più giovani a fare una cosa utile per tutti. Certo già il teatro è utile, ma l'orto, dare l'acqua, far crescere, è molto utile per gli attori. Non lo invento io! Copeau l'ha fatto con i suoi Copiaus, l'ha fatto Stanislavskij con Sulerzickij... È parte del training, far crescere un luogo accanto al teatro.

Natasha [Czertok] è a Pordenone, con lo spettacolo *Kashimashi*³⁰; io andrò domani a Novara, con *Contra Gigantes*; c'è un nuovo spettacolo in preparazione con Marco [Luciano] e Veronica [Ragusa], e in più stiamo creando *Pasolineide*, un musical da portare per le strade, rifacendoci al famoso programma-intervista di Pasolini sul sesso, degli anni Sessanta.

Secondo i decreti oggi ogni compagnia dovrebbe fare due o tre produzioni nuove all'anno. Come fai? Per noi ogni spettacolo è un cantiere di ricerca, mettiamo dentro le nostre domande fino a dare una forma che comincia la sua vita con gli spettatori. Dal feedback cominciamo a lavorare. Abbiamo sempre dato vita a spettacoli che hanno vissuto molto tempo, hanno viaggiato, incontrato diversi spettatori. *Chisciotte* l'ho capito dopo dieci anni, ci voleva quel tempo lì. Il lavoro per *Qinà Shemor* è appena iniziato: ogni spettatore modificherà, porterà nuovi elementi.

²⁹ *Qinà Shemor. Ester, la regina del ghetto*, 2022, regia di Horacio Czertok e Marco Luciano; drammaturgia di Marco Luciano; attori: Horacio Czertok, Natasha Czertok, Rachele Falleroni Bertoni, Greta Falleroni Bertoni, Marco Luciano, Francesca Mari, Gianandrea Munari, Gaia Pellegrino, Veronica Ragusa, Nicolo Ximenes, Anidia Villani, Viviana Venga.

³⁰ Di e con Natasha Czertok, 2021.

Attorno a me vedo il deserto. Gli attori escono dalle accademie e vanno in televisione, non vanno in strada: in strada sei anonimo. La sola chance che abbiamo di fare teatro, di renderlo possibile, è essere proprietari del mezzo di produzione, dello spettacolo prodotto. Non è un capriccio: oggi lo spettacolo appartiene ai produttori, gli attori vengono assunti a termine. Questo uccide! Come si fa? Fai un teatro a risparmio, tanto dopo quindici repliche lo spettacolo sarà morto! È un aspetto terribile. È stato accettato criticamente un sistema teatrale che distrugge il teatro.

Siamo stati a lungo fuori del Ministero perché contrari alle regole che impone, che sono opposte ai nostri principi. È spaventoso. O hai bisogno di geni totali, che fanno e bruciano... bella metafora, ma poco realistica: gli attori devono crescere, costruire insieme un linguaggio, orecchie per udire gli spettatori, la voce con cui lo spettacolo parlerà³¹. Non è un caso se abbiamo fatto spettacoli nelle piazze: c'è lo spettatore più implacabile, se non gli interessa se ne va. È esigente, vuole che tu faccia meglio che puoi. Si impara anche da quelli che fanno le statue: se non lo fai in modo del tutto credibile e preciso non avrai monetine. È violento, non c'è pietà: se fai il saltimbanco devi farlo in modo meraviglioso. Ma poi lo spettatore si sente parte di quello che fai, è una grande bellezza, una crescita collettiva.

Quando andiamo nei villaggi, dopo lo spettacolo gli spettatori ci portano spesso a cenare. Ci succede continuamente: è un baratto, un modo molto autentico di ripagarci. Il baratto è uno strumento che l'attore ha per riconoscere di aver tirato fuori qualcosa di cui non sapeva di essere il portatore (come Barba con l'Odin Teatret, ma lui ha dichiarato che non ne fa più³²).

Il Nucleo con questo paradigma rimane quello che era tanti anni fa. Gli allievi vanno e vengono. Vanno quando capiscono che non è per loro, ma ogni tanto qualcuno resta, è il loro teatro: il teatro diventa di proprietà degli attori, loro diventano parte del teatro.

Gli attori devono impadronirsi del tempo di produzione, lo spettacolo deve appartenere a loro.

³¹ Il riferimento è ai metodi creativi del Teatro Nucleo, derivati da Stanislavskij, e per cui: «Il lavoro dell'attore consiste nella creazione di personaggi, i quali devono poter vivere sulla scena una loro vita autonoma». Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., p. 215.

³² La pratica del baratto è stata messa a punto dall'Odin Teatret durante la sua permanenza in Salento nel 1974, ed è tuttora utilizzata dal gruppo. Sulle sue origini cfr. Ferdinando Taviani, *La quarta porta. Teoria del baratto*, in Id., *Le visioni del teatro*, cit., pp. 63-79 e Vincenzo Santoro, *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Roma, Squilibri, 2017; sulle diverse modalità attuali di questo procedimento cfr. Iben Nagel Rasmussen, *Den Fjerde dør. På vej med Odin Teatret*, Copenhagen, Ny Nordisk Forlag Arnold Busck A/S, 2012 e Alberto Pagliarino, *Un teatro e la sua città*, «Mimesis Journal», 11, n. 1, 2022, pp. 101-120, <<https://journals.openedition.org/mimesis/2475>> (28/07/2022).

Pagare per sostenere le proprie idee

Quando sono arrivato in Italia, ed ero a Ferrara da qualche anno, ci si riuniva con l'ATISP, l'Associazione teatrale italiana di sperimentazione, parte dell'AGIS [Associazione generale italiana dello spettacolo]. Il Ministero a quel tempo ci finanziava. C'era Filippo Romeo, che si occupava dei giovani teatranti, che ci aveva preso in simpatia. Appena arrivato ero andato da lui a Roma, con la spudoratezza da giovane, e avevo detto: "Vogliamo fare teatro in questo modo, pensiamo sia importante portare teatro dove non c'è". Ho spiegato la nostra idea del teatro di piazza, che va dove non arriva il teatro professionale, e questo ha colpito, ci hanno finanziati subito. Ha funzionato fino al '90, '91. Era semplice, si scriveva a penna il bilancio...

Ma per la SIAE non andava bene, non erano contenti perché in strada non c'erano biglietti, e senza biglietti non c'era la loro percentuale. L'AGIS vedeva un *vulnus* nel fatto che gli spettatori fossero in piazza e non in sala. Allora hanno deciso che per essere considerati teatro bisognava vendere biglietti. Ma no: gli spettatori finanziano il FUS³³ con le tasse che pagano! Sono pochissimi i fruitori di teatro, e solo in alcune città! Noi agiamo come una giustizia elementare: andiamo a restituire qualcosa che è loro diritto.

Alcune compagnie hanno finto: chiudiamo una parte della piazza, vendiamo i biglietti per quella e facciamo il borderò. Prima bastava una dichiarazione del Municipio... È difficile fingere di fare uno spettacolo in piazza e non farlo, nei teatri al chiuso è più facile. Avevamo un'amministratrice che lo definiva "teatro di carta", borderò senza spettacoli, utili per avere i finanziamenti.

Al Ministero allora ho detto: "Vengo dall'Argentina, ho dovuto cambiare lingua per fare il teatro liberamente, non mi faccio dire dai burocrati come devo farlo!". Abbiamo perso la sovvenzione, ma è giusto: devi pagare per sostenere le tue idee. Non avremmo mai potuto tenere in vita gli spettacoli per vent'anni se avessimo accettato.

Abbiamo perso il contatto con la critica teatrale. Avevamo recensioni in tutti i quotidiani nazionali, e abbiamo perso il contatto con il ministero e con i critici: lavoravamo nelle piazze, quello che facevamo non faceva parte della normalità teatrale. Per lunghi anni i nostri spettacoli sono stati completamente

³³ Fondo Unico per lo Spettacolo, erogato dal Ministero dei Beni Culturali per attività di produzione e programmazione di «musica, teatro, danza, circo e spettacolo viaggiante» sulla base di criteri di volta in volta rinnovati. Per il FUS 2022-2024 sono stati previsti finanziamenti per le attività teatrali in borghi e piccoli comuni, allargando l'ambito delle attività finanziabili a quelle condotte da decenni da gruppi che hanno lavorato sul loro tessuto territoriale. Cfr. DM 25 ottobre 2021 FUS 2022-2024 e modifiche al DM 27 luglio 2017, <<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/contributi-fus-fondo-unico-per-lo-spettacolo/>> (02/06/2022). Rimane comunque scarsa l'attenzione al teatro di strada.

misconosciuti. Facemmo una *Tempesta* ambientata nel Ghetto di Varsavia³⁴, uno spettacolo selvaggio, terribile, nel cortile del castello estense di Ferrara, prodotto dal Teatro Comunale: ci furono recensioni sul «Frankfurter Rundschau», «El Pais», «Liberación», in Italia solo sulla stampa locale. Per la stampa italiana siamo spariti dai radar!

Non è stato terribile per noi: per i nostri spettatori continuiamo ad esistere. Qualcuno mi ha detto: non preoccuparti, ho smesso di leggere le critiche quando ho visto la differenza tra la recensione piena di lodi e lo spettacolo effettivo.

Quanti giovani teatranti non sanno nulla del Teatro Nucleo? Ma la storia non è un'opinione. Esiste questa realtà, che nutre e fa crescere una certa idea di teatro. Abbiamo il nostro circuito, abbiamo ex-allievi come Paolo Nani, che ha fondato un teatro in Danimarca. Ha più successo di critica, forse incontra più i gusti del pubblico. Noi siamo rimasti fedeli, innamorati di questa idea di teatro: il teatro come un incontro. Come avevamo imparato a intenderlo nelle pagine di Grotowski.

Il Metodo

Grotowski crea il suo teatro in una dittatura “social surrealista”. Spesso si dimentica che era un giovane comunista, che aveva studiato a Mosca. Ho un opuscolo sui registi teatrali polacchi degli anni Ottanta dove il suo nome non c'è: infatti era stato mandato a Opole, in un teatrino di tredici file, relegato fuori dai circuiti. Barba lo incontrò lì³⁵. I suoi attori non sono i primi della classe, se sono stati mandati in punizione a Opole... Quello che fa non interessa a nessuno, e questo gli rende possibile una grande rivoluzione teatrale. Lo sentivamo molto vicino: anche noi abbiamo cominciato il teatro in una delle nostre tante dittature, quella di Lanusse, un'oppressione cattolico-militare.

Ho fatto un'unica modifica alla famosa formula di Grotowski, alla sua definizione in negativo del fare teatrale – tolgo la scenografia, tolgo il teatro, tolgo

³⁴ *Tempesta*, 1997, spettacolo di strada ispirato a *Il Ghetto di Varsavia. Diario 1939-1944* di Mary Berg, regia, drammaturgia, scene, costumi e ideazione musicale: Cora Herrendorf; collaborazione alla regia, alla drammaturgia e disegno luci: Horacio Czertok; aquiloni: Aquilonisti Vulandra; attori delle diverse riprese: Andrea Amaducci, Antonella Antonellini, Andrea Bartolomeo, Natasha Czertok, Horacio Czertok, Cora Herrendorf, Cristina Iasiello, Frida Falvo, Lara Patrizio, Luca Piallini, Massimiliano Piva, Georg Sobbe, Elena Souchilina, Antonio Tassinari, Michalis Traitsis, Nicoletta Zabini, Anatoli Zaitsev. Informazioni tratte da <<https://www.teatronucleo.org/>> (02/07/2022).

³⁵ L'incontro tra Barba e Grotowski è raccontato in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, il Mulino, 1998.

il testo, e teatro rimane: il teatro è un incontro tra attori e spettatori³⁶. Io dico: tra spettatori e personaggi. È il personaggio che determina l'energia e l'intensità dell'incontro. Penso che Grotowski abbia detto questo perché era un regista, e non un attore. Perché il teatro è creazione dell'attore!

Barba e Grotowski non conoscono il dramma degli attori. Io sono un discepolo del "Metodo". Con Barba ho avuto una lunga diatriba: perché Stanislavskij è stato escluso dal *Dizionario di antropologia teatrale*³⁷? Gli sono dedicate pochissime pagine. Barba mi ha detto che il problema del Metodo è che nevrologizza gli attori. Io dico che gli attori sono già nevrotici, come si fa a non esserlo in questa società? Viviamo in una società ipocrita, che insegna a mentire, che non ammette la verità. I bambini imparano a mentire, mentiamo agli altri e a noi stessi. Siamo un popolo di nevrotici: non possiamo dire quello che abbiamo nel cuore. Il Metodo parte da lì. Eugenio non ne voleva sapere. Dicevo "Il Metodo è il nostro Kathakali!". Vedevo operare dagli attori di Kathakali quel tipo di arrivo del personaggio a cui noi provavamo ad arrivare per nostre vie. Loro hanno quel circo in testa con tanti personaggi, tante divinità. La maggior parte di noi non crede a niente, non abbiamo fede. Anche Peter Brook lo dice, nella prefazione al *Mahabharata*³⁸: "Gli attori occidentali con cui lavoro a confronto con la metafisica falliscono, non sanno come prenderla". Il Metodo è una strada possibile, un cammino. Ci insegna a conoscere la nostra nevrosi e a utilizzarla con mezzi teatrali.

Questo ci ha portati vicini alla ricerca su teatro e carcere, e questa ricerca ci ha portati a Ferrara³⁹.

Stando lì ci è apparso chiaro che non c'erano chance di entrare nel circuito teatrale italiano. Non ci riuscivano gli italiani... noi non parlavamo italiano, e un teatro senza parola che teatro era? Ma volevamo fare teatro, non un laboratorio e basta: la ricerca va bene se si fa con lo spettatore, soprattutto perché non ci rivolgevamo a un pubblico conosciuto, come l'argentino.

Avevamo un rapporto intenso con i matti, con loro andava benissimo, con il ferrarese meno. Ma poi abbiamo capito che il teatro che facevamo andava benissimo in Europa. Comprammo un camioncino e andammo in Germania:

³⁶ Il riferimento è a Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, libro fondamentale per generazioni di teatranti, e che influenzò, come si legge, anche il percorso teatrale di Czerwik e del Nucleo.

³⁷ Se si scorre l'indice dei nomi di Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, a cui qui si fa riferimento, sono molte le ricorrenze di Stanislavskij, presente ad esempio nel contributo *Esempi occidentali* di apprendistato scritto da Fabrizio Cruciani (pp. 24-27), e al centro dell'intervento di Franco Ruffini *Il "sistema" di Stanislavskij* (pp. 238-241).

³⁸ Jean-Claude Carrière, *Il Mahabharata*, Milano, Vallardi, 2004.

³⁹ Grazie all'invito di Antonio Slavich a tenere un laboratorio permanente nell'ospedale psichiatrico che dirigeva, come si racconta nelle pagine introduttive.

vendevamo decine di spettacoli! Andavano matti per come eravamo, non volevano convertirci ad altre forme teatrali. Poi tornavamo a Ferrara foraggiati per fare la nostra ricerca. Da qui è nato lo spettacolo su Rosa Luxemburg, ma questo è un altro capitolo.

L'Italia, Nando e Fabrizio

L'Italia è un paese di campanili. Si è Ferraresi, Emiliani, e poi italiani. Se sei napoletano ti chiedono, napoletano di dove? Della penisola sorrentina, del Vesuvio? Noi ci sentivamo cittadini del mondo. Sviluppammo una teatralità che in realtà era quella che avremmo potuto sviluppare anche a Buenos Aires, città fatta di mille città stratificate: il teatro come arte collettiva, con l'attore che ha il compito di guidare un gioco che si costruisce insieme.

Negli anni Ottanta il Nucleo è soprattutto una compagnia vagabonda. Scopre la Germania, la Scandinavia – più andiamo al Nord più ci amano – riscopriamo il calore, le loro città, scopriamo la Spagna. In Italia ci è più facile andare in Sicilia. Del teatro italiano ce ne facciamo un baffo, visto che per il teatro italiano non esistiamo, come diceva Carmelo Bene.

La nostra posizione sul teatro era piuttosto aggressiva, non ci piaceva giocare in difesa. Si parlava di crisi del teatro, ma noi avevamo moltissimo pubblico. Ci dicevano: “Sì, ma non paga il biglietto!” “Ma pagano le tasse, dalle tasse viene il FUS quindi pagano! A teatro si annoiano, trovano rituali culturali lontani dalle loro tradizioni”. Un grosso malinteso.

In Italia c'era una tradizione diversa, quella della Commedia dell'Arte: una grandezza non riconosciuta, fatta di ribaltamenti. È lì che ci incontriamo con Nando [Ferdinando Taviani], e andiamo a nozze. Per Nando eravamo un gruppo di quelli selvaggi, che se ne fregano della crisi, sempre col sorriso, che se hanno i soldi chiamano gli amici per fare spettacoli. Con lui è nato il festival “Copparo e i teatri” [1979]⁴⁰: era una situazione con cui si potevano far crescere energie simili a quelle di Bacci a Santarcangelo⁴¹, che stavano per perdersi. Taviani per noi è stato un nume tutelare importantissimo. Ci aiutava a trovare quello che cercavamo, a pensare, e a riflettere. “Di che vi lamentate?” – ci diceva – “Ci sono teatri che hanno moltissimi finanziamenti, e non sanno che farne. Voi godete di tutto quello che avete!”.

⁴⁰ Il festival, voluto dall'assessore alla cultura di Copparo Marco Tani, si è svolto con successo dal 1979 al 1982, coinvolgendo in «seminari, dibattiti, mostre, proiezioni e spettacoli», oltre alla popolazione locale, «artisti provenienti da tutto il mondo». Cfr. <<https://www.teatronucleo.org/wp/chi-siamo/la-nostra-storia/>> (02/06/2022).

⁴¹ Sull'importanza del contributo di Ferdinando Taviani per il festival di Santarcangelo cfr. la testimonianza di Bacci nell'ultimo numero di «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 29-36.

Entrava nel merito delle cose. Stavamo costruendo *I funesti*⁴², un tentativo di creare uno spettacolo con basi archeo-antropologiche. Non aveva paura di entusiasinarsi, a suo modo. Mi ha detto: “Ha un'alba e un tramonto, perché non ci metti una luna?”. Ci mettemmo una luna, che entrava e cresceva. C'era un'invenzione nostra, una grossa corda di nave presa nel porto di Comacchio. Veniva messa a cerchio attorno a due attrici che facevano il villaggio. Di colpo arrivano due cavalieri montati sui trampoli (non di circo, attori sui trampoli), e mano a mano che si avvicinavano la corda si stringeva sempre di più. Poi questa idea l'ho ritrovata nelle *Ceneri di Brecht*⁴³. Barba aveva visto lo spettacolo a Fara Sabina.

Nando fece una recensione, anche con una certa complessità⁴⁴. Vedevo la discrasia: gli altri teatranti ci guardavano come poppanti, dicevano: “Dov'è il vostro training?”. Nando vedeva quello che c'era, non quello che ci sarebbe dovuto essere. Vedevo dove volevi andare e stava lì per ore per spingerti ad andarci. C'erano blocchi, e lui aiutava a scioglierli. Lo fece per *I funesti* e per *Sogno di una cosa*⁴⁵, su Rosa Luxemburg, in una settimana durissima di lavoro. Non ho mai trovato una persona così. Semmai ho cercato di diventare come lui: ogni volta che vedo uno spettacolo cerco di pormi in quell'atteggiamento, non dire quello che vuoi tu, che faresti tu, aiutali ad andare dove vogliono andare.

Barba è diverso, porta nella sua direzione. Ho sempre pensato: “Pericoloso uomo!”. È un uomo con una tesi. Ho sempre discusso con lui: dicevo “Guardati attorno!”. Ma non gli viene, non è la sua natura. Era la natura di Nando. Nando non era un attore, un regista, non era un maestro. Era un vero sciamano.

Noi cresciamo un po' alla selvaggia ma con aiuti importantissimi che ci confortano nella linea che volevamo seguire. Veniamo dall'Argentina con un'impostazione sul Metodo, seguiamo Stanislavskij, con Grotowski che lo porta nel nostro secolo.

Abbiamo scoperto anche noi il training: Barba aveva dieci, dodici anni più di noi, da lui abbiamo imparato. Ci piaceva il training, una modalità di lavoro che abbiamo abbinato al nostro Metodo: la mattina il training, al pomeriggio il lavoro sul Metodo, sulla creazione dei personaggi. Se no per me l'attore

⁴² *I Funesti*, 1979, diretto da Cora Herrendorf e Horacio Czertok, con Cora Herrendorf, Annarita Fiaschetti, Paolo Nani, Silvia Pasello, Puccio Savioli, Nicoletta Zabini.

⁴³ Spettacolo dell'Odin Teatret del 1980, di cui fu fatta una seconda versione nel 1982, regia di Eugenio Barba con Torben Bjelke (nella prima versione), Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal.

⁴⁴ Per «Scena», febbraio 1980.

⁴⁵ Del 1984, diretto da Horacio Czertok e Cora Herrendorf, con Cora Herrendorf, Marcello Monaco, Paolo Nani, Harald Schmidt, Antonio Tassinari, Nicoletta Zabini.

non è completo: la psiche dell'attore non è un optional, è nostra compagna di strada⁴⁶.

Fabrizio Cruciani era innamorato del nostro modo di affrontare il Metodo. Ci portò al DAMS a fare laboratori con i professori, con Franco Ruffini, anche Nando partecipò una volta. Facevo fare esercizi per capire, si sono divertiti tantissimo. Ci furono diversi incontri, ma non durò tanto. Con Fabrizio facemmo poi un progetto, "La rivoluzione teatrale". Portavamo il Metodo a circa ottanta teatranti pugliesi riuniti da una cooperativa di Bari con fondi regionali. Fabrizio seguiva le lezioni, attento e critico. Abbiamo sofferto molto la sua morte, era l'unico che capiva sul serio di che cosa parlavamo. Con lui potevamo capire il rapporto della Commedia dell'Arte con il Metodo, che è il sistema di Stanislavskij per improvvisare, tramite autodrammaturgia, costruzione del personaggio... Al tempo della Comuna Baires ci aveva conosciuti anche Ferruccio Marotti, che venne a vederci con un giovanissimo Nicola Savarese, che era lì come cine operatore. Per noi il sistema teatrale italiano era soprattutto il rapporto con loro. Avevamo la fortuna di un grande mercato all'estero: Messico, Germania... Era questo a darci forza. Ma la nostra autonomia irritava parecchie persone.

Altri punti di riferimento (Stanislavskij, il Kathakali, Blin, il Living Theatre), e una bandiera

Stanislavskij sviluppa il suo modello di lavoro attoriale quando ancora il teatro è importante. Crea un luogo dove sono possibili tante vie: Mejerchol'd, Vachtangov... un'atmosfera fertile. Tra l'altro si divertivano a prenderlo in giro... Ho sempre ammirato che andava a vedere i cantieri, cosa facevano gli allievi. Lui dà i mezzi per fare i loro laboratori. Non era semplice. Trova la maniera di sviluppare strade così diverse... ma questa è la grandezza. Tutto quello che pensi possa essere il teatro può fiorire in tanti modi, "Che tanti fiori fioriscano", come diceva Mao Tse Tung.

E Stanislavskij è un attore. Certe sensibilità sono possibili solo se hai praticato sulla scena, sulla tua pelle, se sei tu che esci a incontrare lo spettatore.

Lo pensai alla fine come anticipazione alla *Verfremdung* di Brecht⁴⁷.

⁴⁶ «Così come il training fisico opera sugli automatismi del corpo, il training con il Metodo agisce sugli automatismi psicofisiologici. Ne risulta una *presenza scenica* organica e completa, dove l'integrità della persona dell'attore è coinvolta nel processo di creazione teatrale». Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., p. 208.

⁴⁷ Brecht stesso, vedendo gli attori del Teatro d'Arte di Mosca nel 1955, in *Cuore ardente* di Ostrovskij, aveva dovuto riconoscere un'affinità del suo lavoro con quello di Stanislavskij, al di là delle teorie, notando il «grado di straniamento della rappresentazione». Cfr. Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 118-119: 119.

Stanislawskij pone distanza tra sé e i suoi personaggi quando utilizza il tempo per costruire un'emozione che sia attribuita dallo spettatore al personaggio. Le sue intuizioni sceniche vanno in questa direzione. Il naturalismo secondo me è una cattiva lettura: la sua verità scenica è diversa. Si vede dalle sue lettere. È stato accolto nel realismo socialista per uno strano gioco di malintesi, che gli ha consentito di aver salva la vita. Ma il naturalismo di Stanislawskij è diverso dal realismo. Com'è calcolata e preparata la messinscena... è molto più vicina al Kathakali, a Mei Lan Fang, a queste forme *altre* della vita, costruite per non copiare la vita. L'uso dei rumori, il rigore scenico... cos'ha di realistico? È dichiaratamente finto, costruito. È vita scenica. E si dimentica che per Stanislawskij il rapporto con lo spettatore è fondamentale, e che pone un'etica del lavoro degli attori come un lavoro di sacerdoti. Le note alle messinscene trasudano questo: la scena non deve sembrare naturale, lo spettatore deve essere coinvolto. È tutto ancora da studiare. Di recente sono uscite le sue carte dal segreto degli archivi, magari riusciamo a scoprire qualcosa di più.

Un'altra cosa che non posso non considerare è l'incontro con il Kathakali. Finché si poteva si partiva una volta l'anno per andare nei villaggi del Kerala, dove ho alcuni carissimi amici con cui da tempo dialogo. Kannan Ettumanur ha una compagnia-scuola nella capitale, a Trivandrum. Mi diceva dove avrebbe fatto lo spettacolo, diceva: "Voglio che tu mi dica come vedi la mia 'improvvisazione' di Arjuna". È maieutico questo loro concetto di improvvisazione. Per vivere fa l'assicuratore. Arriva vestito in completo marrone con valigetta, lo accompagno nella green room, per tutta la trasformazione: vedo sparire Kannan e verso la fine, dopo tre ore, appare Arjuna. Sono le sette, le otto di pomeriggio, il suo numero è il secondo, lo spettacolo inizia alle nove: sta fermo per tre ore, ed è già Arjuna. A fine spettacolo ridiventa Kannan. Come fa? È induista, ha una testa diversa dalla mia, una diversa attrezzatura metafisica: non Dio col ditone ma Lord Shiva che danza, che crea e distrugge, davvero uno e trino, come nella fisica quantistica. È chiaro che ha un modo diverso di affrontare il come diventare personaggio. Noi non crediamo a nulla, come facciamo a credere ai personaggi? Quando dobbiamo affrontare la metafisica siamo inermi. Parlo di Stanislawskij e lui mi guarda come a dire: "Poveretti!". A lui basta aprire le braccia, battere i piedi, e vedi Arjuna. Così può fare Parvathi etc. La sua attrezzatura metafisica dice: "Tu sei uno e tutte le cose".

Un altro riferimento è Roger Blin, attore di scuola Copeau. Non ha mai scritto nulla. L'ho incontrato l'ultimo anno della sua vita, era ospite della Compagnie du Hasard. Dettava i suoi pensieri e ricordi a Lynda Peskine, che trascriveva. È grazie a lui che ho visto *Aspettando Godot*. Negli anni in cui lo aveva scritto Beckett⁴⁸ nessuno voleva metterlo in scena: la moglie girava nei bistrot dove poteva incontrare gli attori, ma nessuno ne voleva sapere. Finché Roger Blin lesse le prime frasi ed ebbe una folgorazione. Era a Parigi, litigò con il suo socio che

⁴⁸ Negli anni Quaranta, il testo fu poi pubblicato nel 1952.

non voleva metterlo in scena. Per due anni girò per cercare attori per fare quel testo: o non piacevano a Beckett, perché erano attori accademici (addestrati allo stile di Corneille e Racine), o Beckett non piaceva a loro. A tal punto che Blin finì per far Pozzo, e non solo il regista. Combatté fino all'ultimo, si giocò tutto quello che aveva. Dopo la prima tutti capirono che era nato il teatro contemporaneo. Ma grazie a chi? A Blin!

Anche Genet, questo criminale omosessuale e poeta, si dice che è stato "scoperto" da Sartre, che doveva scrivere una presentazione per Gallimard e ha scritto *Saint Genet, comédien et martyre*⁴⁹, un libro di quattrocento pagine. Lui lo ha scoperto per la letteratura, ma chi poteva fare nella Parigi degli anni Sessanta *I paraventi*, *I Negri*, testi violentissimi contro il razzismo francese? Chi lo fece fare, a Barrault, all'Odeon? Blin! Lo convinse, gli ruppe i maroni. C'erano terroristi che volevano uccidere De Gaulle, era un clima difficile. Blin convinse un gruppo di neri di Martinica di teatro dilettantesco a prendere in carico questo testo, *I negri*.

C'è questo libricino, *Souvenir et propos* di Roger Blin raccolti da Lynda Bellity Peskine⁵⁰ l'ultimo anno della sua vita. In Italia non voleva pubblicarlo nessuno. Lo tradussi e trovai l'editore, Dino Audino, dove allora c'era Roberto Cruciani.

Spesso il teatro sta altrove, altrove dove ci voleva un pazzo per farlo. Blin sente il teatro come un combattimento, deve creare divisione, vivere e interpretare le crisi, se no non serve a niente. Certo ha militato in un teatro molto diverso... non mi interessa tanto il teatro che fa, ma come lo fa: quanto sia fondamentale perdere tutto quello che hai per difendere un autore. Nessuno lo riconosce! Per tutti è normale che Beckett abbia inventato il teatro contemporaneo. Perdinci no! È tutta un'altra storia! È una lezione per noi. Il teatro passa da un'altra parte. È importante saperlo riconoscere, per aiutare a farlo comprendere oggi. Genet? Nessuno voleva rischiare la pelle. Ci è voluto un pazzo come Roger Blin. Dovrebbe avere una grande scultura davanti alla Comédie Française: è uno dei nostri eroi!

Per questo ho tradotto questo libro. Lynda Peskine ha saputo trascrivere la testimonianza di qualcuno che ha fatto il teatro del Novecento. Se il teatro del Novecento è com'è, è perché c'è stato un uomo come lui. E parlo di un teatro che non è quello che pratico. Blin è lontano da me, sono più vicino ai Copiaus, per come mi ha insegnato a conoscerli Cruciani⁵¹. Ma c'è un'etica, un atteggiamento etico, che condivido.

Un altro gruppo di pazzi che mi ha sempre impressionato è il Living Theatre, non casualmente sono ebrei mistici. Ho incontrato anche loro. Non potendo concludere nulla con la sua comunità la Malina si era costruita un

⁴⁹ Paris, Gallimard, 1952.

⁵⁰ Paris, Gallimard, 1984. Blin, nato nel 1907, morì nel 1982. L'edizione italiana è Blin, *Artaud, Beckett, Genet e gli altri*, cit.

⁵¹ Cfr. Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno* [1971], ristampato in edizione aggiornata e ampliata a Spoleto da Editoria & Spettacolo, 2020.

gruppo di anarchici combattenti per la libertà, individualisti in un modo per noi insopportabile. Abbiamo imparato molto da loro, ma noi volevamo una comune marxista, non anarchica. C'era tra noi una vicinanza di condotte, di comportamenti, nello sfuggire alla catalogazione. Qui in Italia si è cercato di incastrarli in qualche modo, ma erano "inincastrabili". Sono stati per un po' un giocattolo degli intellettuali eleganti, poi sono spariti. Era difficile ascoltare la loro sfida.

Ho lavorato con loro alla grande, per quanto uno possa divertirsi con un americano. "Malgrado tutto voi siete comunque degli yankee", dicevo. "Siete andati in Brasile da colonialisti⁵²". "Noi???" "...a insegnare ai brasiliani a fare la rivoluzione. Se la faranno quando decideranno loro. Un po' di modestia!". Erano tremendi. Nel 1999, l'anno dell'euro, abbiamo fatto un *Guernica*⁵³: era venuta Judith [Malina] a seguire i lavori. Facevamo apparire dei fucili: il *Guernica* voleva dire la guerra di Spagna, volevamo parlare dei gruppi dell'internazionale, ragazzi europei che erano partiti da ogni nazione per andare a difendere la Repubblica, giovani che avevano già fatto l'Europa prima, che si rifiutavano di seguire il diktat delle loro democrazie non interventiste e si riunivano in brigate internazionali. Judith era incazzata, non voleva che mostrassimo i fucili. Ma quando hai i fascisti davanti che fai, gli sorridi? Mi diceva: "Il messaggio che dai è sbagliato!". Ma i fucili ci volevano. Sono state le nostre ultime litigate. Poi è tornata altre volte.

Non ci dimentichiamo che il Living a New York esiste, continuano a fare *The Brig*⁵⁴ a Central Park. L'idea è lì, continua nei viventi. Forse tutti i gruppi portano una bandiera che vive in quelli che vengono dopo. L'importante è far vivere le idee il tempo sufficiente per germinare, per dire che un altro teatro è possibile.

Incontri, trasformazioni, lotte

A metà anni Ottanta andavamo spesso in Polonia, quando andarci era un'avventura. Eravamo affascinati dal teatro polacco – Grotowski, Kantor, Wajda. Al governo c'era il "social surrealismo" di Jaruzelski. Avevamo l'impressione

⁵² Sull'esperienza del Living Theatre in Brasile, iniziata dopo la scissione dell'ensemble in quattro gruppi della fine del '69, e finita con l'espulsione, dopo arresto e processo, di Beck e Malina, cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 169-173.

⁵³ Coproduzione Kleist Theater di Frankfurt am Oder e Teatro Comunale di Ferrara. La città di Guernica è nota per il feroce attacco subito il 26 aprile del 1937 da parte delle forze aeree italo-tedesche del gruppo Condor, strage che Pablo Picasso raccontò nell'omonimo quadro.

⁵⁴ *The Brig*, 1963, basato sull'omonimo testo sulla prigionia militare statunitense di Okinawa che l'ex-marine Kenneth H. Brown aveva inviato a Beck e Malina. Julian Beck è morto nel 1983, Judith Malina nel 2015.

che l'asse teatrale si fosse spostato, dal GITIS di Mosca alla Polonia. Era così. Grotowski era il vero erede delle ricerche di Stanislavskij sul percorso individuale e di gruppo. C'era il gruppo Ósmego Dnia, significa "Ottavo giorno" – si dice che Dio creò il teatro l'ottavo giorno: il settimo si riposò, e l'ottavo creò il teatro. Ci conoscevamo da molto. Quando siamo arrivati al festival di Palermo con il Nucleo argentino anche loro erano lì, rappresentavano la Polonia. Erano meravigliosi. Fecero uno spettacolo che ci sconvolse, erano pieni di grinta. Fu un innamoramento reciproco. Noi avevamo crudezza e una grande franchezza: portavamo lo spettacolo *Herodes*, sulla storia politica argentina⁵⁵. Il loro spettacolo era sulla storia polacca. Erano prospettive diverse, ma col teatro al centro. Lì ci incontrammo, poi loro tornarono in Polonia, noi credevamo che saremmo tornati in Argentina.

Qualche anno dopo, circa nell'81, ci siamo incontrati in Messico. Eravamo già in esilio, e avevamo capito che il nostro spettacolo non funzionava con gli spettatori italiani. Eravamo andati nel '77 all'incontro di Casciana Terme dei teatri di base, organizzato da Bacci⁵⁶. C'era un pubblico di teatranti, e *Herodes* era stato interrotto perché troppo violento. C'erano donne che piangevano. Noi eravamo scioccati: stavamo pagando il prezzo dell'esilio. C'era la RAI che ha filmato il momento dell'interruzione dello spettacolo, si trova su YouTube. Attisani scrisse delle riflessioni umoristiche⁵⁷, altri scrissero: "Altro che politica, ci vuole la psichiatria!". Si metteva in discussione il nostro linguaggio in un modo per noi atroce. Ma lo spettacolo si deve portare fino in fondo! Noi esuli, scampati dalla *lunga manus* della dittatura argentina, ci siamo sentiti doppiamente esclusi, scacciati anche dalla nostra professione.

Ci fu un dibattito: "Noi facciamo teatro, vi stiamo portando testimonianza di cosa davvero avviene in Argentina!". Barba ci scrisse una lettera⁵⁸. Abbiamo

⁵⁵ *Herodes*, 1978, di Horacio Czertok e Cora Herrendorf, con Vilma Arluna, Cora Herrendorf, Victor Garcia, Hugo Lazarte, Roberto Vasquez, Juan Villar.

⁵⁶ Sull'incontro cfr. il dossier *Anni Settanta, teatro di gruppo. Italia*, cit.

⁵⁷ Antonio Attisani dirigeva allora «Scena», «la rivista di battaglia del movimento teatrale degli anni Settanta», Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 65.

⁵⁸ La lettera di Barba è parzialmente riportata in Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., pp. 42-43: «...in piedi su una sedia traballante nel fango di quella tenda, vi guardavo lì a Casciana durante il vostro spettacolo ed era come un coltello nel proprio stomaco, come tutta l'altra faccia della luna che noi dell'Europa appena sospettiamo, non riusciamo a concretizzarci con i nostri sensi, e vedevo le ragazze che piangevano – erano le stesse che la sera prima avevano fatto quello sketch femminista – e mi sembravano dei bambini che avevano voluto scappare di casa per essere liberi e quando la sera cala, si mettono a piangere dalla paura? dalla solitudine? dalle ombre che calano minacciose su di loro? poi tutti i fiumi di parole che hanno cominciato a confluire, intanto vi vedevo lì e pensavo che il giorno dopo sareste ritornati alla vostra quotidianità di esiliati, coi vostri ricordi al di là dell'oceano, i vostri affetti e le vostre speranze, che

capito che dovevamo cambiare strategia. E facemmo uno spettacolo di clowns, con una sottostruttura inquietante. S'addà campà⁵⁹!

Abbiamo copiato una scena di *Totò le moko*⁶⁰, visto al cinema, dove Totò si presenta come uomo forzuto. Non c'era una struttura drammaturgica, era un gioco al massacro tra due clowns che finiva nel disastro totale. Il pubblico si divertiva moltissimo, come ci si diverte dei fallimenti altrui.

Dopo il terremoto che avvenne al sud nel 1980 c'era un camion di soccorsi che partiva da Ferrara: ci siamo saltati su, per portare questo spettacolo ai bambini. Fu anche un modo con cui i ferraresi entrarono in relazione con noi: c'erano operatori, operai, volontari per la missione di soccorso. Si crearono dei vincoli importanti.

Con questo spettacolo andammo poi in Messico, al festival di Zacatecas, e incontrammo di nuovo Ósmego Dnia, ma a loro non piacquero più. Ci fu un lungo dibattito. Lavoravamo nel manicomio, in strada, stavamo imparando a lavorare in un paese non come il nostro: «La vostra dittatura non vi cerca a casa per uccidervi!». I teatranti in Polonia potevano lavorare, anche se non era permesso di farlo come professionisti: giravano con il circuito delle chiese, però lavoravano in Polonia. Noi dovevamo impiantarci in un territorio completamente nuovo, e il dramma che

triste continente questo nostro, triste perché non potrete più abbandonarlo [...] non cedete, non lasciatevi andare, non permettete che i commenti degli altri vi rubino tutta la forza, un forte abbraccio da noi tutti...». L'importanza del sostegno di Barba nei primi anni di esilio emerge anche dai ringraziamenti premessi a questo libro, *ivi*, p. 34.

⁵⁹ Aggiunge una sfumatura diversa al perché il Nucleo scelse, nel 1978, di produrre uno spettacolo di clown, il racconto che Czertok fece a Mirella Schino il 23 gennaio del 1996, spiegando come il gruppo fosse tornato quell'anno in Argentina per organizzare una tournée dell'Odin Teatret con il patrocinio dell'Unesco: «in ottobre venni convocato dal Comitato militare per la cultura, a Buenos Aires. Avevano lì un fascicolo su tutta la nostra attività in Italia, e uno sull'Odin. Mi dissero che l'Odin era un gruppo anarchico e sovversivo, e di conseguenza lo eravamo anche noi che lo volevamo portare in Argentina. Protestai, parlai dell'UNESCO, dell'appoggio che questa tournée aveva avuto dal governo danese. Mi dissero che dovevano pensarci su. Una settimana, dissero. Ricordo quando uscii da questa riunione. Non mi avevano fatto alcuna esplicita minaccia: ma le strade, le piazze familiari mi sembrarono diverse, tutto era diverso, estraneo, pericoloso. [...] Telefonai a Cora, con un codice segreto che avevamo concordato per le situazioni di pericolo. Scappammo, in tre giorni. E questa volta lo sapevamo, sapevamo che stavamo abbandonando l'Argentina per sempre. E quanta gente non capì abbastanza in fretta, o non fece in tempo a scappare, quanta gente sparì quell'anno, in Argentina [...]. Fu una cosa così terribile che... guarda, tornati in Italia facemmo uno spettacolo di clowns. Molta gente rimase sorpresa, e anche ostile, perché dopo *Herodes* facevamo quello, uno spettacolo solo da ridere. Ma noi in teatro, in arte, di certe cose non riuscivamo più a parlare». Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 334.

⁶⁰ Film del 1949, regia di Carlo Ludovico Bragaglia.

ci portavamo dentro non passava. Di desaparecidos in Italia si comincia a parlare nell'82-'83: noi portavamo un discorso incomprensibile, non si voleva sapere. Cosa ne sapevano i polacchi di com'era? Loro ci vedevano abbandonare la storia nazionale e diventare clowns. Ma io sono figlio di ebrei polacchi, la madre di Cora è nata nel ghetto di Varsavia, rappresentiamo un'umanità svincolata da schemi di storia nazionale.

Trovammo il nostro pubblico soprattutto nelle piazze d'Europa. Eravamo tanto conosciuti e pagati lì, quanto poco apprezzati in Italia, dove eravamo ritenuti teatranti di serie B, saltimbanchi. In questo Nando e il carissimo Fabrizio sono stati importantissimi per noi, come baluardo. Avevano un atteggiamento che ci faceva sentire presi sul serio. Era una situazione paradossale: Ugo Volli ci ha sempre tenuti in grande considerazione, veniva a vederci⁶¹. Il progetto del teatro che nasce dall'ospedale psichiatrico è sempre stato seguito con attenzione, la stampa ci capiva e sosteneva; il sistema teatrale, no. Anche se abbiamo sempre provato a infiltrarci. Subito siamo stati presi sul serio dal Ministero, sostenuti dall'ATIS, l'Associazione dei teatri di sperimentazione, dove c'era Mario Martone, quelli che diventeranno "il Postmoderno", tutti intorno allo stesso tavolo. Ma noi dicevamo che i teatranti sono lavoratori dello spettacolo, vogliono gli stessi diritti e doveri dei lavoratori, come in Francia e Germania. Siamo stati ostacolati in tutti i modi: ricordo una riunione in cui Martone continuava a dire "Noi siamo artisti, non siamo lavoratori! Dobbiamo essere sostenuti come artisti". Un concetto fatale. Ce lo siamo ritrovati quarant'anni dopo: viene il covid, e non abbiamo diritti perché non siamo considerati lavoratori, siamo gli unici per cui non si era pensato al *Recovery*⁶², poi qualcosa abbiamo avuto, ma non un sostegno concreto a quell'industria che siamo. Siamo parte del PIL, del maledetto PIL, in tutto e per tutto⁶³, eppure il nostro mondo lavorativo è nelle mani di coloro per i quali non è conveniente che il lavoratore dello spettacolo sia considerato un lavoratore, o avrebbe diritti e metterebbe in discussione le strutture. Gli stabili, quelli che hanno avuto i finanziamenti, non li hanno distribuiti. Noi abbiamo lavorato. Il ministero ha abdicato dall'avere i borderò, noi siamo una cooperativa di attori, abbiamo usato i soldi per preparare spettacoli e tournée. Altri teatri no, hanno cancellato le produzioni e cacciato gli attori. Perché i teatri non sono case per

⁶¹ Cfr. ad es., su *Herodes*, Ugo Volli, *La frusta uccide la zingara che ha la colpa di amare*, «La Repubblica», 6 giugno 1976.

⁶² *Recovery Fund*, il fondo europeo finanziato nel 2020 per sostenere la ripresa degli stati membri dopo la crisi dovuta al Covid 19.

⁶³ Diverse considerazioni sul rapporto tra teatro e economia sono state fatte da Czertok nell'incontro con gli studenti della Sapienza del 10 maggio 2022 (cfr. nota 7): «Il teatro è uno scambio, una relazione. In una società basata sull'accumulo, dopo lo spettacolo non resta nulla: vuol dire che il teatro non è adatto all'economia di scala, non è compatibile con questo modo di pensare. Sono qui e ora: quello che resta sono emozioni».

gli attori⁶⁴, sono imprese private. La morsa tra AGIS e SIAE è terribile. Si prova a cambiare, ma non si vuole.

L'avanguardia dei gruppi: "Copparo e i teatri"

I gruppi erano all'avanguardia di un nuovo modo di produzione dello spettacolo. Non solo per la poetica, per il training, per il molto tempo usato per costruire uno spettacolo, ma per la formazione di nuovi attori e di nuovi spettatori. Si è lavorato per quel mondo di persone non preso sul serio, trascurato dal sistema ufficiale. "Sono un popolino ignorante, non va al teatro perché non ne riconosce la qualità...". Non è vero, non va perché è carissimo, o si annoia. Ma affolla le nostre piazze! Ci vorrebbero antropologi e sociologi per capire perché. (Piergiorgio Giacchè all'inizio seguiva il nostro lavoro, poi non più... L'Accademia, l'università avrebbe dovuto affiancarci...). Il pubblico andava cercato.

Il cambiamento doveva essere per noi anche strutturale e sindacale: abbiamo collezionato fallimenti uno dopo l'altro. Il sistema teatrale è inattaccabile, indistruttibile, è nelle mani sbagliate. I teatranti dicono: "Non ci aiutano, non ci appoggiano". Diventate impresari! Com'è possibile che gli attori non abbiano la proprietà dei loro teatri?! Vogliono tutto pronto. Girando per l'Europa per questo e per altri motivi, perché era bello girare, incontriamo altri gruppi come noi, che facevano spettacoli molto diversi come pratica, però l'etica era quella! Erano tutti convinti che gli attori devono essere proprietari dei mezzi di produzione, erano veri marxisti. Se non li possiedi puoi produrre gli spettacoli più belli del mondo ma non sei in grado di proporli. L'idea era come quella dei *Soviet* di Lenin, e l'abbiamo trovata in Francia, Inghilterra, Germania, Polonia, Russia (negli anni Ottanta lì era paradossale, tutto era dello Stato, ma riuscivano), Cecoslovacchia (erano collettivisti ma si riusciva a creare laboratori paralleli). Abbiamo cominciato a incontrarci nei festival, e trovavamo che era importante anche che fossimo noi stessi attori a governare le politiche dei festival, gestiti da impresari a cui interessavamo solo come fornitori di spettacoli. "Fare lo spettacolo, star poco, costar poco, smammare". Noi eravamo lì, volevamo vedere come lavoravano gli altri: era un modo di imparare, di metterci alla prova, di verificare le nostre stesse ipotesi. A volte rinunciando a parte dell'incasso riuscivamo a stare di più, nei nostri alberghi di quarta categoria o posti simili. Abbiamo incontrato gruppi con cui condividevamo lo stesso desiderio: "Facciamo un festival nostro!".

⁶⁴ Il riferimento implicito è alle ultime pagine di Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992. Tutto il discorso di Certok è denso di citazioni e riferimenti culturali: come lui dirà tra poco di sé, è un uomo di libri, prima che di teatro – ma anche un teatrante che rivendica l'importanza di tenere le due cose ben distinte, in modo che possano nutrirsi a vicenda.

Il Nucleo tra il 1978 e il 1981 per prima cosa fa “Copparo e i teatri”. Il titolo è tipicamente di Nando di quegli anni, subito apre una serie di significati⁶⁵. C’erano pochi soldi: abbiamo proposto alle compagnie incontrate di venire a Copparo per dieci giorni, offrivamo una scuola per dormire, e mangiare comune. Chiedevamo di fare uno spettacolo o due, e il resto di veder loro. Il Comune era perplesso: “Ma perché farli stare dieci giorni?”. Noi rispondevamo: “Non vi preoccupate, conosciamo i nostri polli!”. Gli attori si annoiano a non far nulla: si creavano straordinarie collaborazioni, basi per futuri progetti. Copparo, un paesino a diciassette chilometri da Ferrara, diventa il luogo di incontro di queste compagnie che venivano da Norvegia, Spagna... Il Festival cominciava alle sette del mattino: l’idea è che quando l’operaio va in fabbrica e i contadini nei campi noi siamo in piazza a fare il nostro training⁶⁶. Era bellissimo, si creavano strane situazioni. Il primo anno abbiamo fatto tutto in piazza, e molti ci hanno detto: “È gratis, è chiaro che è affollato”.

Il secondo anno abbiamo creato tanti teatri in giro per la città: scuole, sale, posti dove la gente doveva andare. Fu un gran casino perché si doveva scegliere: vado a vedere César Brie⁶⁷ nella scuola tale o un altro spettacolo? Sono state richieste repliche in più, ma non sono mai abbastanza. Allora a grande richiesta alla fine abbiamo fatto uno spettacolo collettivo in piazza. C’era Nicola Savarese con la sua compagnia di clowns⁶⁸, faceva grandi murales per la città. Ne ricordo uno dedicato a San Ginesio, il protettore dei teatranti, rimasto per anni.

“Copparo e i teatri” è stato la scuola di come si può fare un festival a modo nostro, e noi imparare dagli altri e viceversa che lo spettacolo è importante ma è più importante il contatto, come si lavora.

⁶⁵ Tipicamente di Taviani è l’uso del plurale, un modo di sottolineare e rivendicare il valore di diversi teatri, tradizioni ed estetiche, come farà in apertura nella voce *Teatro* scritta per la Treccani nel 1995, <https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_res-36566cc4-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (05/07/2022).

⁶⁶ Evidenti analogie si possono ritrovare nell’organizzazione delle giornate dell’Odin nel Salento, cfr. Ferdinando Taviani, *La quarta porta*, cit., o il documentario di Ludovica Ripa di Meana *In Search of Theatre. Theatre as barter*, 1974.

⁶⁷ Anche César Brie era stato attore della Comuna Baires, arrivò in Italia con il gruppo nel 1973, a diciannove anni. Nel 1979 aveva costruito lo spettacolo autobiografico *A rincorrere il sole*. Cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d’Era*, cit., pp. 340-341.

⁶⁸ Il gruppo teatrale Arcoiris, fondato da Savarese, agli inizi della sua carriera di professore universitario, insieme ad Adriana Molinar. Cfr. Nicola Savarese, *Dal Titanic al giro di vite. Lettera a Mirella Schino sul terzo teatro in Italia negli anni Settanta*, testimonianza del 1994 circa, pubblicata in Mirella Schino, *Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 47-88 e 115-138: 56-57, 138.

Tra teatro e letteratura: l'Operazione Fahrenheit

Io sono un animale letterario, ma il teatro non c'entra nulla con la letteratura. La letteratura riguarda il passato e il futuro, non il presente.

Sono un accanito lettore di Gadda, penso di essere uno dei pochi che lo capisce in Italia. Capisco cosa cerca di dire: sono elettrotecnico per formazione, lui era un ingegnere elettronico, e ha vissuto in Argentina lunghi anni, tutto il suo linguaggio è intessuto di argentinismi, di modi di dire... Anche Gombrowicz, che era un funzionario della banca nazionale polacca, arriva in Argentina negli anni Quaranta, rimane per via della guerra: il suo romanzo *Ferdydurke* [1938] è stato mal tradotto, penso, è pieno di inflessioni, riconosco il colore argentino. E ho conosciuto Borges e ne sono orgoglioso. Ritengo che la letteratura spagnola o di lingua castigliana sia cambiata grazie a lui: ha permesso agli ispano parlanti di pensare diversamente. Gran parte del suo pensiero non si capisce esattamente se non entri del merito della lingua. Borges parlava di impossibilità di tradurre la poesia. Dicevo: "E se uno vuole leggere Goethe?". E Borges: "Impara il tedesco". "Se vuole leggere Rimbaud?". "Impara il francese". Cosa che ho fatto. Ma tutto questo è letteratura. Il teatro è una cosa che si fa... come le banane: si mangia, si fa, esiste. Sto nel teatro come un topo scappato dalla biblioteca, che trova uno spazio per giocare, però poi torno in biblioteca, perché lì trovo da mangiare. Ma è importante distinguere le due cose.

Per esempio, lavoro di continuo sul Don Chisciotte, faccio un monologo, con due o tre personaggi: Cervantes, Sancho, l'attore che prova. Si chiama *Contra Gigantes*. Cerco di creare una nuova consapevolezza: ci sono tanti "giganti" in Cervantes, in ogni capitolo ce ne è uno, non solo i mulini a vento. Ogni capitolo apre una caverna di Aladino, altre ricchezze, altre intuizioni. E se vogliamo c'è anche la tecnica letteraria inventata da Don Miguel [Cervantes], che ha portato dai canti al racconto. Ho letto il *Don Chisciotte* a dodici anni a scuola e continuo a leggerlo oggi che ho settantaquattro anni. Non è un caso che a un certo punto decido di fare uno spettacolo su questo libro⁶⁹: lì si parla pochissimo, sì e no dieci frasi. È visivo, fatto di relazioni, di dinamica fra noi attori e il pubblico. C'è un'interazione emotiva molto potente. Il vantaggio è che il personaggio è conosciuto in tutto il mondo.

Un altro spettacolo costruito sui libri era *Fahrenheit*, nel 1985. Allora non si parlava molto di Ray Bradbury, sembrava *science fiction*. C'era stato il film di Truffaut, non dei suoi migliori⁷⁰. Avevamo passato una settimana alla Maison de la Culture a Orléans, il direttore ci incaricò di un grande spettacolo per l'anno dopo, che coinvolgesse tutta la città. Ho imposto il "Progetto Fahrenheit", dove,

⁶⁹ *Quijote!*, 1990. Cfr. nota 13.

⁷⁰ Il romanzo è *Fahrenheit 451*, del 1953. Truffaut ne trasse un film con lo stesso titolo nel 1966.

come nel romanzo, il libro era identificato come un oggetto pericoloso. Volevo fare uno spettacolo sull'inadeguatezza del teatro contemporaneo: ho fatto uno spettacolo sul libro per aiutare il teatro, uno zoppo e un cieco che si aiutano a vicenda. Funzionò benissimo.

Ci fu un grande lavoro con le scuole, gli studenti intervistavano le persone per strada: "Cosa pensa del libro? Quanti libri legge all'anno?". Gli Operatori Fahrenheit⁷¹ passavano casa per casa, alla fine si creava un'enorme piramide di libri. Poi, tutti intorno a questa pila, c'era un momento enorme: prendevamo le vicende grandi del romanzo, la bibliotecaria che si immola, e il pompiere che si converte, si strappa i vestiti e diventa un uomo-libro (alla fine nel film c'è quel bosco con gli uomini-libro, che hanno imparato libri a memoria, perché in quella società non è permesso possedere libri).

Il Popolo del libro nello spettacolo combatteva gli Operatori Fahrenheit. A Magonza (la città di Gutenberg) abbiamo avuto diecimila spettatori. Siamo stati lì una settimana a lavorare: dopo due giorni dei ragazzi hanno creato un "Gruppo Celsius". Ci sabotavano!

Siamo stati poco in Italia, una volta a Ferrara... non riuscivamo a convincere nessuno. Abbiamo provato col Salone del libro di Torino, ma non se ne fece nulla. Noi eravamo brutali, avevamo un lanciafiamme: mettevamo un libro su un bruciere, il fuoco arrivava dal lanciafiamme a cinque metri di distanza.

L'ultima volta abbiamo fatto lo spettacolo a Sassari, nel 2009, con un bellissimo risultato. I tempi sono cambiati: quello che sembrava un delirio è diventata realtà, i libri sono stati rimpiazzati da apparecchi tecnologici. Mettevamo manifesti per la città: "Non è green possedere libri, si abbattono alberi...". A Badajoz, in Spagna, una signora intervistata ci disse: "Beh finalmente qualcuno fa qualcosa! Ho sempre pensato che i libri trasportano i germi!". Geniale! Subito incorporammo l'idea nella nostra propaganda.

Nella prima versione gli Operatori Fahrenheit erano in uniforme. Nell'ultima a Sassari eravamo tutti vestiti in gran tiro, con completini blu, cravatte celesti, le ragazze in tubini Chanel. Eravamo elegantissimi. La gente era confusa: mostravamo documentari sulla distruzione delle foreste per produrre carta... Il popolo del libro era molto eterogeneo, dai dodici ai novant'anni, aveva lavorato mesi con un'associazione locale. Ognuno aveva adottato un libro, il dodicenne *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry... ognuno girava con una sedia e si offriva di raccontare il suo romanzo, una persona si sedeva e lui iniziava, a voce bassa. Arrivavano dopo che era passata una pattuglia di Operatori Fahrenheit, occupavano lo spazio, e in un attimo c'era tutta gente seduta a sentire romanzi.

⁷¹ Nel romanzo di Bradbury, dove si immagina una società distopica immersa nell'onnipresente discorso televisivo, gli Operatori Fahrenheit sono pompieri addetti a requisire e bruciare libri, oggetto proibito, e le case dei trasgressori. Il titolo, *Fahrenheit 451*, indica l'ipotetica temperatura di combustione della carta.

Una delle azioni era la chiusura della biblioteca municipale, con i libri che venivano buttati giù su una grande rete dalle finestre, e portati via da un camion. La gente piangeva, il centralino del municipio scoppiava.

Noi cominciamo al mattino presto nelle scuole a convincere gli studenti che i libri erano una cosa brutta, gli studenti ci acclamavano. I professori ci dicevano: “Ma cosa state facendo?!” Provocavamo grandi confusioni e conflitti, come è giusto che sia. Alla fine c’era una enorme pila di libri. Lo spettacolo deve finire alle nove di sera, quando l’ultimo libro viene fatto volare con un pallone aerostatico. Uno veniva seppellito, uno affidato alle acque, l’ultimo in cielo.

Finisce, la gente applaude. E poi arrivano i bambini, un enorme gruppo di bambini che rubano i libri (li avevamo presi dai *remainders*, se ne trovano moltissimi). Era straordinario, anche io mi sono messo lì con i bambini a sfogliare i libri. C’erano cose di valore. È durato tre ore: non è rimasto niente. Se li leggevano vicendevolmente senza che nessuno avesse detto loro nulla. Io piangevo e piangevo. Questo è il teatro, questo può essere. È complicato da fare, ma quando ce la fai...⁷²!

Era il 1985, eravamo da sei anni in Italia, ed eravamo già arrivati a questo punto: facevamo spettacoli complicati di cui i giornali non finivano di parlare.

Lo portammo in Polonia l’anno dopo, e lì incontriamo quelli che saranno i nostri partner di un nuovo progetto: loro da est volevano venire a ovest, noi da ovest volevamo andare a est. Volevamo creare una sorta di villaggio degli artisti, che si muove. Non dall’alto, ma da bisogni delle compagnie, dei gruppi, nasce l’idea di *Mir Caravane*.

Mir Cavarane

Mir Caravane è stato un incontro di incontri. Nel 1985 siamo stati a un festival nel nord della Slesia, al teatro Cyprian Norwid, l’unico festival di teatro all’aperto e di strada che c’era nella Polonia socialista. Era in una zona isolata, difficile da raggiungere, per questo l’autorità lo tollerava. Lo dirigeva Alina Obidniak, che era stata compagna di studi di Grotowski a Mosca, ed era molto legata all’idea di teatro all’aperto. Facevamo un seminario, e spettacoli. Incontrammo un gruppo russo, di Leningrado, un gruppo di clowns ai quali era stato permesso di venire in un “paese occidentale”, la Polonia. Tre settimane prima però gli era stato tolto il permesso di fare lo spettacolo, potevano andare solo in due e solo a filmare il lavoro altrui. Uno era Slava Polunin, oggi famoso come maestro dello *Snow show*. Era depressissimo. Lui vede il nostro lavoro di strada, si innamora. L’anno dopo Alina ci invita di nuovo, portiamo *Fahrenheit*. Di nuovo incontriamo loro e un altro clown sordomuto. Di nuovo erano depressi, questa volta il permesso

⁷² Altri dettagli su questa operazione di teatro agit-prop, come li è definita, si possono leggere in Czertok, *Teatro in esilio*, cit., pp. 36-40.

era stato tolto una settimana prima. Per farci vedere il suo lavoro Slava ci invita nella sua stanza di albergo. Vedo il suo clown. Aveva un rigoroso lavoro circense e stanislavskiano, con il GITIS⁷³. Veniva dalla scuola del Circo di Mosca e del Teatro d'Arte, il suo gruppo si chiama Licedei – vuol dire “smorfia”: lui parla della smorfia secondo Stanislavskij. Incontro un fratello, ci capiamo. Lui lavora con l'energia, non fa numeri clowneschi. L'ho visto al Gorki Park a Mosca, alle due del pomeriggio: c'erano cinquemila spettatori, soprattutto soldati in uscita. C'era un silenzio che ho visto rare volte. Questo è Slava.

Lui mi dice: “Sono disperato, fammi fare qualcosa!”. Allora l'ho travestito da pompieri nel *Fahrenheit*, faceva un pompiere clown. È nata un'amicizia profonda.

Nel 1987 torniamo con uno spettacolo su Rosa Luxemburg, e comincia a nascere l'idea di *Mir Caravane*. Slava è incantato. Decidiamo che lui si occuperà di Russia, Cecoslovacchia e Polonia, della parte Est.

La Polonia era complicata. Ósmego Dnia a un certo punto suona alla nostra porta, erano disperati, non riuscivano più a lavorare. Qualcuno era rimasto in Polonia, altri erano usciti sposando stranieri. Erano in una situazione drammatica, come fare? Era stato un gruppo “star” della scena alternativa in Italia, c'erano code per vederli. Bacci aveva detto: “Venite in Italia vi ospitiamo a Pontedera”. Dopo un paio di mesi vengono da noi: non avevano lavori, non avevano un posto per il training, non riuscivano a fare nulla. Eravamo poveri, abbiamo detto: “Condividiamo la nostra povertà: vi diamo una sala al manicomio, spazio nella nostra agibilità di compagnia, diventate una seconda Compagnia Nucleo, per girare in Italia. Vi diamo la fotocopiatrice” – eravamo uno dei pochi gruppi in Italia che aveva una fotocopiatrice – “l'uso della fotocopiatrice, ufficio, telefono e un milione di lire e inoltre vi diamo una casa”, una scuola che il comune ci lasciò, come struttura abitativa. Per un lungo anno, anzi due, furono nostri ospiti.

L'origine di quest'avventura sono i gruppi che l'hanno composta, i loro bisogni molto specifici, le loro diversità. L'87 e l'88 sono stati due anni di viaggi per mettere insieme questa idea pazzesca. Con i nostri amici francesi della Compagnie du Hasard (che sono ancora lì anche se Nicolas Peskine non è più fra noi... gli hanno intitolato il teatro, che strana fine che si fa: un nome su un teatro), siamo andati dal sindaco di Blois, che è nientepopodimeno che Jack Lang, deputato al parlamento, ministro della cultura di Mitterand. “Abbiamo questa pazza idea”. E Lang: “Potrebbe essere una bellissima idea per il bicentenario della Rivoluzione”. E noi stiamo lì a pensare e pensare, e pensiamo che tra est e ovest c'è il muro di Berlino. Nell'88 era un muro ben saldo, che sembrava non sarebbe mai caduto: sembrava che la Germania dell'Est sarebbe rimasta lì per altre centinaia di anni. E questa è l'idea che fa scattare tutto: “Che dici se un gruppo di compagnie dell'est viene verso ovest, e un gruppo di compagnie dell'ovest viene verso est? In mezzo c'è ‘la dernière Bastille’ d'Europa”. E subito ho visto

⁷³ La più grande e antica scuola teatrale russa, fondata nel 1878.

gli occhi di Jack Lang allumarsi. Subito abbiamo avuto un prefinanziamento, non tanti soldi ma utili per viaggi e credibilità.

Dall'altra parte del muro c'era Gorbačëv, era la fase della *perestrojka*, del desiderio di una nuova rotta dell'Unione Sovietica, che voleva dire trasparenza, cambiamento. Un cambiamento che poteva essere reso visibile. Adesso a me fa impressione... Il ministro degli esteri di Gorbačëv era Ševardnadze, che conosceva bene la compagnia di Slava Polunin. Polunin parla con Ševardnadze, noi con Lang, e le cancellerie si mettono d'accordo! I russi non avevano soldi ma potevano dare le infrastrutture, mettere a disposizione camion, legname, ospitalità. *Mir Caravane* sarebbe partita da Mosca ad aprile, la fine fu a Parigi a settembre. E in mezzo bisognava trovare altri soci. Abbiamo trovato la UFA-Fabrik, che era la grande fabbrica del cinema nazista: il muro la spezzò a metà, da un lato gli uffici, nella parte orientale gli studi. A loro piacque l'idea di far passare *Mir Caravane* al centro di Berlino... In Danimarca ci accolse il Festival di Copenaghen. In Polonia, Varsavia. Si stava allora aprendo l'ipotesi di un cambiamento, erano cominciati dialoghi tra due personalità agli antipodi: Jaruzelski, capo del "social surrealismo", e Lech Wałęsa, leader di Solidarność. Lui era amico degli Ósmego Dnia, che allora erano ospiti nostri e giravano come gruppo ferrarese, e con questo escamotage riuscirono a tornare in Polonia.

Le riunioni che facevamo con Wojciech Krukowski, il leader dell'Akademia Ruchu (*ruchu* vuol dire movimento), grande teatro di Varsavia...⁷⁴! C'erano incontri tra idee che avrebbero portato alla caduta del regime. Eravamo lì! Le cose bollivano in parallelo. Gli attori erano spesso gli stessi che poi andavano a riunirsi con Solidarność, cose incredibili a pensarci oggi.

Poi Praga. L'idea era di partire da Mosca, andare a San Pietroburgo, Varsavia, Praga. C'erano gruppi, come l'Akademia Ruchu, tutti più o meno legati alla vicenda grotowskiana (anche gli Ósmego Dnia, che sono ancora vivi a Poznań, la loro città). A Praga c'era in ebollizione qualcosa di simile che a Varsavia, ma con toni più smorzati: lì sono più tranquilli, più "francesi". Il leader è Vaclav Havel, all'epoca poco conosciuto drammaturgo. Allora era in galera ed era uno dei leader di Charta '77, un'organizzazione intellettuale ponte tra artisti che chiedevano diritti. Aveva partecipato al famoso '68, alla "Primavera di Praga", a cui era seguito un inverno lungo vent'anni.

Havel insiste attraverso i suoi emissari che ci sia una tappa a Praga. E da lì dove si va? A Berlino. Krukowski organizza Varsavia, Havel Praga, il Licedei San Pietroburgo e Mosca, e UFA-Fabrik Berlino. Solo che la città è divisa in due: bisognava attraversare il famoso Checkpoint Charlie con una lunga carovana di quattrocento veicoli. Ci diciamo: cominciamo la tappa a Berlino Est e abbattiamo il muro in modo figurato attraversandolo. Per un anno abbiamo combattuto con le autorità di Berlino Est, che non ne volevano sapere. Era un periodo assurdo: in

⁷⁴ Krukowski ne è stato leader dalla fondazione, nel 1973, alla sua morte, nel 2014.

Unione Sovietica c'era già la trasparenza, Gorbačëv, a Berlino non ne avevano sentito parlare. Lì non si leggeva la «Pravda». “No, niet!” Abbiamo fatto mandare una lettera dalle autorità sovietiche ma non è bastata. Siamo stati invitati a un incontro con le autorità culturali. Ci dicono: “Venite a Praga, vi fermate a Potsdam. Poi da Potsdam per un altro passaggio, non per il Checkpoint Charlie, andate a Ovest e poi dove vi pare. Però a Potsdam noi creiamo un'area recintata...” – un lager! – “...dove potete stare”. Noi ci ribelliamo: “Non siamo pagliacci al vostro servizio!”. C'è stata una settimana di discussioni. Alla fine basta, non si fa Berlino Est. Da Praga arriviamo alla Porta di Brandeburgo, dove avevamo installato i nostri teatri tenda. Ma quando si fa la tappa a Berlino tanti dell'est riescono a venire a vederci: c'era già un filtrare...

Da lì la cosa era liscia: a Copenaghen, tutto bene, poi Basilea e Losanna, due festival in Svizzera che ci sostengono, da lì a Blois per finire a Parigi, al Jardin des Tuileries, dove si mostra l'ultima tappa di *Mir Caravane*.

Sei mesi dove le compagnie stanno insieme, collaborano, mangiano insieme, vedono il lavoro dell'altro. Non c'erano divisioni: tutti facevano tutto, tecnici per gli altri, ci aiutavamo. Tutte le compagnie si contaminavano, si è creata questa specie di colossale compagnia. In più avevamo fatto uno spettacolo collettivo, *Odissea '89*. Vide il giorno a Berlino, sotto una pioggia che la mandava... ce la mandava Berlino Est!

Per sei mesi abbiamo vissuto in questa sorta di mondo parallelo. Ogni mattina alle dieci c'era l'incontro tra i delegati delle compagnie, dove ognuno portava i problemi, dal cibo ai bagni, dove le difficoltà venivano affrontate e risolte. Volevamo dimostrare che potevamo noi stessi sviluppare la nostra imprenditorialità, essere noi responsabili di tutto. Il Footsbarn Travelling Theatre era il nostro modello, un gruppo che nasce in Inghilterra e finisce in Francia perché da loro c'era la Thatcher, che non sosteneva la cultura⁷⁵. Loro sapevano gestire e montare i teatri tenda, noi ne compriamo altri due. Ognuno è un *caravansérail*. In ogni stazione, montati teatri, allestiti i palchi, si creava questo enorme parco di divertimenti dedicato al teatro.

Epilogo, e ritorno al presente

Mir Caravane non doveva finire a Parigi, ma a Bologna. Eravamo andati a parlare con l'assessore alla cultura, con comune e regione. Tutti erano affascinati, allora i comunisti c'erano ancora, accogliere *Mir Caravane* era un perfetto “progetto Peppone”. *Mir* in russo vuol dire “pace” e “villaggio”. C'era un grande

⁷⁵ Il Footsbarn Travelling Theatre è stato fondato in Cornovaglia nel 1971. Ha lasciato la Gran Bretagna nel 1984, iniziando un'itineranza che lo ha portato fino in India, Africa, Australia e Sud America. Dal 1991 ha sede in Francia. Cfr. <<https://www.footsbarn.com/about-us/>> (22/07/2022).

entusiasmo, avevamo individuato già diversi posti, il principale l'avremmo voluto in Piazza Maggiore, c'era qualche difficoltà ma si era trovato anche il finanziamento. Pensa cosa avrebbe rappresentato per il povero teatro italiano mescolarsi, incontrare tutte queste realtà poco conosciute in Italia! Era un tempo senza internet, di colpo ci sarebbe stata la possibilità di avere compagnie polacche russe francesi cecoslovacche inglesi, il meglio del meglio in un solo villaggio. Ma a metà strada viene meno Bologna perché Eugenio Barba aveva pensato di fare una sessione dell'ISTA, la famosa sessione dell'ISTA a Bologna, del 1990, che si prende tutti i finanziamenti⁷⁶. Sono stato sempre amicissimo con Eugenio, ci aveva sostenuto moltissimo nei primi anni di esilio, ma questo è stato un duro colpo per noi. Era uno dei primi a cui avevamo raccontato dell'idea di *Caravane Mir*, ma non lo vedevamo propenso a spendere sei mesi in un progetto del genere. E ogni gruppo aveva detto quanti soldi avrebbe voluto guadagnare in quel periodo lì: noi avevamo promesso a ogni compagnia assistenza, viaggi, benzina, mangiare, allestimenti e i soldi che loro chiedevano. È chiaro che per l'Odin di quegli anni lì sei mesi erano una cifra molto alta. Non so, non ho mai parlato a fondo con Eugenio di questo.

Così noi chiudemmo a Parigi a settembre. Meraviglioso. Però a me rimase l'amaro di non aver potuto infettare con questo germe della *Mir Caravane* il teatro italico.

È stato un momento per noi di grande crescita. *Mir Caravane* finisce a settembre. Il muro cade a novembre: io penso che l'abbiamo fatto cadere noi! Il Presidente della Cecoslovacchia diventa Havel, che cita *Mir Caravane* di continuo, era entusiasta. Le date lì sono state compresse per difficoltà politiche. Noi portavamo in giro uno spettacolo che si chiamava *Vocifer/azione*, di canti e danze, molto forte, con canzoni di Rosa Balistrieri per esempio e testi nostri musicati da noi. Havel in un incontro ci dice che gli avrebbe fatto piacere se *Mir Caravane* a Praga avesse dedicato ogni spettacolo a un poeta in prigione. E noi: "Perché non ci leggi tu una delle tue *Lettere a Olga* (il suo libro di lettere dal carcere, alla moglie⁷⁷), e noi le inseriamo? Oppure se vuoi vieni con noi e mentre leggi la lettera noi la musiciamo". Quel giorno eravamo nei paraggi di Piazza

⁷⁶ L'ISTA di Bologna, intitolata *Performance Techniques and Historiography*, fu organizzata da Pietro Valenti (Centro Teatrale San Geminiano, Modena) e Renzo Filippetti (Teatro Ridotto, Bologna) in collaborazione con l'Università di Bologna. Fu finanziata da Università di Bologna, Assessorato alla Cultura del Comune e Consorzio Università-Città di Bologna, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Regione Emilia Romagna, Japan Foundation e Saison Foundation. Per maggiori informazioni cfr. *The Performers' Village: Times, Techniques and Theories at ISTA*, edited by Kirsten Hastrup, Drama, Graasten, 1996, pp. 207-208.

⁷⁷ Václav Havel, *Lettere a Olga [Dopisy Olze]*, prima edizione italiana: Bologna, Centro Studi Europa Orientale, 1983. Le lettere furono scritte nel corso di quattro anni di carcere, tra il 1979 e il 1982.

San Venceslao, dove si è immolato Jan Palach⁷⁸. E facevamo lì un grandissimo spettacolo collettivo, il primo spettacolo pubblico dal tempo della Primavera di Praga. L'idea viene a Havel, ci racconta: "Ho sentore che stasera mi rimetteranno in galera, registriamo le lettere". Lo porto subito al pulmino e registro Havel che legge le lettere, cioè le dice, perché le conosce perfettamente, ma tutto il tempo i suoi occhietti spiano dai finestrini: aspetta che lo vengano a prendere. Ho ancora quel video. Non viene, la sera, ma noi facciamo partire al momento giusto la sua voce. È una voce molto particolare, riconoscibile: appena viene fuori dagli amplificatori tutti si alzano in piedi come un sol uomo e parte un'ovazione pazzesca. Noi non l'avevamo presentato. Lì abbiamo capito che oltre a un grande intellettuale era anche un capo popolo, non ci sorprese per niente che divenne Presidente di lì a poco.

Se tu leggi le cronache, il teatro italiano di allora non faceva niente. Facevano le solite cose. Il teatro stava cercando una collocazione in questo mondo che stava per arrivare. Sapevo che era un momento importante per capire cosa poteva essere il teatro europeo, per uscire dalle strutture, dalle definizioni, dai teatri di pietra, e andare incontro al futuro. Ma non siamo riusciti ad avere neanche un giornale con noi.

In Russia è stato un momento di grande vibrazione. Al tempo l'Europa si stava formando. Jack Lang aveva interpellato Jacques Delors, il presidente della Commissione: disse che l'idea era bellissima ma che non sarebbe mai potuta diventare realtà, perché i russi non avrebbero mai permesso alle compagnie di uscire e di entrare. Approvavano ma... Alla fine abbiamo mandato loro un plico alto così di recensioni, e il bilancio. Perché siamo riusciti a portare il bilancio in pareggio. Ogni compagnia ottenne quello che aveva chiesto.

Mir Caravane è interessante anche per quello che non ha prodotto, per via della chiusura del sistema teatrale. Allora era ministro degli esteri Andreotti e – me ne vergogno un poco – ci diede un contributo, con cui abbiamo potuto comprare mezzi in Germania, qualcosina abbiamo avuto dal Ministero dello Spettacolo. Abbiamo fatto tutta questa cosa qui, come in Argentina si dice, "per prepotenza di lavoro", "prepotencia de trabajo"⁷⁹. Non aspettare che qualcuno ti dica, ti faccia... vuoi fare? Allora fallo! Invece tutto son problemi. Questo mi fa incazzare. Tanti giovani che si avvicinano al teatro si lamentano... ma che problema? fate!

Per questo abbiamo cominciato ora a far l'orto.

⁷⁸ Lo studente che si diede fuoco il 16 gennaio del 1969 per lottare contro la repressione da parte dell'Unione Sovietica seguita al periodo della Primavera di Praga.

⁷⁹ Un'espressione dello scrittore Roberto Arlt: «El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo» in *Palabras del autor*, prefazione a *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Claridad, 1931 [n.d. Horacio Czertok].

