

Mirella Schino

ALESSANDRO GENTILI RACCONTA  
VITA E TEATRO NEGLI ANNI SETTANTA E OLTRE

Mi sembra che il problema di ricordare gli anni Settanta si possa sintetizzare in una specie di sillogismo: giacché la storia è usualmente scritta dai vincitori e qualche volta, anche se paradossalmente, dai vinti; e che, per quanto riguarda gli anni Settanta, non si capisce bene chi abbia vinto e chi abbia perso, o addirittura chi abbia combattuto e per cosa; ricordare gli anni Settanta nel loro versante pubblico è un compito tutt'altro che agevole.

(Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Torino, Einaudi, 2007, p. 12)

A partire dallo scorso numero di questa rivista, abbiamo cominciato a sperimentare un nuovo genere di scrittura teatrale: storie di vita narrate da teatranti, indifferentemente importanti o sconosciuti, ma legati a uno spazio problematico significativo. Queste storie e queste vite per me hanno valore non solo come fonte ma anche come racconto, con tutte le sue scelte soggettive e le sue peculiarità. Sono in prima persona, ma sono state richieste, trascritte, annotate e volute da uno studioso.

Il che vuol dire, in questo caso, che sono mie la decisione e la responsabilità di aver trascritto e pubblicato quella che era nata come una chiacchierata privata, anche se ho chiesto l'assenso del protagonista. Lo specifico perché, nel leggerla trasferita sulla carta, i giudizi potrebbero apparire troppo rapidi, le soluzioni troppo brevi, i panorami troppo accennati. Gentili mi aveva semplicemente raccontato, su mia richiesta, il suo percorso verso il teatro, e per di più, condividiamo un passato e un orizzonte, e spesso bastava un cenno per capire di cosa stessimo parlando e come. Presentarla qui non è però come trascrivere

una discussione politica fatta dopo cena: il racconto di Gentili, proprio perché così informale, proprio perché indifeso, non fatto per diventare pubblico, ci permette di passeggiare in anfratti irraggiungibili altrimenti, nelle zone dei valori, sentimenti, percezioni ed esperienze anche molto personali che spesso costituiscono l'anima segreta di un periodo e la motivazione profonda di un modo di far teatro. La stessa vulnerabilità del racconto è un dono, ci fa attraversare una barriera, ed è tanto più è importante per anni la cui comprensione non è affatto un compito agevole, come ci ricorda la citazione in esergo.

### *L'incontro*

Ho intervistato Alessandro Gentili, e molti altri, nel corso del mio lavoro di ricerca sugli anni Settanta. Gentili è stato un esponente di quello che è stato chiamato Terzo Teatro, e che preferisco, come lui, chiamare teatro dei gruppi<sup>1</sup>. Ha fatto parte del Teatro di Ventura dall'80 all'85. Poi ha lavorato da solo, ma, come dice lui, anche allora era un "attore di gruppo": solo, era attore di un gruppo formato da una persona sola. Nel suo racconto, che non voglio anticipare, specifica cosa caratterizzi, secondo lui, un attore di gruppo.

Il fenomeno a cui è appartenuto, quello dei gruppi di base o teatri di gruppo, è stato uno dei molti fenomeni significativi di un periodo fertile e inquieto a molti livelli, per la ricerca come per alcuni espo-

<sup>1</sup> Terzo Teatro è peraltro una definizione molto interessante non solo o non tanto perché, alla fine degli anni Settanta, è stata una parola d'ordine che ha permesso a un intero mondo teatrale sommerso di acquisire visibilità, ma soprattutto perché è indicativa di un modo differente di guardare il teatro, non più basato su qualità o innovatività estetiche, o su concetti come tradizione e avanguardia, ma tenendo conto di dati che fino a quel momento sarebbero stati considerati prettamente sociologici: per esempio l'importanza del teatro per larghe masse giovanili a cui finora era stata negata una accessibilità all'arte. Oppure questioni come il *bisogno* di teatro, la pulsione che può spingere verso di esso, considerate anche per aspetti non necessariamente solo "artistici". Se la si prende in considerazione da questo punto di vista, come modo di osservare il teatro, l'importanza rivoluzionaria della definizione Terzo Teatro sta soprattutto nel considerare questi aspetti non solo artistici come legittimi e fondanti alla pari degli altri, parte del processo creativo e non separabile da esso. Sulla nascita della definizione cfr. la nota 50.

nenti della tradizione<sup>2</sup>. La compresenza tra tante tipologie di fermento, che coinvolgeva anche i grandi maestri, da Grotowski al Living, non è stata priva di conseguenze<sup>3</sup>. In mezzo a questo terreno, per metà esaurito e per metà in trasformazione, si sviluppano, in quantità inaspettata e impressionante, i “gruppi di base”, forme di teatro indipendenti, formazioni estranee a qualsiasi tipo di istituzione teatrale, perfino d’avanguardia, allora, come si sa, livelli ben più distinti di quanto non sia ora. Estranee ai loro tempi, tecniche, modi di produzione. Si dividevano, e sono state divise dai critici, in filoni combattivi e differenti, uno dei quali era il cosiddetto “Terzo Teatro”, ma conservavano una forte radice comune in questa estraneità di nascita. E forse, nonostante caratteri ed estetiche diversissimi, erano portatori di una richiesta simile, di diversità e di rivolta, che di volta in volta prendeva una forma politica, spirituale, esistenziale, sociale. Del desiderio di un uso particolare del teatro, di tecniche diverse dall’usuale. Di forme di cultura teatrale non riconducibili semplicemente alla creazione di nuovi spettacoli.

In comune avevano alcune nozioni, come quella di gruppo, spesso alcuni valori, e in generale un investimento molto particolare nel teatro<sup>4</sup>. Erano portatori anche di una ricerca, molto pratica, di circuito

<sup>2</sup> Per un panorama complessivo, anche se sommario, del periodo sono costretta, per motivi di spazio, a rimandare al mio intervento *Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976*, parte del Dossier *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia*, a cura di Mirella Schino e Luca Vonella, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 47-88 e pp. 115-138. Qui non tento né un quadro né una bibliografia complessiva. Ricordo solo il progetto ERC 2015 di Annalisa Sacchi, INCOMMON, ora concluso, che ha riguardato il rapporto tra politica e teatro negli anni Sessanta e Settanta. In attesa del grande sito ancora in costruzione il risultato maggiore sembra essere per ora il volume *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, a cura di Ilenia Caleo, Piersanta Di Matteo, Annalisa Sacchi, Venezia, Bruno, 2021, che si presenta come una raccolta di materiali, brevi articoli, interviste prive di forti apparati, molte fotografie, poche note, ancora senza tentativi di rielaborazioni o conclusioni.

<sup>3</sup> Senza polemiche, e quindi evitando di far nomi, segnalo un problema a mio parere grave nello studio del periodo: la quantità di lavori recenti in cui, una volta scelto il punto di vista o la corrente di cui occuparsi, non viene neppure accennata l’esistenza delle altre forme teatrali degli anni Settanta. Come se non esistessero. O come se certe divisioni, vitali in quegli anni, sopravvivessero ancora fuori contesto.

<sup>4</sup> Sarebbe interessante e utile studiare i gruppi di base (all’interno dei quali sono riportabili teatri tra loro diversissimi, dal Piccolo Teatro di Pontedera di Roberto Bacci al Carrozone di Tiezzi e Lombardi, o a formazioni di teatri politici in senso stretto)

alternativo. A tutto questo, la relativa ricchezza degli anni Settanta e una generale propensione al cambiamento hanno permesso uno spazio che oggi sarebbe impensabile, ma che già appariva utopico quindici o vent'anni dopo. In generale, anche se non necessariamente, questi teatri indipendenti avevano una collocazione politica di sinistra, ed erano formati da attori e registi molto giovani, privi di qualsiasi forma di esperienza pregressa. È stato un fenomeno mondiale, in Italia particolarmente esteso, con un ritorno alla normalità verso la metà degli anni Ottanta: anche perché i (pochi) gruppi sopravvissuti hanno dovuto fare i conti con le esigenze, economiche e non solo, di un'età più adulta, in cui crescono necessità come una sopravvivenza economica non troppo precaria, o il confronto con il resto del mondo del teatro, o la difficoltà a mantenere viva una reale collaborazione di gruppo.

La fine della grande ondata dei gruppi, in Italia, fu dovuta in parte all'esaurimento della forte spinta a una identità collettiva che li aveva caratterizzati negli anni iniziali, ed era stata determinante per la loro affermazione. E tuttavia, l'esistenza del festival di Santarcangelo, soprattutto nei molti anni della direzione di Roberto Bacci, e di alcuni centri di produzione (in particolare il Centro di Pontedera e il Centro di San Gimignano diretto da Pietro Valenti), permise l'assestamento della pulsione iniziale, in gran parte legata a Barba, in un vero e proprio ambiente, meno coerente, ma di più ampio respiro, del quale hanno fatto parte artisti, organizzatori, studiosi. Un ambiente che per parecchi anni ha continuato ad esistere e a portare dentro di sé – o a perdere – i germi di cambiamento radicale degli anni Settanta.

Ho parlato con Alessandro Gentili il 20 e 21 settembre del 2017, e poi ancora il 30 novembre del 2019. Luoghi dell'incontro sono state alcune stanze del Teatro Due Mondi, a Faenza. L'intervista ad Alessandro, che collabora con il teatro faentino, anche se non ne fa parte, si occupa della loro biblioteca, li aiuta per i loro festival, e fa altre collaborazioni occasionali, si è intrecciata con quella agli attori e al regista del Teatro Due Mondi. Una intervista di gruppo è appassionante, e quella alle persone dei Due Mondi ha fatto emergere un ritratto affascinante

anche trasversalmente, sulla base di alcuni problemi ricorrenti, come la nozione di gruppo, o una diffusa tendenza a stabilirsi lontano dalle capitali, o un frequente impegno politico in senso lato. Ho cominciato una esplorazione di questo tipo in *Tre vite ribelli*, «Palinsesti», n. 10, 2021, pp. 81-97.

e complesso di vita di gruppo, costruito attraverso la testimonianza corale di persone che lavoravano e lottavano insieme da quarant'anni<sup>5</sup>. È stato anche un incontro per forza di cose complicato. Quello con Alessandro, all'opposto, è stato lineare, un colloquio semplice: parlavo con una persona che appartiene alla mia generazione. Ci capivamo, avevamo riferimenti politici e teatrali simili, forse preconcepi paralleli. Quando si è concluso mi sono scoperta emozionata. Noi, Alessandro e io, non condividevamo le stesse idee o lo stesso sguardo, ma c'era, tra noi, una certa sintonia. Parlavamo di spettacoli che avevamo entrambi visto, di persone che avevamo entrambi conosciuto, di un mondo a cui avevamo profondamente appartenuto, e che per un certo periodo si è costituito come un ambiente parallelo all'universo teatrale "normale". Accanto a noi, Raffaella Di Tizio, che aveva partecipato all'incontro con il Teatro Due Mondi, era perplessa, e, pur partecipe, estranea alla ridda di nomi e di episodi che ci rimandavamo. Mi ha dato la percezione di quanto vistosi e avvolgenti possano essere i lacci che legano un ambiente, e di come un certo tipo di riferimenti e di cultura potessero essere ormai del tutto incomprensibili anche a persone come Raffaella, che pure aveva fatto parte di un gruppo vicino al mondo di cui stavamo parlando. Il rischio di una certa parzialità e auto-referenzialità era evidente. Dopo averci riflettuto a lungo, sono arrivata alla conclusione che sono problemi sopravvalutati, se (e solo se) esplicitati, anche di fronte a sé stessi, e affrontati.

Sono molto grata ad Alessandro, anche se mi ha spinto verso un territorio, quello della stretta relazione tra la complicatissima situazione culturale e politica italiana degli anni Settanta e il Teatro indipendente, che avrei preferito evitare, forse perché ovvio, ma soprattutto per le difficoltà che presenta.

Che ci sia stato un rapporto vitale tra il grande movimento dei teatri di base degli anni Settanta e la situazione politica italiana è noto. È del resto confermato da quella profonda diffidenza e/o blando timore che è facile incontrare nei giornali del periodo: c'era somiglianza tra certe manifestazioni studentesche e la partecipazione di masse giova-

<sup>5</sup> Il resoconto dell'incontro con il Teatro Due Mondi è in: *Viaggio antropologico tappa zero: Teatro Due Mondi e Terzo Teatro*, in *Teatro Due Mondi 40*, a cura di Gigi Bertoni, Faenza, Teatro Due Mondi, 2019, pp. 185-233.

nili in situazioni come il festival di Santarcangelo<sup>6</sup> o altri festival o eventi. Questa relativa affinità aveva spinto spesso i protagonisti a sottolineare differenze anche interessanti e significative, per esempio, tra l'Atelier del teatro di gruppo a Bergamo<sup>7</sup> e Parco Lambro<sup>8</sup>. Il racconto

<sup>6</sup> La direzione del festival di Santarcangelo venne affidata nel 1978 al giovane Roberto Bacci, direttore del Piccolo teatro di Pontedera e del neonato Centro per la ricerca e la sperimentazione teatrale di Pontedera, uno dei principali "gruppi di base" di questo periodo.

<sup>7</sup> Uno degli appuntamenti più importanti per il teatro di base è stato l'Atelier del Teatro di gruppo, che si svolse a Bergamo dal 28 agosto al 7 settembre 1977, sotto il patrocinio dell'Unesco. Fu diretto da Eugenio Barba, e organizzato dal Teatro Tascabile, in collaborazione con il Piccolo Teatro di Pontedera, il Teatro della Fortuna, il Teatro Potlach, il Teatro l'Arcoiris, il Teatro di Ventura, il Teatro del Tamburo. Era stato pensato come momento di scambio di tecniche e di incontri per una ventina di gruppi, se ne presentarono molti di più, più una inaspettata massa di spettatori, Canada, Groenlandia, Mali, Australia, Svezia, Argentina, Stati Uniti, Polonia, Giappone, Belgio, Spagna, Perù e Italia, e tutta l'idea iniziale ne rimase scardinata. Ci furono tre mostre, di cui una sulle maschere dei Sartori padre e figlio; laboratori; azioni spettacolari in punti diversi della città, ma sfalsate, in modo che tutti potessero, se lo volevano, vedere tutto. Era un tipo di evento che solo la ricchezza (economica e di forze) di quel periodo poteva permettere. Il programma della giornata era deciso giorno per giorno, i fondamentali scambi e laboratori comuni erano compresi in ore quasi notturne, o la mattina presto. Parteciparono molti artisti orientali, alcuni giornalisti e molti studiosi. Interessanti i documenti, compresa una rassegna stampa, conservati presso gli Odin Teatret Archives (d'ora in poi OTA), Fondo Odin, Serie Activities, b. 18.

<sup>8</sup> Per "Parco Lambro" qui intendo il festival, organizzato da «Re Nudo», la prima rivista italiana di "controcultura", nata nel 1970, morta giusto alla fine del decennio, nel 1980. Controcultura è uno dei termini-chiave degli anni Settanta italiani e non solo. «Re Nudo» si occupa di musica, ma più in generale di cultura alternativa, nel senso di modi di pensare, costumi, comportamenti volutamente diversi da quelli della generazione precedente. Quindi anche di divorzio, situazione delle carceri, aborto, istanze femministe e omosessuali. Tutto, in quegli anni, entra a far parte di un orizzonte politico – o viceversa, c'è un orizzonte politico in tutto. «Re Nudo» organizza festival in quanto un modo diverso di consumare la musica e di farla, di organizzare eventi senza aspettare che siano organizzati. Il primo festival è nel 1971, a Ballabio. Arrivano diecimila persone, che si raddoppiano per la seconda edizione, l'anno dopo, a Zerbio. Nel '74, '75, '76, diventa Festival del proletariato giovanile, e si fa a Milano, a Parco Lambro. Sono radunate oceaniche, che aumentano di anno in anno. Ci sono musicisti sconosciuti, e musicisti celebri, dalla Premiata Forneria Marconi agli Area a Gianfranco Manfredi. Ci sono nottate intere di musica e un po' di teatro. Ma è la musica ad essere il richiamo maggiore, per la cultura giovanile. Nel 1976, i giovani arrivano con tende o senza tende, passano lì le notti. Le riviste del periodo, come «l'Espresso», pubblicano foto dei giovani nudi, che ascoltano, camminano, ballano.

di Alessandro Gentili ha aperto una porta su una particolare sfumatura: il senso di identità, così forte per un ampio strato giovanile, tra il percorso verso il cambiamento politico (e privato) e quello verso una rivolta teatrale. Passione politica e teatrale non erano semplicemente contigue, erano due facce di una stessa medaglia: tappe di una rivolta contro il proprio tempo, alla ricerca di una vita diversa, in un periodo, in Italia, più che difficile. Non è la stessa cosa fare teatro quando si è politicamente coinvolti e farlo tra le bombe.

In Italia era in atto una trasformazione sociale complessa: il boom economico dei decenni precedenti – una vera impennata – ma forse anche la consapevolezza politica avevano portato alla crescita di un'università di massa, a formazioni culturali più articolate. A cui però non corrispondeva affatto una apertura a nuove possibilità di vita o di lavoro, e anche su questo il racconto di Gentili è indicativo. C'era una strozzatura – intensamente vissuta come emarginazione – tra una crescente consapevolezza culturale e politica e le scarse possibilità di mobilità sociale, di mondi differenti. Dal nodo tra possibilità e impossibilità si era sviluppata, in ampie masse giovanili, la volontà di lottare per una vita diversa. Che spesso voleva dire: differente da quella prevedibile per loro.

La ricchezza teatrale di quegli anni nasce anche da qui, dalla volontà di non arrendersi al proprio destino: la violenta rivolta esistenziale e

«L'Espresso» titola *Come è difficile essere giovani*. Ci sono scontri violenti, in primo luogo per il cibo, troppo caro, ma non solo. Scontri interni, oltre che interventi della polizia, però nell'enorme pubblico ci sono naturalmente anche “estranei”, persone venute essenzialmente per guardare le ragazze nude, i giovani che dormono in tenda, l'amore libero sull'erba. Si parla di una massiccia presenza di eroina, e vengono a un certo punto espulsi gli spacciatori, ma, si dice, solo i piccoli. Gianfranco Manfredi, cantautore e fumettista, scrisse una canzone, sul festival: *Un tranquillo festival pop di paura*. Parla del palco come di «un ponte che non unisce niente», dell'eroina, del bisogno e insieme del senso di sfasciamento: «la ricomposizione/ si sogna ma non c'è/ ognuno nel suo sacco/ o nudo tra il letame/ solo come un pulcino,/ bagnato come un cane./ [...] il parco è ormai nascosto/ è tutto una lattina/ abbiamo fatto il punto/ e niente è come prima». Il giornale «Lotta Continua» (30 giugno) esce con una lunga critica al festival. «Re Nudo» constata che quando ci sono più di centomila persone le cose vanno facilmente male. Durante l'Atelier del teatro di gruppo di Bergamo (cfr. la nota 7) viene spesso sottolineata la differenza tra la situazione di Parco Lambro e l'atteggiamento dei gruppi teatrali radunati a Bergamo: il fatto che la matrice sia la stessa non vuol dire che si tratta di fenomeni simili.

politica di quegli anni mi sembra imperniata sulla speranza, cioè sulla convinzione che fosse realmente possibile costruire mondi, rapporti e luoghi nuovi, estranei alle logiche correnti. Le storie dei teatri di base sono piene di persone provenienti da paesi isolati, dal proletariato, dalla piccolissima borghesia. Fare teatro, e farlo in questo modo, non era certo una ascesa sociale. Ma per molti fu invece un modo concreto di cambiare il mondo, il proprio, a partire dalle relazioni con i compagni di lavoro.

Come ho detto, è una situazione per molti versi internazionale. Tuttavia, considerare il teatro dei gruppi limitatamente all'Italia è utile: permette una osservazione più in profondità, meno legata a formulazioni astratte. Permette di vedere il teatro anche come risposta a situazioni politiche estreme, come poteva essere quella italiana, e ancora di più quelle latino-americane. Permette, infine, di ridimensionare molte delle ossessioni che hanno colonizzato gli studi sul periodo, per esempio quella della divisione in correnti contrapposte (Terzo Teatro contro post-moderno, o differenza rispetto ai "teatri politici", e così via). E relativizza problemi indubbi, ma a cui è stato dato davvero troppo spazio, come l'imitazione e l'influenza dell'Odin Teatret.

Gli aspetti su cui il racconto di Gentili può forse darci di più sono quelli legati al prima, cioè il viaggio che poteva condurre tante persone verso il teatro di gruppo, in tutte le sue diversissime declinazioni. Ma anche al dopo: che succede dopo la fine degli anni Settanta? O dopo la fine della giovinezza? O nel momento in cui il mondo parallelo dei gruppi comincia a sgretolarsi? Quando subentrano necessità economiche che sfuggono ai ventenni, o quando si esaurisce la relativa ma diffusa ricchezza che era stata elargita alla cultura e all'arte, o quando la freschezza delle relazioni interne comincia a svaporare? Sono domande essenziali: i gruppi teatrali di quegli anni erano portatori di una pulsione alla resistenza e al cambiamento non limitate alla sola politica. Il mondo era in rivolta e il teatro era una via e insieme (in quanto vita creativa, per di più collettiva) uno degli scopi della rivolta. I gruppi si proponevano consapevolmente come forme di resistenza di volta in volta, a seconda delle persone, culturali, sociali, politiche. E a volte erano forme di resistenza nei confronti di un certo conformismo ideologico e politico, anche di sinistra. A volte di resistenza contro un'età adulta percepita come un cedimento rispetto alla pressione di forme di conformismo obbligato, come poi per molti, forse necessariamente, è stato. Non era la prima volta che simili valori si presentavano nella

storia del teatro, ma raramente è accaduto in una forma così diffusa e massiccia. Prendeva l'aspetto di una rinascita dalle radici del teatro, di una riscoperta di un suo potenziale ancora vergine, artistico, tecnico, esistenziale, relazionale.

Tuttavia, si tratta anche di caratteri mobili, facili a sparire, pronti a trasformarsi in altro, e non solo nel senso di un facile deterioramento. Sono importanti come aspirazioni, come tratti distintivi non possono essere altro che instabili e fluttuanti: il rischio altrimenti è la rigidità. Se li consideriamo aspetti caratterizzanti in assoluto, non abbiamo più gli strumenti per capire il modo in cui i teatri sopravvissuti all'ondata degli anni Settanta, Odin Teatret compreso, siano poi cambiati, abbiano accettato l'età adulta, eppure siano stati ciò nonostante capaci – non sempre, ma in qualche caso – di tener fede a qualcosa di essenziale. È difficile dire a cosa. Forse alle proprie tradizioni, nel frattempo fondate. Forse ad aspetti artigianali. Forse alla loro aspirazione alla diversità. A un lavoro che va al di là dello spettacolo. Del racconto di Gentili mi ha molto colpito il modo in cui, esaurita la sua esperienza in un gruppo, ha saputo trasformare il proprio percorso sforzandosi di conservare quello che *per lui* era essenziale.

Manca, invece, proprio il periodo da lui passato presso il Teatro di Ventura. Il motivo è semplice: in quegli anni il filo della sua biografia viene a coincidere con quello della biografia del suo gruppo. E per scrivere la storia di un gruppo una sola voce è senz'altro troppo poco.

Le lunghe note con cui ho corredato la sua storia possono scoraggiare. Tanto più perché si tratta di un bel racconto, avvincente da leggere. Non era possibile, però, fare a meno di esse: un racconto senza apparati è inerte, come un documento non interrogato. Questo è un saggio, in dialogo tra me e Gentili, e le note servono a rivelare il mio punto di vista; ricordano casi e problemi noti a chi si è occupato del periodo o a chi li ha vissuti, ma ormai lontani per altri; spiegano nomi e situazioni; danno informazioni aggiuntive. Hanno anche una funzione narrativa, perché ricostruiscono quella ragnatela di conoscenze incorporate fino a essere scontate che formano l'appartenenza a un periodo e a un mondo, preconcetti compresi: un tessuto comune che non riguarda solo me e Alessandro, ed è non solo il contesto di questo racconto, ma anche una sua parte essenziale. Perché come ho detto il Terzo Teatro non è stato tanto un movimento quanto un ambiente, di lunga durata. E un modo di guardare il teatro con altri occhi, ancora vitale.

Il lettore, del resto, è libero di scegliere: chi vuole semplicemente ascoltare una appassionante esperienza di vita può saltarle. Chi ha bisogno di informazioni immediate può guardarle man mano, alla fine di ogni pagina: ho cercato di sistemarle in modo che non interrompano troppo il discorso, ma reagiscano ad esso. Ho lavorato però anche in modo che sia possibile leggerle solo *a posteriori*, a racconto finito, come una narrazione parallela.

### ALESSANDRO GENTILI

La storia che ti posso raccontare, la storia della mia vita, non è quella di un attore, ma di un attore di teatro di gruppo. Lo sono stato sempre, anche quando sono stato un gruppo “formato da un solo attore”.

E l’inizio della storia è questo: sono uno che viveva a Piombino. Piombino ha una parte importante nella mia storia, in quanto luogo o situazione particolare. Diversa.

Piombino è una città su un promontorio della Toscana. In genere è conosciuta solo perché bisogna passare da lì per andare poi all’isola d’Elba. Quando ero giovane, era sui quarantamila abitanti. Piccoletta. Di questi quarantamila, ventimila erano operai. Il che vuol dire che non c’era altro che operai, a Piombino, il resto erano mogli di operai e figli di operai, più qualche operaio pensionato. Una città operaia. Nel ’74 si è fatto il referendum per il divorzio, e tutto l’anno prima si era fatta campagna per il referendum: una cosa strepitosa, che mi ha profondamente coinvolto. Per il referendum Piombino ha avuto la sezione con il maggior numero di votanti in Italia. E votarono tutti “no”, compatti<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Il 12-13 maggio 1974 l’Italia è chiamata a votare un referendum sul divorzio. È un referendum abrogativo: ai votanti veniva chiesto se volevano *o no* abrogare la legge 898/70, Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio, altrimenti nota come «legge Fortuna-Baslini». Quattro anni prima, questa legge aveva introdotto in Italia il divorzio, suscitando immense polemiche. Votare “no” voleva dire quindi votare *a favore* del divorzio. È stata una determinante battaglia per un allargamento dei diritti civili, e non solo per stabilire la fisionomia del matrimonio. Aprì un periodo denso e ricco. Fu una vittoria fondamentale proprio perché non solo politica in senso stretto, non fu lotta tra partiti, e non fu economica (come le lotte per i salari, nell’autunno caldo del ’69). La vita privata si svelava come fatto anch’esso politico. Ma il

Piombino la chiamavano la piccola Russia, aveva una giunta di sinistra e il Pci [Partito Comunista Italiano] aveva il 63,65% dei voti, e i socialisti un'altra dozzina. A volte facevano insieme la giunta. A volte si dividevano. Comunque, era una situazione unica. Gli operai, partito comunista, ARCI<sup>10</sup>, sindacato. Tutto compatto... Siamo negli anni Sessanta, verso la fine, e all'inizio degli anni Settanta.

clima in cui il referendum si svolse non fu quello di un tranquillo confronto: neppure un mese prima, il 18 aprile, le Brigate Rosse rapiscono il giudice Mario Sossi (pubblico ministero al processo contro il gruppo terrorista "XXII ottobre"). Fu liberato solo il 23 maggio, senza che le Brigate Rosse fossero riuscite ad ottenere quel che avevano chiesto, e cioè la liberazione degli otto detenuti del Gruppo XXII ottobre, una formazione marxista-leninista passata all'azione militare, il primo caso italiano. Anche se le richieste delle Brigate Rosse non furono accettate, si aprì comunque una trattativa (cosa che non avverrà, tra qualche anno, nel caso Moro). La trattativa fu interrotta dall'intervento del giudice Coco, che verrà ucciso due anni dopo dalle BR. La vittoria del divorzio, dieci giorni prima della liberazione di Sossi, fu netta, nonostante il rapimento, e nonostante l'opposizione del partito di gran lunga di maggioranza, la Democrazia Cristiana. Votarono contro il divorzio (quindi sì al referendum) il 40,75% dei votanti, e no (quindi a favore del divorzio) il 59,26%. Si era recato alle urne l'87,78% della popolazione, era un periodo in cui la percentuale dei votanti era mediamente più alta di ora. Il referendum segnò l'inizio di una grande fase di ascesa della sinistra, e di molto di più. Subito dopo, ci furono due stragi di estrema destra, quella di piazza della Loggia, a Brescia (28 maggio 1974, nel corso di una manifestazione contro il terrorismo neofascista, 8 morti e 102 feriti) e quella del treno Italicus (nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1974, 12 morti e 48 feriti).

<sup>10</sup> L'ARCI è determinante per capire la vita e lo sviluppo in Italia di realtà teatrali diverse da tutto quello che c'era stato fino ad allora. L'ARCI (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana) è una associazione culturale e di promozione sociale capillare, legata al Partito Comunista e, in misura un po' minore, al Partito Socialista. Nata nel 1957 come confederazione di circoli, case del popolo, società mutualistiche, ha costituito l'alternativa della sinistra alle associazioni di stampo cattolico. È autonoma dallo Stato, e, per quanto fosse legata al Pci, indipendente dai partiti politici. Ha avuto (e ha) un peso e una importanza notevolissimi per la cultura italiana. Ha rappresentato il primo tentativo di allestire una distribuzione alternativa rispetto ai circuiti ufficiali, con settanta sedi tra Case del popolo e Circoli (cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 245, o Giovanni De Luna, prefazione a Vittorio Santangelo *Le muse del popolo. Storia dell'Archi a Torino. 1957-1967*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 10-11). È stata dunque fondamentale per i giovani gruppi teatrali degli anni Settanta. I gruppi erano sparsi in tutta Italia, ma le "regioni rosse", con la varietà di iniziative culturali che permettevano, hanno facilitato una crescita e sopravvivenza più semplice e l'apertura a iniziative che andavano al di là degli spettacoli, una novità di questi anni.

La mia era una famiglia particolare, a Piombino: non era comunista, e non era nemmeno un'altra cosa. Per un motivo molto semplice: era una famiglia composta solo da mia madre – che non è che avesse idee politiche molto precise – e da noi bambini. Mio padre era morto quando avevo quattro anni. Mia madre ha avuto una vita molto difficile – si è fatta costantemente un mazzo micidiale. Non aveva tempo né testa per la politica, eravamo poverissimi. Io poi l'ho anche rimproverata di non essere stata comunista, ma come avrebbe potuto? Non aveva neanche il tempo di pensare, figurati di diventare comunista.

Intanto – faccio un passo indietro – sono finiti gli anni Sessanta, e succede quel che succede, in tutto il mondo e anche da noi. C'è il Sessantotto, gli studenti mettono in discussione un po' tutto. E uno dei luoghi dove più avvengono queste discussioni sono le parrocchie. La notte di Natale del '68, a Piombino, gli studenti distribuiscono volantini davanti alla chiesa dopo la messa di mezzanotte, e chiedono alle persone di non andar via, ma di restar lì a parlare. I frati, che erano francescani, dopo un po' chiamano i carabinieri. Gli studenti fanno gli americani, si siedono, e così si fanno manganellare in chiesa. Io all'epoca avevo dodici, tredici anni, non posso dire di aver partecipato. Però l'anno dopo ero anche io lì, in parrocchia. In parrocchia, ma a discutere: questo eravamo noi. Cattolici, ma con voglia di mettere tutto in discussione. Le parrocchie sono state un luogo centrale per la crescita politica<sup>11</sup>.

Poi c'è stato l'autunno caldo, il '69, gli operai tutti insieme, tutti i sindacati insieme. L'unità sindacale fu una cosa incredibile. Io comincio a fare attività politica, più o meno dal '70. Guardavo, leggevo. Non è che potevo far molto, ma d'altra parte, che altro avrei potuto fare? Ero un ragazzino. Ma un ragazzino molto politicizzato, come tanti, allora.

Andare semplicemente in giro a divertirmi, come tanti compagni, non è che mi interessasse molto. La parrocchia mi ha insegnato a pensare ai poveri e alla solidarietà. Alla fine, ovviamente, partendo dalla parrocchia sono approdato nei gruppi extraparlamentari<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Luca Vonella racconta l'importanza di alcune parrocchie, prima palestra per molti giovani rivoltosi, nel suo saggio *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, apparso nel Dossier *Anni Settanta*, cit., pp. 89-113.

<sup>12</sup> La vita politica (italiana, ma non solo) degli anni Settanta è stata segnata dal

In un certo senso furono proprio loro, i frati, che spinsero noi ragazzi, che eravamo cattolici, verso la sinistra estrema. Dico ragazzi perché, a parte me, erano diciottenni. Ma allora i diciottenni erano ben più adulti di ora. Quelli non erano ragazzi, erano giovani uomini consapevoli, a diciotto anni.

Furono anni densi, anni che facevano crescere a gran velocità. Nel '69 c'era stata la morte Pinelli<sup>13</sup>, e anche quella per me è stato uno

vasto movimento giovanile politico iniziato nel '68, e parallelamente da un altrettanto potente movimento operaio e sindacale che si sviluppa dall'autunno del '69 a partire dalla scadenza triennale dei contratti di lavoro dei metalmeccanici, metallurgici e siderurgici, che vide coinvolte in primo luogo le fasce operaie giovanili. In Italia, i primi movimenti iniziarono a Torino, nel settembre '69, con le manifestazioni degli operai della FIAT. Nonostante un rapporto spesso difficile con il Partito Comunista Italiano (d'ora in poi PCI), delle correnti politiche giovanili, i due movimenti, quello studentesco e quello operaio, furono fortemente collegati e portarono per gli operai a nuovi contratti, diritto di riunirsi in assemblea, consigli di fabbrica. Portarono, più in generale, un cambiamento diffuso di consapevolezza politica, oltre che a conquiste sociali di rilievo.

<sup>13</sup> La morte – quasi certamente violenta, anche se mai ufficialmente proclamata tale – di Giuseppe Pinelli ha costituito uno degli apici della diffidenza verso lo Stato che si è andata sviluppando negli anni Settanta, un decennio che nella prima metà è stato segnato soprattutto da stragi di estrema destra, i cui coinvolgimenti sfiorano o implicano istituzioni. Nella notte tra il 15 e il 16 dicembre del 1969, Pinelli, anarchico, fermato nel corso delle indagini per la strage di Piazza Fontana (attentato terroristico di destra del 12 dicembre 1969, 16 morti e 98 feriti), morì dopo essere precipitato da una finestra della Questura di Milano, alla presenza di cinque persone. La prima versione della polizia fu che Pinelli si era suicidato, gridando “Questa è la fine dell'anarchia”, perché il suo alibi si era rivelato falso. Fu ritrattata quando l'alibi risultò valido. Fu successivamente detto che Pinelli era caduto in seguito a un malore, dovuto alle troppe ore in questura (il suo fermo era durato molto più delle 48 ore previste dalla legge): invece di scivolare per terra era casualmente precipitato dalla finestra. Cominciò immediatamente un'ampia campagna di contro-informazione, oltre a un lungo iter di processi e indagini. Come gran parte delle stragi e delle morti di questo periodo, i colpevoli non sono mai stati identificati con certezza e i colpevoli non sono mai stati puniti. Il giudice istruttore Gerardo D'Ambrosio archiviò l'istruttoria il 27 ottobre 1975, motivando la morte come “malore attivo”. Nessuno dei poliziotti presenti è stato mai condannato, neppure per aver tenuto Pinelli in stato di fermo così a lungo. L'opinione prevalente all'interno della sinistra era che Pinelli fosse caduto in seguito a percosse, ma era anche diffusa l'ipotesi che fosse stato buttato dalla finestra per occultare una morte dovuta a maltrattamenti della polizia. Il commissario capo Luigi Calabresi, responsabile del suo arresto, fisicamente assente dalla stanza al momento della morte, fu allora ritenuto diffusamente responsabile, e fu oggetto di una vasta campagna stampa da parte di quotidiani di estrema sinistra, come «Lotta Continua».

spartiacque. Avevo letto Don Milani<sup>14</sup>, lessi *Strage di Stato*<sup>15</sup>... e tutto questo, come ti ho detto, mi portò alla sinistra extra-parlamentare. Andai a finire nei gruppi della sinistra extra-parlamentare a tempo pieno. E lì rimasi fino ai vent'anni, fino al '76. Ma proprio a tempo pieno, in senso letterale. Ci lavoravo sempre, tutto il giorno e spesso anche tutta la notte. Ero della Lega dei Comunisti. Ti devo spiegare cosa è: la Lega dei Comunisti era un gruppo minore nella galassia della sinistra extraparlamentare, presente soprattutto in Toscana, ma anche un po' in Emilia, nel Veneto, in Liguria, in Sardegna e nel

Fu assassinato per questo nel 1972. Anche questo omicidio è rimasto gonfio di punti interrogativi. La morte di Pinelli ha costituito un trauma, una ferita, una causa e un segno di sfiducia nei confronti dello Stato italiano che ha profondamente pesato sugli anni successivi e sui movimenti politici e culturali degli anni Settanta.

<sup>14</sup> Don Milani, prete e pedagogo, è stato una figura di grande impatto e rilevanza per le sue sperimentazioni di una scuola a tempo pieno per i più poveri a Barbiana, sperduta località toscana dove era stato mandato nel '54 dalla Curia sostanzialmente in modo punitivo: un paese di una quarantina di persone, senza acqua né elettricità. La sua particolare attività pedagogica (una scuola inclusiva, non finalizzata alla selezione, forme di scrittura collettiva, sostegno reciproco) ebbe una enorme influenza negli anni Settanta, fu spesso travisata, e naturalmente ebbe molte critiche. Don Milani scrisse nel '58 *Esperienze pastorali*, di cui la Curia, pur non vietandolo, di fatto impedì la pubblicazione, e, nel '65, *L'obbedienza non è una virtù*, pubblicato da «Rinascita». Nel 1967 fu pubblicato *Lettera a una professoressa*, di cui gli autori erano gli allievi della scuola di Barbiana insieme a Don Milani, che morì in quello stesso anno, a quarantaquattro anni. Il libro non era un progetto di riforma, piuttosto una denuncia al sistema scolastico in nome dei più poveri, di coloro che non sarebbero riusciti ad arrivare all'Università. Riguardava la scuola dell'obbligo, non l'istruzione superiore. Ebbe una grandissima eco, e una grande influenza nel movimento del '68 (cfr. un articolo di Vanessa Roghi, «Internazionale», 16 aprile 2017).

<sup>15</sup> *La strage di Stato. Controinchiesta* è un libro pubblicato nel 1970, a cura di un gruppo di militanti della sinistra extra-parlamentare, edito da Samonà e Savelli. È una indagine sulla strage di Piazza Fontana, sulla morte dell'anarchico Pinelli e sul coinvolgimento in tutto questo nodo sanguinoso non solo di movimenti di estrema destra, ma anche delle istituzioni, alla ricerca di strategie tese a destabilizzare equilibri democratici e a sollecitare politiche di stampo autoritario, che alcuni settori politici e militari ritenevano necessarie di fronte alla sempre maggiore crescita di consensi del Pci, al vasto movimento giovanile del Sessantotto, alle lotte operaie del '69. Il libro vendette centinaia di migliaia di copie, fu un caso, e un segno non solo della diffusa volontà di opporsi alla strategia della tensione, ma anche della sete di conoscenza e del coinvolgimento politico di grandi masse, soprattutto giovanili. Anche della insicurezza crescente, in Italia, nei confronti di istituzioni che avrebbero dovuto garantire la lotta politica e i limiti del potere.

Lazio. Aderì nel '76 al cartello elettorale Democrazia Proletaria, ma poi quando questo si trasformò in gruppo politico, io me ne allontanai<sup>16</sup>.

Nel '77 andai a Bologna a fare il convegno contro la repressione – era la prima volta che andavo a Bologna, ci andai in autostop<sup>17</sup>.

Essendo sempre stato a Piombino, e non sapendo veramente niente del mondo, mi feci lasciare sulla circonvallazione, in pratica sull'autostrada. E anche se non c'era il traffico che c'è ora fu un bel problema.

Comunque, alla fine arrivai a Bologna, e al convegno. Come tanti: col sacco a pelo e basta.

<sup>16</sup> Gruppi politici “extraparlamentari” (che non si identificavano, cioè, con nessuno dei partiti presenti in Parlamento) erano cominciati a nascere già negli anni Sessanta, in gran parte per dissidenza rispetto al modello Pci, e dalle contraddizioni tra ideologia rivoluzionaria e politica riformista. Ebbero un grande sviluppo negli anni Settanta. Venivano tutti chiamati “gruppi”, parola chiave per quegli anni. Ricordo i più noti, ma ce ne erano moltissimi altri: nel '68 nasce Avanguardia Operaia, nel '69 Lotta Continua, Potere Operaio è attivo tra il '67 e il '73, il Manifesto tra il '72 e il '74. Sono molto diversi tra loro, uniti però dal fatto di essere fuori dalla politica parlamentare. Importanti sono anche le loro pubblicazioni: nel giugno '69 nasce «il Manifesto» rivista (nel novembre i responsabili vengono radiati dal partito comunista), che nel '71 diventa quotidiano. Sempre nel '69 nasce il settimanale, poi quotidiano «Lotta Continua», il gruppo politico si scioglie nel '76, il giornale chiude nell'82. Il «Quotidiano dei lavoratori», organo di Avanguardia operaia, vive dal '74 al '79. Potere Operaio ebbe per qualche anno un periodico, non un quotidiano, con lo stesso nome. Nel 1975 venne creato un cartello elettorale, Democrazia proletaria, che univa alcuni di questi gruppi: Movimento dei lavoratori per il socialismo (nuovo nome del Movimento studentesco,) Avanguardia Operaia, Partito di Unità Proletaria per il comunismo (PdUP). Nel '76 si aggiunse anche Lotta Continua. Ancora una volta: non sono i nomi che contano, non in questa sede, ma servono a dare l'idea della moltiplicazione dei gruppi, del complesso movimento di unione e divisioni, della loro diffusione, della lingua che allora si parlava. Democrazia Proletaria si presentò alle elezioni nel '76, ottenendo l'1,5% dei voti.

<sup>17</sup> Tra il 23 e il 25 settembre 1977 si svolse a Bologna un enorme Convegno contro la repressione, organizzato da gruppi della sinistra extra-parlamentare dopo un episodio particolarmente traumatico: la morte di Francesco Lorusso, un giovane ucciso dalla polizia proprio a Bologna, città rossa, nel corso di una manifestazione l'11 marzo 1977. Atteso con molta ansia e preoccupazione, vide la partecipazione di circa venticinquemila giovani, non ci furono scontri. Tuttavia, è in genere considerato la conclusione del movimento del Settantasette che, a differenza del Sessantotto, a sua volta chiude e non apre una stagione di ribellione (in gran parte per via dell'omicidio di Aldo Moro su cui cfr. nota 23).

Il movimento del Settantasette, tutto il periodo, è stato un bel momento, per me, felicissimo. Di tante idee. Adesso sento sempre dire, alla radio alla televisione: i terribili anni Settanta. E perché lo dicono? Per cinquanta persone che hanno sparato. L'unica cosa di cui parlano è il terrorismo, non il resto, neppure la droga o la mafia. Di droga o mafia alla radio e alla televisione si parla molto meno.

Ma io dico: con tutte quelle cose che s'è fatto, con tutte quelle idee, ora parlano solo del terrorismo? Pazzesco. Certo, non sono stati anni rosa, anni facili non lo sono stati di sicuro. Furono anni di lotta, ma la società è cambiata – e quello che abbiamo ora di buono viene in gran parte da lì: il nuovo diritto di famiglia, il fatto che all'uomo e alla donna sono riconosciuti gli stessi diritti, questo lo dobbiamo agli anni Settanta. E se si crede che le leggi ci siano state, ma il modo di pensare non è arrivato dappertutto, allora non ci si rende conto di cosa era prima.

Io ricordo mia madre. Essere una donna, allora, prima degli anni Settanta, significava essere la serva di tutti, una schiava. Tante cose sono cambiate, tantissime<sup>18</sup>.

E quella generazione lì, la nostra, la generazione del Settantasette, che non è la stessa del Sessantotto, né come persone né come modo di pensare, quella generazione è stata importantissima, fondamentale<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Con il nuovo diritto di famiglia, del 1975, si determina un cambiamento importante nella vita privata degli italiani: il privato, come viene proclamato tanto spesso in questo periodo, è del resto anch'esso fortemente politico. Il nuovo diritto di famiglia viene approvato dal parlamento il 9 maggio, con la sola astensione del Movimento Sociale, partito di estrema destra. Riconosce finalmente alla donna una completa parità rispetto all'uomo nell'ambito della famiglia, all'interno della quale il padre smette di essere capo assoluto (la moglie non è più tenuta a prendere il suo cognome e neppure ad avere necessariamente lo stesso domicilio, il suo lavoro è considerato equivalente, etc.). La potestà del marito diventa responsabilità genitoriale, un cambiamento fondamentale. Il dibattito per arrivare a questo risultato era durato molti anni.

<sup>19</sup> Per gli anni Settanta e per i movimenti giovanili che li contraddistinguono possiamo individuare due tipologie di narrazione. La prima si concentra sul Sessantotto come spinta propulsiva di tutto quel che accade anche nel decennio successivo, che ne diventa una pura continuazione. La seconda guarda agli anni Settanta come a un periodo che è necessario indagare in modo distinto, anche se molte istanze vengono ovviamente dal Sessantotto e dalle sue conseguenze, un periodo che ha però una fisionomia e modalità sue proprie, il cui apice e conclusione è il "big bang" del '77, l'anno di un nuovo grande movimento giovanile di estrema sinistra, a quasi dieci anni dal Sessantotto, intenso, talvolta caratterizzato da scontri violenti e manifestazioni di piazza turbolente, ma anche da pulsioni che nel frattempo erano nate, e che fuoriuscivano ampiamente

## E poi, per tornare a Piombino, lì c'era il problema del Pci, perché

dal terreno puramente politico. Diverso (ma non è questo il luogo per esplorare la diversità), decisamente a sinistra del Pci. Lontano dai partiti e lontano dai sindacati. Si definisce anzi una rottura profonda tra contestazione e sinistra istituzionale. L'episodio più ricordato, a questo proposito, è la "cacciata" di Lama dall'Università: 17 febbraio 1977, Luciano Lama, segretario della CGIL, il più grande sindacato italiano, prende la discussa decisione di tenere un comizio all'interno dell'Università La Sapienza di Roma durante un momento di grande mobilitazione degli studenti. Viene contestato, ci sono scontri, deve lasciare l'Università. Il movimento politico giovanile deve essere però visto nel suo indissolubile intreccio con altro: musica; teatro; la sequenza delle stragi di estrema destra della prima metà del decennio; l'enorme disastro ambientale di Seveso (dalla fuoriuscita da una fabbrica di una nube particolarmente tossica di diossina che il 10 luglio 1976 aveva invaso una vasta zona intorno al comune di Seveso. Gli abitanti furono sfollati, ma informati della gravità dell'evento solo dopo giorni); il festival di Parco Lambro (cfr. nota 8); la nascita del fenomeno delle radio libere; il terrorismo di sinistra; e forse più di tutto il fondamentale movimento di rivendicazione femminile. Sono anche gli anni della esplosione dei due problemi centrali ricordati da Alessandro Gentili, mafia e droga. Il primo morto di eroina in Italia ufficialmente registrato è del '73. Sul terribile legame tra droga e ricerca di una vita diversa, soprattutto tra i giovani della estrema sinistra, segnalo il libro di Vanessa Roghi (*Piccola città. Una storia comune di eroina*, Bari-Roma, Laterza, 2018) che la racconta attraverso l'esperienza con la droga del proprio padre, neppure trentenne, in una cittadina di provincia come Grosseto. Le manifestazioni del movimento del '77 furono molte, e spesso insanguinate: l'11 marzo, come già detto (nota 17) durante una manifestazione a Bologna Francesco Lorusso, militante di Lotta Continua fu ucciso dal carabiniere Massimo Tramontani, che sparò ad altezza d'uomo. Tramontani rimase in carcere un mese e mezzo, poi, benché riconosciuto responsabile della morte di Lorusso, la sua condotta fu ritenuta legittima in base alla Legge Reale, promulgata nel '75, che consentiva alla polizia l'uso di armi non solo in presenza di violenza, ma anche a scopo preventivo, e fu scarcerato. Ci furono altre manifestazioni, e altri scontri. Qualche mese dopo, il 12 maggio 1977, nel corso di un'altra manifestazione, fu uccisa a Roma Giorgiana Masi, colpita da un colpo di pistola sparato presumibilmente da un poliziotto in borghese. Quasi tutti questi morti, proprio come le stragi di estrema destra della prima metà del decennio, non hanno avuto colpevoli riconosciuti e condannati, sono quindi d'obbligo formule cautelative. Il Settantasette non è dunque solo un movimento giovanile, ma la sintesi delle contraddizioni e della complessità di quegli anni, voglia di ridere compresa (rapidamente compressa, l'anno successivo, dall'omicidio Moro). Aggiungo ancora qualcosa. Oltre a essere un periodo ricco di conflitti, gli anni Settanta sono stati caratterizzati anche da forti capacità associative. Per esempio, al di là della intensa vita politica, e oltre ai fondamentali movimenti per i diritti delle donne o degli omosessuali, ci furono frequenti organizzazioni di cittadini non necessariamente legate a precisi partiti politici, per risolvere problemi concreti. Giovanni Moro scrive che sono «anni di grande partecipazione dei cittadini alla vita pubblica: partecipazione altissima al voto, e soprattutto ai referendum abrogativi, movimenti giovanili e femminili e di lavoratori, cortei e occupazioni, manifestazioni (in cui a un certo punto si comincia anche a sparare). Ma ci fu anche molto altro: comitati

a un certo punto è stato il Pci a tenere tutto fermo e rigido, a impedire alcune delle cose che potevano essere cambiate. Alcuni miei amici avevano fondato un gruppo di cultura alternativa. Tutti furiosi, questi del Pci. Alternativo a che? Perché non volevano essere messi in discussione, questo era il punto. Come in tutte le situazioni in cui c'era un grande potere. Non che io non sappia riconoscere l'importanza del Pci, per esempio sul diritto al lavoro. Hanno fatto cose egregie, dappertutto, e anche a Piombino, allora. Ora non c'è più niente, una situazione distrutta. Però, per quanto facessero cose importantissime, avevano anche creato una cappa, da cui noi volevamo liberarci, per riuscire a fare qualcosa di nuovo<sup>20</sup>.

Ricordo quando ho saputo di Moro. Ero a Massa Marittima, che è un paese vicino Piombino, e c'era un mio amico che ci studiava, ed ero andato a trovarlo. Ero partito che non ne sapevo niente, e davanti alla scuola ho trovato un cartello che parlava del rapimento Moro<sup>21</sup>. E pensai: non ne posso più. Mi riferivo alle Brigate Rosse. Io volevo fare delle cose, delle cose mie, e questi rovinavano tutto e tutti. Ci fu una grande discussione sulle BR, se erano comunisti, compagni come noi, anche se diversi, ti ricordi? Compagni che sbagliano. Ma io quello che pensavo era che questi sparavano e noi, gente di sinistra, eravamo

di quartiere, movimenti focalizzati sul territorio o su questioni legate al welfare (salute, educazione, abitazione), modo nuovo di svolgere professioni di magistrato, medico, insegnante, giornalista, consultori, gruppi di self-help, esperienze comunitarie di vario tipo. Il caso più negletto e significativo è quello della partecipazione alle elezioni per gli organi collegiali della scuola» (Giovanni Moro, *Anni Settanta*, cit. pp. 33-34).

<sup>20</sup> Abbiamo visto come il racconto di Gentili sia partito dalla peculiarità di Piombino, città in cui il Partito Comunista Italiano ha alle elezioni, negli anni Sessanta e Settanta, una schiacciante maggioranza. È una peculiarità che permette di riflettere sul doppio binario politico-culturale fondamentale per quegli anni. Da una parte c'è il Partito Comunista Italiano di allora, il più grande partito comunista europeo, oggi difficile da immaginare: enorme (sono gli anni delle sue maggiori vittorie elettorali), e insieme contestato; responsabile di innovazioni e di crescita culturale, ma anche di inquadramenti; proteso in questo periodo verso il compromesso storico e il problema della possibilità di una partecipazione al governo; onnicomprensivo e onnipresente, anche dal punto di vista della cultura. Consapevole del problema giovanile, ma forse interessato più a gestirlo che a farsene condizionare. Dall'altra ci sono i vari movimenti giovanili, nati a partire dalla fine degli anni Sessanta, che avevano come punto di riferimento gruppi politici extra-parlamentari, cioè non rappresentati, in parte volutamente, in parlamento.

<sup>21</sup> Cfr. nota 23.

contro la pena di morte, ce l'avevamo nel sangue, era parte del nostro DNA. Della discussione siamo debitori a Lotta Continua, che in quegli anni fece molte cose importanti – io facevo parte dei marxisti leninisti, un percorso molto tipico: parrocchie, Marxist Lenini, Eugenio Barba. Noi pensavamo che tutto dovesse essere costruito alla luce del sole, non clandestinità e spari. Lotta Continua aprì il dibattito, e venne fuori questo punto di vista: noi siamo contro la pena di morte, non si può dialogare più di un tanto. Lo scrisse Boato in una lettera che dette a Curcio<sup>22</sup>, gli scrisse: un prigioniero non si uccide. Quello lo fanno i nazisti.

Era una discussione che ci prendeva, fino in fondo. E poi tutto è andato in crisi, dopo l'uccisione di Moro, siamo stati distrutti, e questa è la verità. Ci sono state date molte colpe, ma la verità è che semplicemente sono stato sconfitto, le idee in cui credevo sono state distrutte. Io. Noi<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Renato Curcio, uno dei fondatori delle Brigate Rosse. Non ha partecipato a nessun omicidio, ed è stato scarcerato nel 1998. Durante il periodo del rapimento Moro, Marco Boato, politico e giornalista, ottenne dal giudice di Torino di scrivere a Curcio, che era allora sotto processo, una lettera in nome di una amicizia “interrotta ma mai rinnegata” per tentare una mediazione per la liberazione dello statista.

<sup>23</sup> Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana, maggior partito italiano, fu rapito da un commando delle Brigate Rosse il 16 marzo 1978. Durante l'azione furono uccisi i cinque uomini della sua scorta. Questo rapimento e queste morti, a cui bisogna aggiungere quella dello stesso Moro, due mesi dopo, hanno segnato un momento di particolare gravità nella storia italiana, e una svolta per i movimenti giovanili. Lo stato di polizia durante il rapimento Moro e nel periodo successivo incise del resto drasticamente sulla vita quotidiana, in particolare quella giovanile di sinistra. Più volte ministro, e cinque volte Presidente del consiglio, Moro era stata una figura chiave della Democrazia Cristiana, e aveva iniziato da tempo una apertura a sinistra, in particolare, negli ultimi anni, rispetto alla possibilità del PCI al governo, possibilità finora mai presa in considerazione per timore di gravi ripercussioni internazionali da parte di Stati Uniti e Russia. Moro è stato tenuto prigioniero per 55 giorni, e fu ucciso dalle Br il 9 maggio, dopo avergli fatto credere il rilascio. Il suo corpo è stato fatto ritrovare in una macchina a via Caetani, nel pieno centro di Roma, a metà strada tra la sede della Dc e quella del Pci: un gesto chiaramente dimostrativo. Durante questo lungo periodo di prigionia, i partiti principali, compresa la Dc e anche il Pci, si schierarono contro l'ipotesi di una trattativa, caldeggiata invece per esempio dal Psi. Il figlio di Moro, Giovanni nel suo volume *Anni Settanta* (cit.) ha fatto notare come trattative simili erano state però prese in considerazione in altri casi, per esempio quello del giudice Sossi. Le ricerche della polizia sono state piuttosto criticate, in particolare il fatto che erano più frequentemente indagati e fermati giovani notoriamente di sinistra o con

Le rivoluzioni, poi, non si ripetono. Ormai noi eravamo finiti. Noi: tutto quello che eravamo stati. La nostra generazione, poi potranno nascere cose nuove, diverse, cose anche più importanti.

*Per vivere, qualche anno prima, ero andato a fare l'operaio*

Per vivere, qualche anno prima, ero andato a fare l'operaio, in fabbrica. Però l'avevo lasciata presto, la fabbrica, ed ero andato via per mantenere in vita una libreria che avevamo aperto, in gruppo, a Piombino. Era una libreria-centro di documentazione. È andata avanti per un paio di anni, forse qualcosina in più. Ma certamente non era la libreria a darmi da vivere – per un po' mi ha mantenuto mia madre. Quindi per non farmi più mantenere, nel '79 sono andato a lavorare al porto: vinsi un concorso e diventai portuale. Lì si è sistemata la mia vita, cioè *poteva* sistemarsi la mia vita se fossi rimasto lì, se fossi stato intelligente. Ora sarei in pensione, e messo neanche tanto male.

Però essere portuale non mi bastava. Continuo a tenere viva questa cosa della cultura. Si deve cambiare, bisogna fare interventi culturali. Bisogna conoscere. Per questo andavo in giro, a vedere le cose più strane.

Andavo a teatro. Non capivo niente. Però ci andavo, c'era il decentramento teatrale e ci andavo. Non ci capivo niente, ma niente.

Solo, mi sembrava che lì bisognasse andare<sup>24</sup>. Forse avevo un

un aspetto (in quegli anni molto riconoscibile) da persone di sinistra, laddove i terroristi ovviamente ricorrevano a pratiche di camuffamento. Quando il corpo di Moro è stato ritrovato il ministro dell'Interno, Francesco Cossiga, si dimise. È però poco dopo diventato capo del governo, e poi presidente della Repubblica. Dopo la morte di Moro le Br intensificarono il numero degli attentati, ma ci fu una percepibile perdita di contatto anche con le frange più estreme del movimento giovanile. Nel febbraio 1980, l'arresto del brigatista Patrizio Peci aprì il periodo dei pentiti, delle ammissioni, di arresti sempre più frequenti. Il fratello di Peci, Roberto, fu ucciso per rappresaglia dalle Br nell'agosto '81. L'impatto devastante dell'azione delle Brigate Rosse sul movimento giovanile è naturalmente un punto di vista molto personale di Gentili, a mio parere largamente condivisibile. Sottolineo, come del resto fa implicitamente lui stesso, che tra teatro dei gruppi e movimenti politici c'è stata una leggera sfasatura temporale: il movimento teatrale, come spesso accade, si sviluppa pienamente, e si ripiega con qualche anno di ritardo.

<sup>24</sup> In Italia, i gravi problemi politici, i disastri ambientali, la frequente mancanza

po' l'ossessione della cultura. Cercavo di captare. Andai a vedere il Gruppo della Rocca. Andavo a sentire i concerti jazz, al circolo delle acciaierie. Ho sentito anche artisti grandi.

Quando ancora avevo la libreria, nel 1975, venne a Piombino il Teatro dell'Elfo che era appena nato. Avevano appena fatto il loro primo spettacolo. Vennero a provare a Piombino, a Populonia, il loro secondo spettacolo, *Pulcinella*, perché avevano un amico, nato a Piombino, che viveva a Siena, Giuliano Lenzi, e li aveva portati lì. Stavano tutto il giorno in piazza a provare. Lenzi venne da me, a parlargliene, perché pensava, giustamente, che se se ne stavano semplicemente lì a provare era una cosa che non significava molto. Io, per la libreria e per la mia attività politica, avevo tutto un giro di amici e compagni, e quindi misi la voce in giro, e si cominciò ad andare su da loro, nel pomeriggio, e a stare tutto il giorno con loro. Loro poi fecero da noi l'anteprima. E a questo punto c'era un sacco di gente, fu un notevole successo, la sera dell'anteprima si ballò in piazza, eravamo tanti.

Vedi, il teatro non era nei miei orizzonti, non è che mi interessasse più di un tanto. Però faceva parte del mio mondo. C'erano le cooperative. In Toscana era nato il TRT [Teatro Regionale Toscano], credo prima dell'ERT [Emilia-Romagna Teatro]. C'era il decentramento<sup>25</sup>.

di individuazione dei colpevoli, amplifica l'esigenza di forme di informazione e di documentazione alternative (come per il caso Pinelli, cfr. note 10 e 12): possiamo pensare ai movimenti giovanili (culturali, artistici, politici) come a una sorta "contro-società" giovanile caratterizzata da modi di pensare e sentire, da costumi e comportamenti volutamente diversi da quelli delle generazioni precedenti: una cultura alternativa. Ma la parola "cultura" è essenziale. Un buon esempio per capire come cultura, contro-cultura, politica e arte fossero facce diverse di una stessa pulsione a un cambiamento completo può essere quello di un articolo del '77 della filosofa ungherese Ágnes Heller. La Heller aveva rivisto la teoria dei bisogni di Marx, individuando nei bisogni superflui, nei bisogni "radicali" (come studio, tempo libero, gratificazione professionale, che costituivano a suo parere il vero terreno di scontro tra soggettività e potere) proprio quel che la società capitalistica, strutturata su bisogni materiali, alienanti, non poteva soddisfare. Articolo e teoria ebbero una notevole risonanza. Sono una spia importante per comprendere quanto potesse essere forte l'identificazione tra studio – o necessità artistiche – e un modo rivoluzionario di pensare il mondo. In questo periodo un bisogno fondamentale, soprattutto delle fasce giovanili, è stato la ricerca di una vita di qualità che fosse capace di tener conto del potenziale creativo e non solo produttivo delle persone.

<sup>25</sup> Un aspetto significativo della vita culturale italiana fu costituito dalle forme di "decentramento teatrale", che si diffusero in Italia in parte per imitazione della Francia sul finire degli anni Sessanta, come servizio e ricerca di un pubblico nuovo,

Però il teatro non è che mi interessasse davvero molto, pensavo molto più alla musica. Continuavo a lavorare al porto, e non me ne importava niente. Continuavo a cercare qualcosa che mi riempisse il cuore e la vita come la politica. Avevo pensato alla musica, mi ero comprato un trombone ed ero andato alla banda cittadina, a imparare. Da un ex-poliziotto, ahimè, e proprio da uno della polizia politica. Ci conoscevamo di già, ci eravamo conosciuti durante il rapimento Moro.

Erano venuti a perquisire casa mia, di mio fratello e anche di un altro. Che io gli dissi: ma proprio non avete un altro posto da perquisire? Mia madre era disperata, e io le dissi: vai a parlare con il commissario, perché proprio non te lo so dire perché mi perquisiscano...

La settimana prima ero partito, ed ero andato a trovare la Società di Mutuo Soccorso di Rifredi. Non so se esistono ancora oggi, ma negli anni Settanta queste società erano molto attive culturalmente, e specializzate. Erano nate nei primi decenni del Novecento come organizzazioni popolari di sostegno agli scioperanti di altri territori, e a Firenze si erano trasformate in specie di Case del Popolo. Ho frequentato SMS Rifredi (diretto dai Giancattivi) che faceva teatro popolare e SMS Andrea del Sarto che faceva musica jazz. Ero andato a trovarli, per sapere se potevano fare qualcosa a Piombino. E qualcuno anche si propose di venire.

Poi avevo fatto tutto un giro. Ero andato a trovare l'Orchestra, di Milano, che era una organizzazione di gruppi jazz, e andai anche a conoscere La Comune di Dario Fo, che aveva la sede in un sottoscala, alla lettera. Volevo portare Dario Fo a Piombino, ma capii che non se ne parlava proprio<sup>26</sup>. E al ritorno ero andato a conoscere Pontedera, quelli che allora si chiamavano Piccolo Teatro di Pontedera. Ma,

non soltanto quello già di per sé abituato a recarsi a teatro: una attività promozionale in zone periferiche. Accusato spesso, non senza fondamento, di logiche paternaliste, il decentramento ha avuto però anche una funzione, soprattutto per un pubblico nuovo giovanile. Per alcuni artisti – basti pensare al lavoro di Giuliano Scabia – è stata una pratica essenziale di creazione di azioni teatrali in luoghi non nati per essere teatro.

<sup>26</sup> Nel 1970, Dario Fo decide di uscire dal circuito ARCI e di crearsene uno particolare, dopo che un suo spettacolo era stato duramente attaccato dall'organo del PCI, l'«Unità» per aver colpito la «politica unitaria di massa del partito». Fo, scrive De Marinis «aveva indirizzato la sua polemica contro il riformismo del PCI e dei suoi iscritti e contro il verticismo degli apparati di partito» (cfr. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit. p. 245 e ss.).

attenzione, non è che ne sapessi niente<sup>27</sup>. Semplicemente avevo visto un pieghevole di un centro di documentazione di Pistoia nel quale c'era una descrizione del teatro di Pontedera, e sembrava che facessero attività un po' strane. Allora telefonai, e chiesi: posso venire a trovarvi? Sì, vieni. Siamo nel '78, se vuoi tener d'occhio le date.

Arrivai, alla vecchia sede, quella vicino alla stazione. Non c'era nessuno, non c'era un cane. Ma c'era la porta aperta. Io entrai, nella sala del telefono, aspettavo che arrivasse qualcuno, mi avevano dato un appuntamento. Invece arrivò uno del telefono della SIP, mi disse che doveva mettere la linea... io non sapevo niente. A un certo punto, con un paio di ore di ritardo, arrivò Maurizia Settembri<sup>28</sup>. Una visione, un uragano, mi disse un sacco di cose, mi dette dei contatti. E mi disse: vieni domani, che abbiamo Els Comediants<sup>29</sup>. Vieni, mi raccomando. Verrò, dissi. E tornato a casa telefonai a un amico, perché non avevo la macchina, e gli chiesi se mi accompagnava in Maremma a vedere questi Comediants. E lui mi disse di sì.

E la polizia entrò in casa mia proprio mentre stavo facendo la doccia prima di partire ed andare a cercare i Comediants in Maremma. Entrarono, mi dissero che dovevano perquisire la casa. Se volevo, dissero, potevo chiamare qualcuno. Io conoscevo un avvocato di cui sapevo che si occupava di queste cose, uno della sinistra

<sup>27</sup> Il Piccolo Teatro di Pontedera era un punto di riferimento importante per il teatro alternativo. Era stato una formazione amatoriale nata negli anni Sessanta, per la quale aveva avuto grande importanza il modello del Living Theatre. All'inizio degli anni Settanta era stata messa in contatto da Eugenio Barba con Roberto Bacci, giovane regista toscano, che, tra le altre cose, decide di affiancare al lavoro del gruppo anche l'attività organizzatrice di un Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale. Il risultato è stato non solo uno dei primi gruppi teatrali significativi di quegli anni, ma uno dei centri promotori della realtà dei gruppi e del nuovo teatro degli anni Settanta per la ricchezza e varietà delle iniziative che organizza (ricordo in particolare il Convegno di Casciana Terme, nel '77, che fu un grande incontro dei gruppi di base, preceduto da una serie di piccoli incontri preparatori) e per la svolta che imprime al festival di Santarcangelo, di cui Bacci diventa direttore dal 1978, per volontà del sindaco Romeo Donati, dopo una partecipazione l'anno prima del Piccolo al Festival con la loro Parata (cfr., sulla storia del Piccolo, Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996).

<sup>28</sup> Maurizia Settembri era allora organizzatrice del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera.

<sup>29</sup> Els Comediants sono una compagnia spagnola, anzi, catalana, nata nel '71, caratterizzata da una relazione molto esuberante con il pubblico.

socialista. Gli telefono. Mi rispondono che è in fin di vita. La polizia stava lì, in casa. Io al telefono, a sentirmi dire che l'avvocato stava morendo. I poliziotti mi dicono: chiami un amico. Perché durante una perquisizione si ha il diritto di essere in due. E perquisiscono. Intanto arriva mia madre che era andata a farsi i capelli, arriva, vede i poliziotti che perquisiscono e si mette a piangere così forte che loro la consolano: non è niente signora, guardi, andiamo via, tranquilla, non si preoccupi.

Infatti, non trovaron niente, né c'era niente da trovare. Ma erano tempi così: fermavano le persone con i capelli lunghi, anche se i brigatisti rossi si travestivano da borghesi, non andavano mica in giro come noi.

Il pomeriggio, dopo la perquisizione, me ne andai in giro in Maremma a cercare i Comediants. Ma avevo fatto tardi, per colpa dei poliziotti, e così non riuscii a sapere in tempo che erano stati spostati, non so perché, sull'Amiata. Passo il pomeriggio a cercarli. Non vedo i Comediants. Però, vedo Maurizia, che piange. Le corro incontro, le chiedo: ma dove sono stati spostati questi Comediants. Ma lei piangeva, piangeva disperata, e corre via. Non so ancora adesso che cosa avesse, ma sai, eravamo giovani, aveva i fatti suoi.

Così mi volto al mio amico e gli dico: niente Comediants.

Ecco come *non* ho visto i Comediants. Per quattro poliziotti. E sai cosa mi hanno sequestrato, in quella perquisizione? Una serie di fotografie di occupazioni di fabbriche degli anni Cinquanta, che avevo recuperato e che conservavo. Occupazioni di quando non ero ancora nato. E hanno sequestrato quelle. Un altro era un opuscolo napoletano di mense proletarie per come si prepara il latte in polvere – erano tempi di colera, ed erano dépliant sull'igiene per i neonati. Ma c'erano tutte immagini di bottigline, e forse hanno pensato che si trattasse di un prospetto per la fabbricazione delle molotov.

### *Lunga strada verso il teatro*

Il rapimento Moro è del '78. Sempre più o meno in questo periodo, tra il '77 e il '78, organizzai un laboratorio con Rafael Garrett, un contrabbassista jazz, musica creativa, si costruiva da solo i flauti. Facevo cose del genere, tutto il tempo. Garrett fece un laboratorio in

cui si faceva Tai Chi, si costruivano i flauti con il bambù, e si facevano improvvisazioni vocali<sup>30</sup>.

Organizzarlo non è mica facile. Non ho soldi. Allora spargo la voce tra gli amici, e così organizziamo questo laboratorio. Autogestito. Io i soldi per pagarlo non li avevo di certo. Garrett decide di fare due concerti: uno all'inizio da solo, uno alla fine con quelli del laboratorio. Due concerti: bellissima cosa. Ma devo trovare modo di farmi dare la sala gratis. E lì c'è tutta una discussione col Comune, però alla fine me la danno. Avuta la sala, bisognava pensare a pubblicizzarlo. Lui era un grosso nome, dovevo fare un manifesto. Ma i soldi non c'erano. Così vado all'ARCI e chiedo: me lo fareste un manifesto? Ho organizzato tutta questa cosa, dico, se mi fate il manifesto ci mettiamo: "in collaborazione con l'ARCI". E loro me lo fanno. Più o meno ci si conosceva tutti, a Piombino, e sicuramente questo rendeva le cose più facili. Però non è tutto qui, non è una questione di paese. Erano anni così: con il Pci c'erano discussioni e fratture, tra noi c'erano discussioni continue. Però, al dunque, si riusciva a collaborare. Si aveva tutti questa gran voglia di fare, di vedere, di andare. Un bisogno.

Dunque mi fanno questo manifesto, gratis. Sbagliato, con un errore di stampa, però lo fanno.

Finito il laboratorio, io e il mio amico Daniele si comincia a costruire strumenti. Lui sapeva anche un po' di musica, che era già un passo avanti. Io mi compro un trombone e continuo le mie lezioni di musica col poliziotto della banda. E ci si mette sotto a costruire strumenti. Erano periodi fatti così: una idea, una passione, e si cominciava da zero, disposti a spenderci tutta la vita.

Daniele si costruisce una specie di piffero-sassofono con la latta. Io mi costruisco quello che chiamavo "barattoncello", con una lattina

<sup>30</sup> La musica è l'elemento di cambiamento artistico più importante in quegli anni, un fenomeno internazionale, su cui non è qui il caso di soffermarsi. È anche, per certi versi, una matrice. Gran parte dei comportamenti diversi, delle nuove necessità, del senso di differenza rispetto a generazioni precedenti, quindi della contro-cultura, vengono da lì, e vengono a costituire una sorta di substrato generale. Il cambiamento teatrale degli anni Settanta, che, come fenomeno diffuso, arriva leggermente dopo e per quanto presenti una partecipazione di massa oggi impensabile è naturalmente di proporzioni molto minori, in parte si nutre di questo tipo di esigenze e mentalità (compresa, per esempio, la questione del "gruppo", cfr. n. 35), in parte prende direzioni molto diverse.

e un manico di scopa, con su le corde di una chitarra. Una specie di contrabbasso con la cassa di latta. Ci si aveva anche delle altre idee. Il mito era un po' Demetrio Stratos, gli Area. Volevamo fare musica creativa, improvvisazione totale.

Nel '79 decido che la mia strada è quella. Tanto per cominciare decido di smettere di andare al porto, perché mi sono rotto le scatole. Parlo con un vecchio compagno che era stato del Partito Comunista d'Italia, una formazione marxista-leninista nata ancora prima del '68, nel '66, da una scissione del Pci, ebbe pochissima influenza sul movimento degli anni Settanta. Questo mio amico era ciabattino. In un periodo che veramente non sapevo che fare della mia vita mi aveva parlato del suo mestiere, mi aveva detto: vieni, che ti insegno. Sono anni, e non certo solo per me, di rifiuto del lavoro di fabbrica, di riscoperta dell'artigianato, oppure anche delle esperienze di agricoltura biologica, erano cose nell'aria, facevano parte di questo bisogno di riprendere in mano le nostre vite. Così andai da lui, con una mia amica che anche lei voleva imparare. Le dico: andiamo, si impara a fare scarpe (il vecchio ciabattino le sapeva anche fare, anche se diceva che si guadagnava solo con le riparature). Così si impara una cosa, concreta. E parallelamente a questo, che sentivo come un mestiere, però concreto, un artigianato, una cosa che si faceva con le mani, che si creava dal niente, parallelamente a questo mestiere c'era la musica, la mia strada culturale. Non mi pensavo artista, no, piuttosto operatore culturale. A gennaio si doveva andare dal ciabattino, che ci aveva detto di sì. E proprio allora Pontedera arriva a Piombino.

Siamo nel '79. A Piombino arriva il Piccolo Teatro di Pontedera. Arriva Maria Teresa Telara e con lei, con il suo seminario, la mia vita cambia. Viene a fare un laboratorio organizzato dall'ARCI insieme a un altro attore di Pontedera di cui non ricordo il nome. Training fisico. Io mi ero iscritto, ma non perché avessi intenzione di fare teatro. Rientrava nel mio rincorrere la cultura. Si facevano cose. Ero invelenito con quelli che dicevano che a Piombino non succedeva mai niente. C'erano un sacco di cose, se lo volevi. Datti una mossa e fai qualcosa. Nessuno ti deve niente. Non ero solo io, così, però eravamo una minoranza. Eravamo disposti a provare, a spostarci, ad andare.

La sera prima del seminario mi telefona Pineschi, quello dell'ARCI che l'anno prima mi aveva fatto il manifesto gratis. Mi dice: "Alessandro, ho visto che sei iscritto al seminario di Pontedera, mi

dovresti fare un piacere. Domani quelli arrivano alle 11, e non abbiamo nessuno che possa andare a prenderli. Li potresti accogliere tu? Li porti a ristorante, e poi, verso le due, passo io”. Questa era l’ARCI: un sacco di soldi – per pagare il ristorante, per esempio – ma militanza poca. Io dico di sì, e telefono alla mia amica e le dico di rimandare il ciabattino di una settimana. E così conosco Pontedera, cioè Teresa<sup>31</sup>. Poi dopo poco arrivò anche Bacci, in macchina, che poi se ne va, e noi si sta tutta la settimana con Teresa e l’altro attore.

E lì la prospettiva cambia radicalmente: training, lavoro fisico, lavoro sul corpo e con il corpo. Sull’onda di Barba, dell’Odin. Ma questo allora non lo sapevo. Quello che conobbi fu un lavoro fisico, artigianale. Ma artigianale in un modo speciale.

Per me cambiò tutto. Che cosa s’era fatto fino ad allora? Questo sì, questo era quello che bisognava fare.

In genere si sente sempre raccontare del mondo che cambia con l’arrivo di Barba, o di un seminario con i suoi attori. A me è andata diversamente. Per me il mondo è cambiato con l’arrivo di Pontedera. Ma cambiato del tutto, definitivamente. E per sempre.

Non sapevo ancora niente del Terzo Teatro, mai sentito neppure il nome. Perciò non è che ho inquadrato subito Bacci con Barba. Quello che ti dico l’ho capito dopo. Bacci arrivò l’ultimo giorno del seminario. Gli sono grato. Ho sentito persone parlare con diffidenza di lui – come accade negli ambienti chiusi, così accade anche tra la gente di teatro, pronta a diffidare e anche a parlare male alle spalle – ma io ho sempre detto no, io sono amico di Bacci<sup>32</sup>. Gli sono grato, gli devo molto.

<sup>31</sup> Maria Teresa Telara è stata attrice del Piccolo Teatro di Pontedera, dove ha lavorato dal 1974 al 1986 (fino allo scioglimento del Piccolo). In seguito, ha lavorato, più saltuariamente, con Mario Martone, Federico Tiezzi, Raúl Ruiz e ha studiato con Sandra Sicat, dell’Actors’ Studio. L’esperienza di Alessandro Gentili è anche in questo caso una spia molto interessante: siamo abituati a pensare in termini di incontri fondamentali (come sono in quegli anni, per tanti, quelli con Barba o con Grotowski), o di grandi appuntamenti e festival (come l’Atelier di Bergamo o il festival di Santarcangelo). Ma forse ancora più importante è stata la vasta rete di piccoli incontri, seminari, spettacoli, presenza, la cui quantità fu principalmente garantita dagli assessori rossi e dall’ARCI. Per molti gruppi di seconda generazione l’incontro veramente memorabile non è necessariamente con l’Odin, ma talvolta con un gruppo un po’ più vecchio.

<sup>32</sup> La relativa ostilità nei confronti di Roberto Bacci può essere dovuta alle sue non comuni capacità di organizzatore e ideatore di eventi e situazioni, dalla direzione del festival di Santarcangelo (che doveva interamente a lui il nuovo assetto di Santar-

L'ultimo giorno del seminario, dunque, arrivò Bacci. Si chiuse il laboratorio e noi ci diciamo: e ora noi che si fa?

E lui ci rispose. Non disse, direttamente o indirettamente: “fatti vostri”. Invece disse: fate, lavorate. Fate uno spettacolo – o forse non disse proprio fate uno spettacolo. Disse: lavorate per me. Portatemi a vedere il vostro lavoro. Io sono sempre disponibile.

Che non è poco, non è poco per niente.

Allora gli ho chiesto anche dei libri, delle indicazioni. Mi fa una lista di libri. Mi ci ha messo Grotowski, ma non solo Grotowski. C'era dentro anche Copeau, ed è così che ho scoperto Copeau: tramite Bacci. Della lista che mi ha fatto, i libri che più mi illuminano sono quelli di Artaud e di Grotowski<sup>33</sup>. E allora ho capito che questo era quello che volevo, che *dovevo* fare. Ho capito che era possibile. E mi sono detto: e perché non ho fatto teatro finora? Che facevo? Perdevo tempo.

Una illuminazione.

Però, una illuminazione sui libri e dai libri. Anche io ho lavorato sugli esercizi di Grotowski a partire dai suoi libri, una idiozia pazzesca. Lo hanno fatto tutti, l'ho fatto anche io. Ma te lo dico per spiegarti che la vera illuminazione è stata dai libri, però il primo impatto, la conoscenza del corpo, è avvenuto attraverso Pontedera. Teresa. E Bacci. Siamo nel gennaio '79<sup>34</sup>.

cangelo dei gruppi) o, più avanti, del festival di Volterra, alle molte attività del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, determinanti per la diffusione capillare, sia negli anni Settanta, sia negli anni Ottanta, di una nuova cultura teatrale. Oltre a Santarcangelo o a Casciana Terme (cfr. nota 27), il Centro ha organizzato molti altri eventi importanti, e innumerevoli scambi, incontri, iniziative, rassegne, mostre. Ha inoltre finanziato e sorretto gruppi e situazioni stranissime come, ad esempio, quella dell'Avventura (cfr. nota 38), per non parlare del Workcenter di Grotowski, che ebbe casa presso il Centro di Pontedera a partire dal 1986 e fino al 2022.

<sup>33</sup> La scoperta del corpo e delle sue potenzialità *conduce* (di nuovo per diretto contributo di una delle persone del Terzo Teatro, in questo caso Roberto Bacci) ai libri, ai maestri di inizio Novecento e a Grotowski. È attraverso i libri che Alessandro Gentili ha la sua “illuminazione” e mi sembra un dato essenziale – e forse, abbiamo troppo accettato l'immagine di *Per un teatro povero* come libro di esercizi e abbiamo dimenticato quanto, oltre agli esercizi, rappresentasse una idea di teatro che si andava diffondendo. Mi sembra interessante anche l'atteggiamento di Roberto Bacci come vien fuori dal racconto di Gentili: non proselitismo, ma attenzione verso persone che si avvicinavano a un certo modo di far teatro.

<sup>34</sup> Ci sono alcune parole-chiave, o meglio: concetti di cui è fondamentale capire il peso, per esplorare questo periodo, parole come: gruppo, corpo, contro-cultura,

*Grotowski e noi*

Nel giugno del '79 c'è la gente di Grotowski a Pontedera, a fare un laboratorio, e Pontedera ci offre un posto. Uno solo. Da ucciderci.

Perché noi, intanto, avevamo veramente creato un gruppo, come ci aveva suggerito Bacci. Costruimmo un gruppo e dicemmo che non poteva partecipare nessun altro se non quelli che avevano fatto parte del seminario di Pontedera, e che così si erano conquistati almeno una

training. "Training" è allenamento, in questo caso allenamento fisico e vocale quotidiano dell'attore. Oggi è una parola diffusa, ma negli anni Settanta era considerata appannaggio soprattutto dei gruppi più legati al magistero dell'Odin. Forme di training teatrale – cioè di lavoro continuativo dell'attore non direttamente finalizzato allo spettacolo – erano state elaborate e sviluppate negli anni Sessanta e Settanta in particolare da Grotowski e da Barba come uno dei canali per sfuggire alla strozzatura fisica e psicologica dell'alternanza prove-repliche. Ma anche per dare al teatro quella concretezza e solidità artigianali che affascinano Gentili. Il teatro dei gruppi desunse forme di training soprattutto dalla pratica di questi maestri, prima attraverso i libri, poi attraverso l'insegnamento diretto. Il training è stato spesso giudicato un canale che trasmetteva ai gruppi omogeneità artistica e imitazione, ma è stato sperimentato come una pratica utile, persino indispensabile, con una serie di funzioni concrete: un modo per inserire i singoli attori nel lavoro di gruppo creando una lingua comune; un modo per parlare tra gruppi; un modo per risolvere particolari blocchi fisici e a creare determinate competenze fisiche relative ai diversi spettacoli; un modo per creare, per l'attore, una zona privata di lavoro quotidiano, che gli permetta di elaborare eventuali diversità individuali all'interno del gruppo, per passare da qualcosa che si acquisisce da altri a qualcosa che l'attore può costruire ex novo. Rappresentava, in quegli anni, anche l'accesso ad un tempo rigoroso, duro, separato da uno strappo rispetto alla quotidianità, che sfidava la monotonia, era fisicamente impegnativo, ma anche pregno di bisogni e di domande non esprimibili. È anche uno dei canali attraverso cui i gruppi hanno sviluppato una loro cultura teatrale, in particolare relativa al lavoro dell'attore. Franco Ruffini ha scritto: «Attraverso il teatro (o malgrado il teatro) alcune persone hanno lavorato su di sé, senza enfasi e senza la protezione di una fede, o anche solo di un'idea. [...]. Questa miscela di paradosso e di lavoro aveva un nome, ma a quel tempo non sapevo che il nome indicava proprio questa miscela. Il nome e la responsabilità li devo all'oggi. Il nome è: *Training*. Il training non fu lavoro cieco: il lavoro cieco è fatica, e produce solo sudore. Il Terzo Teatro fu per me – oggi lo riconosco – non la rinuncia o l'alternativa alla intelligenza (come l'ostentata invadenza del corpo fece pensare ai più superficiali); fu *l'altra via dell'intelligenza*» (cfr. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., pp. 330-331). Franco Ruffini è uno studioso, non un teatrante: il modo in cui scrive sul training fa intuire la profondità del coinvolgimento di alcuni studiosi in questo ambiente e in questa situazione.

minima pratica di quelle cose lì<sup>35</sup>. Questo creò un subbuglio infame, ci creò un sacco di proteste. Erano tempi in cui l'idea di escludere qualcuno, anche se fondatamente, non era nel nostro DNA. Anche questo cambiò, con il passaggio di Bacci. Ma noi, dopo il seminario, avevamo ben chiara in testa una cosa, e cioè che volevamo fare proprio quelle cose lì, esattamente quelle. Non che volevamo far teatro, seguendo le indicazioni e le proposte dei compagni. Quello di cui avevamo bisogno erano quelle cose lì, quella fatica, quel lavoro col corpo. Che poi, come ben sai, non è mai solo corpo<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> La parola gruppo applicata al teatro nasce con remota assonanza rispetto ai gruppi extra-parlamentari, formazioni non partitiche alla sinistra del Partito Comunista, che in Italia nascono a partire dagli anni Sessanta. Gli esempi dell'Odin Teatret o del Teatr Laboratorium di Grotowski o del Living Theatre sono fondamentali, e c'era anche un riferimento colto e remoto, il Group Theatre. Ma bisogna tener conto soprattutto di una tendenza generale, in questo del periodo, a una inclusione allargata, ad attività "in gruppo": c'è un uso diffuso del termine gruppo per indicare una abitudine a vite ed esperienze collettive, a riunirsi, anche in modo privato o semi-privato. È una parola nell'aria, che indica qualcosa di importante, presente – a volte anche opprimente. Nel teatro viene usata come alternativa alla parola "compagnia". "Gruppo" è un tipo di formazione che non si riunisce per la produzione di un singolo spettacolo, come era allora abitualmente la compagnia, sia nel teatro normale che in quello di avanguardia, ma per progetti di lunga durata – teoricamente per la vita – che possono riguardare anche tutto ciò che allo spettacolo sta intorno, lo protegge, ne consente la nascita, lo avvolge. Compresa le vite di chi lo fa. Un gruppo, quindi, molto più di una compagnia, può essere produttore di cultura teatrale e non solo di spettacoli. È una definizione fortemente trasversale per quel che riguarda stili, estetiche, tecniche. Diventa onnipresente negli anni Settanta per la sua importanza in politica, ma anche nella musica, a partire dagli anni Sessanta, in cui "gruppi" come i Beatles spostano l'attenzione dal solista all'insieme, a una pluralità coesa. A teatro i "gruppi" permettevano (e permettono) la formazione di micro-culture, e di sperimentazione a lungo termine sul lavoro dell'attore, cui, negli anni Settanta, in particolare nell'ambiente Terzo Teatro, venne dato nuovo peso. Erano formazioni che richiedevano un più intenso coinvolgimento al proprio interno e nel proprio mestiere. In questo senso era, ed è, un modo di far teatro che può incidere profondamente sulla vita di chi lo fa.

<sup>36</sup> Gentili dà concretezza a quest'altra parola essenziale: corpo. «Ogni volta che il teatro incontra l'oscenità, cioè il linguaggio del corpo, incontra se stesso», scrive Cesare Garboli nel '77 (cfr. nota 48). Così accadde negli anni Settanta: il teatro non incontrò un altro linguaggio, da aggiungere ai precedenti: incontrò sé stesso, con tutto il peso, l'arroganza e l'impegno che una reinvenzione comporta. Avevano ovviamente un corpo, e sapevano gestirlo in scena, Carmelo Bene come Leo De Berardinis, Carlo Cecchi o i più interessanti attori "di tradizione". Tuttavia, è stato con Barba, con Grotowski e con i gruppi che il corpo è esploso, in maniera inquietante

Volevamo questo, anche se ancora non avevamo visto neanche uno spettacolo che uscisse da quel tipo lì di lavoro!

E così, riuniti tra di noi che avevamo almeno sperimentato, toccato con un dito, cominciammo a fare lavoro fisico. Si faceva delle sudate della madonna. Corsa, lotte. Più o meno questo. Eravamo anarchici – o democratici, se preferisci – per cui guidavamo il lavoro a turno, ogni sera uno diverso, non c'era un capo. Però chiusi, tra noi, nessuno doveva romperci le scatole. Ovviamente c'era tanta gente che aveva voglia di intervenire, come sempre quando si faceva qualcosa, e questo a lungo andare, insieme alla fatica, creò casino. Alla fine, rimanemmo in sette-otto, e si dura così per un annetto.

e imbarazzante, sconvolgente e affascinante. Il corpo degli attori, ma perfino quello dei registi: quello di Grotowski, passato da essere grassottello, inguainato in abiti convenzionali, a una asciuttezza e a uno stile da hippie o da guru, o il corpo di Barba, cui Garboli ha dedicato forse le sue pagine teatrali più belle. È stata una svolta mentale rispetto alla immagine e alla realtà del lavoro teatrale così come era stato fino a quel momento, ed è stato anche un modo per raggiungere zone inaspettate: in sé stessi, nel gruppo, negli spettatori. In questi ultimi anni, i nostri, gli anni Dieci e Venti del Duemila, si è verificata nel teatro una tale inflazione di termini come corpo o corporeità che è davvero difficile recuperare il problema così come appare negli anni Settanta, a partire dalla fine degli anni Sessanta, quando diventa parte essenziale dell'impatto straordinario che ebbero in Europa i primi spettacoli del Teatr Laboratorium di Grotowski, del Living Theatre e dell'Odin Teatret di Barba. Il "corpo", allora, non era una *immagine*, non era stimolo visivo, non era un paesaggio. Non era neppure il tipo di corpo scandaloso dell'avanguardia di allora. Era privo di levigatezza, acrobatico, articolato, difficile da usare e difficile da decifrare. Era qualcosa di ingombrante, con i suoi limiti, i suoi bisogni e il suo potenziale. Parlava una lingua intellegibile e senza parole, come la musica. Lo scandalo che il corpo dei gruppi, Odin compreso, destava non era quello dell'erotismo, ma del profondo. Alla base di tutto questo c'era una forma di creazione dello spettacolo ardua, intensa, e forse difficile da ripetere da uno spettacolo all'altro, fondata in genere su forme di improvvisazione prive di supporti e addolcimenti tecnici, lontane da qualsiasi forma di danza, mentre lo sviluppo tecnico era affidato, come abbiamo visto, a forme di allenamento, quotidiane come quelle della danza, ma con modalità profondamente diverse, vissute come una conquista e una sfida. Il risultato erano spettacoli privi di una storia immediatamente comprensibile, o dispiegata attraverso il testo, cosa che era al tempo stesso il fulcro del loro fascino della loro capacità di penetrare la scorza degli spettatori, e fonte di irritazione o di estraneità. L'impatto del corpo va ricordato anche perché divenne il perno delle critiche che, sul finire degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta, cominciarono a essere fatte sempre più frequentemente, in parte ai maestri, molto più spesso ai giovani gruppi. Si inventò quindi una contrapposizione tra teatro di parola e teatri "del corpo".

Eravamo rimasti in contatto con Bacci, e lui, come ti ho detto, ci offrì un posto per fare il laboratorio con Molik, l'Attore di Grotowski, lui. Attore con la maiuscola<sup>37</sup>.

Ci furono coltellate, nel gruppo, per decidere chi dovesse andare, letteralmente. Coltellate.

Vinco.

E perfino oggi sono contento di aver vinto perché il mio avversario più irriducibile, una ragazza, dopo qualche mese non ha pensato più al teatro.

Ci si scanna per le proprie convinzioni, ma io vinco.

Vado, e dato che in quel periodo lavoravo ancora al porto (avevo procrastinato l'inizio di una attività di ciabattino) e non avevo più ferie, faccio finta di farmi male. Non è tanto semplice spacciarsi per malato. Io mi "faccio male" al polso, e quindi mi fascio, vado dal mio medico, gli dico: son caduto dalla sedia, fammi un certificato. Mi vuole visitare, ma gli dico che non c'è bisogno, che mi bastano quattro cinque giorni di riposo. Dopo lunga discussione mi fa il certificato. Vado a Pontedera. Tutti i giorni telefono a Piombino, perché se fosse venuta la visita fiscale poi mi sarei dovuto presentare in giornata. Avevi mezza giornata di tempo di preavviso. Ho fatto tutto il laboratorio così, e alla fine, da vero bischero, rientro a casa dal laboratorio, con il sacco a pelo sottobraccio. Mi vede un collega e fa una gran burianata. Ma io mi ero solo fatto male al polso, perché non avrei potuto approfittare di quei giorni di malattia per andare a trovare un amico?

Te lo dico solo per farti capire quello che ero disposto a fare pur di seguire quel seminario.

Dopo, torno al mio gruppo e dico: dovete imparare tutto quello che fa Molik, ve lo insegno io.

Buona notte, ti immagini? Dopo solo cinque giorni di laboratorio.

Ma facemmo proprio così: tutte le domeniche mattina facevamo lavoro su "Molik". In più, io e un altro eravamo andati anche a partecipare all'*Albero delle genti*, un'altra bella esperienza. Era

<sup>37</sup> Zygmunt Molik (1930-2010) è stato uno degli attori del teatro di Grotowski, uno dei protagonisti del teatro del Novecento, interprete di *Akropolis*, e poi di *Apocalypsis cum figuris*, e anche una delle guide nel periodo del parateatro grotowskiano. È stato uno straordinario pedagogo, particolarmente per quel che riguarda il lavoro con la voce dell'attore.

bellissimo. Anche se non sempre riuscivo a credere in quelli che cadevano in trance. Tu l'hai mai fatto l'*Albero delle genti*? No, no, guarda che quello che faceva l'Avventura<sup>38</sup>, che ha fatto qualche anno dopo, cioè, era diverso, non era... no. E con le persone dell'Avventura non si aveva la stessa sensazione di sicurezza che, come guide, avevi con gli attori di Grotowski. O con Flaszen.

C'era una sala, grande, dove si stava, e tu potevi entrare, uscire, e fare quello che volevi. Solo che tutto era lavoro, tutto doveva entrare a far parte del lavoro. In silenzio. O forse non sempre in silenzio, però non è che si parlava tanto. Io ricordo questa sensazione di silenzio. E c'erano un paio di attori di Grotowski, e spesso anche Flaszen, che movimentavano il lavoro.

Prima di iniziare ti toglievano orologio, braccialetti, tutto, e te li mettevano in un sacchetto. Ma poi potevi uscire quando ti pare, potevi anche andar via, in qualsiasi momento. E non era poco. Non avevi mai il senso di essere stato chiuso lì, perché infatti non era così.

Fu una esperienza unica. C'eravamo visti a Pontedera, dove ci avevano dato le indicazioni su dove andare e che fare, e una cartina. Dovevamo arrivare da soli, ognuno per conto suo, ed entrare. Solo che l'*Albero delle genti* era stato organizzato a Montebicchieri, e mica si arrivava a piedi! C'era l'autobus. Per cui sull'autobus – dove di solito c'erano un paio di persone a dir tanto – c'era un fittume da non credere.

E poi, una volta arrivati – tutti fitti su quest'autobus, ma ognuno come fosse solo – entravamo, uno per volta. Lì, ti indicavano un posto dove potevi tenere il sacco a pelo, e poi potevi anche rimanertene tutto il tempo a dormire, se volevi. Ma quando entravi in sala, dovevi lasciare tutto. Potevi portarti dietro al massimo una coperta, per il freddo. Dopo una decina d'ore non sapevi più dove eri, che ora era, quanto tempo era passato... Fu bellissimo, una esperienza unica, ti dico. Siamo stati fortunati, noi di questa generazione. Abbiamo vissuto cose uniche.

<sup>38</sup> L'Avventura (poi Il Porto) è stato un gruppo parateatrale di derivazione grotowskiana, fondato da Fausto Pluchinotta, attivo da 1982 al 1985 (cfr. Armando Punzo - Mirella Schino, *l'Avventura. In ricordo. Lettera*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 169-187; Armando Punzo, *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019; Giuliano Campo, *Storia del Gruppo Internazionale l'Avventura (1982-1985)*, «Teatro e Storia», n. 23, 2001, pp. 369-400). Oltre a Fausto Pluchinotta, hanno lavorato in questo gruppo Laura Colombo, Annet Henneman, François Kahn, Armando Punzo, Stefano Vercelli.

Molik, Cinkutis, Flaszen... avevi in loro una fiducia totale. Anche quando ti bloccavano, ti impedivano di fare qualcosa, avevano sempre ragione loro<sup>39</sup>.

È un'altra cosa di cui sono grato a Pontedera, li ho conosciuti tramite Pontedera, ovviamente molto prima che lì si fondasse il Centro Grotowski<sup>40</sup>. Ma anche di questo, di aver dato ospitalità a Grotowski, dobbiamo essere grati a Bacci.

### *Incontro con il teatro di gruppo*

Anche a quello che è stato poi il mio gruppo, il Teatro di Ventura, sono arrivato attraverso Pontedera, adesso ti dico<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> All'inizio degli anni Settanta Grotowski, che aveva abbandonato l'attività teatrale, aveva cominciato ad adoperarsi in attività che avevano piuttosto a che fare con la sua idea del teatro come spazio di incontro. Guidava lavori di gruppi, che duravano settimane. Li portava a prendere coscienza del corpo, del mondo, spesso in spazi naturali. Una di queste attività è stata *L'Albero delle genti*, che è stata portata avanti in un periodo di transizione, intorno al '78-'79, insieme alle ultime repliche di *Apocalypsis cum figuris*. Il lavoro era guidato da Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Antoni Jaholkowski, Zbigniew Kozłowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Teresa Nawrot, Irena Rycyk, Stanisław Scierski, cioè i vecchi attori di Grotowski più Ludwik Flaszen (consigliere letterario di Grotowski nel periodo teatrale). Durava tre giorni. Le azioni avevano luogo in parte in un edificio, in parte all'aperto: il rapporto con la natura, con gli alberi, aveva una grande importanza, mirava a liberare energie interiori e a metterle in comunicazione con il mondo naturale. C'erano corse, esercizi di comunicazione fisica, esercizi vocali. Non c'era divisione tra giorno e notte, chi crollava riposava su letti di fortuna, e veniva poi delicatamente svegliato. Non c'era neppure una scansione di pasti, c'era cibo e tè pronti in qualunque momento (oltre a Gentili, ringrazio Marina Fabbri, che vi ha partecipato, per le informazioni aggiuntive). Sia *L'albero delle genti* che il seminario di Molik di cui parla Gentili erano stati organizzati dal Centro di Pontedera, insieme a quattro repliche di *Apocalypsis cum figuris*, l'ultimo spettacolo di Grotowski, a partire dal febbraio 1979.

<sup>40</sup> Il Workcenter Jerzy Grotowski è stato attivo presso il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera dal 1986 al 2022, sopravvivendo alla morte di Grotowski, avvenuta nel 1999.

<sup>41</sup> Il racconto di Gentili mette in luce l'importanza del dialogo tra gruppi, anche tra gruppi più vecchi e giovanissimi, che, coniugato alle necessità diffuse del periodo, determinano la particolarità dell'*ambiente* del teatro di gruppo. Gentili sottolinea il peso dell'imprinting, cioè l'esempio di altri gruppi o attori o persone di teatro come

L'anno dopo queste esperienze legate a Grotowski, dovremmo essere arrivati all'80, mi sembra, noi si organizzò teatro a Piombino: un altro seminario con Teresa, sulla voce, e anche uno sulla voce e sul teatro di strada con il Teatro Tascabile. Vennero Franco, Vico, e Beppe<sup>42</sup>. Non erano solo seminari. Il training era... un'altra cosa, il training non serve a sentirsi in allenamento, è uno spazio di ricerca di libertà dell'attore, in cui l'attore può trovare di tutto. È una scoperta. Con Beppe ci fu una amicizia immediata, grandissima. Mi ci intesi subito. Organizzammo un *Albatri*, bellissimo, stupendo, non l'ho mai più visto così. Uno spettacolo eccezionale, per le strade, quelle grida, quelle apparizioni, quel modo di correre e volare sui trampoli. Poi anche *Sonja*, un altro spettacolo molto bello. Doveva venire anche il Teatro di Ventura, che invece ci diede buca. Avevo dei soldi, per queste attività, li avevo avuti dal TRT [Teatro Regionale Toscano]. Venne anche Pontedera, fece *Vestitions d'antan*. L'anno prima avevano finito

momento epifanico, momento della scoperta di un mondo e insieme di un modo di lavorare nuovo. Per lui è stato legato al Piccolo Teatro di Pontedera, e come abbiamo visto, ne faceva parte un modo di lavorare estremamente concreto, che comprendeva una estetica (spettacoli, ma diversi), una tecnica (un tipo di drammaturgia che non nasce dal testo scritto), e una quotidianità del lavoro (il training). L'imprinting però non era meccanico, era un dialogo, è stato consapevole riconoscimento: qualunque cosa io sia stato finora, ora sono questo, *scelgo* di essere questo. Viene spesso identificato, insieme al training, con un canale di piatto asservimento al modello Odin. A mio parere non è così, i vari fili che si intrecciano per costituirsi in imprinting vanno dipanati. Il modello Odin è fondamentale, ma lo è a causa della giovinezza estrema dei teatranti di allora: va letto come un esercizio paziente di copiatura per appropriarsi del senso di uno stile, non dello stile in sé. Un po' come Paolina Leopardi che copiava in quaderni su quaderni le opere di Stendhal. È una forma di apprendimento di base. Non riguarda solo lo stile. Non riguarda solo la tecnica. Non è certamente una ideologia. Riguarda tutto intero il comportamento di un attore all'interno di un gruppo, in tutte le sue varie e molteplici facce. Da questo punto di vista l'imprinting di un gruppo italiano su un altro è più interessante del violento innamoramento per l'Odin. Attraverso gli altri gruppi, infatti, i giovani aspiranti al teatro venivano in contatto non con un fascino e una cultura straordinarie, come quelle dell'Odin, ma con persone specifiche, con difficoltà quotidiane, con un mondo e con un ambiente. Gli attori dei quattro gruppi abitualmente chiamati gruppi storici (Piccolo Teatro di Pontedera, Teatro tascabile di Bergamo, Teatro Potlach, Teatro di Ventura) arrivavano con i loro spettacoli e con i loro seminari. Erano giovani, intensi, pieni di passione. Ed erano pertanto estremamente contagiosi.

<sup>42</sup> Franco Pasi, Ludovico Antonio Muratori, Giuseppe Chierichetti erano attori del Teatro tascabile di Bergamo.

il seminario con lo spettacolo di strada, e ora portavano *Vestitions*. Tutti entusiasti. Erano spettacoli... magici, c'era qualcosa dentro di diverso, di sentito. Fortissimi<sup>43</sup>.

E qui potremmo aprire uno spazio sugli spettacoli di quegli anni. Tanto spesso si dice che nel "Terzo Teatro" gli spettacoli non c'erano, non erano belli, ma non è vero. Non erano "begli" spettacoli, erano un'altra cosa, c'era qualcosa dentro. Neppure l'Odin faceva "begli" spettacoli, dal punto di vista delle luci o delle scene, che sembravano sempre un po' una stoffa appesa, era difficile che ci fossero "belle" scenografie. Ma Eugenio se ne frega, lo dichiara anche, ne fa una forza. Pensa a *Talabot*<sup>44</sup>, al finale, con tutta quella birra per terra, lo sporco. Ma anche pensa ad altri spettacoli, meno famosi. *Sogni di marinai*, del Teatro Potlach, forse non era uno spettacolo "bello", ma era un gran bello spettacolo. Io l'ho rivisto diverse volte, e sempre con gran piacere, e questo succede solo con spettacoli che hanno un forte lavoro d'attore, del resto era protagonista Daniela [Regnoli], bravissima. Negli anni Ottanta per molti gruppi c'è stata questa mania, questo problema di fare uno spettacolo "bello", levigato, fotografabile, accettabile. E questo li ha fregati. È come un pittore che dice che vuole fare un bel quadro. Te lo immagini se Picasso diceva che voleva fare un bel quadro quando ha fatto *Guernica*. Te lo immagini? Non avrebbe fatto quel *Guernica* lì.

Non puoi pensare di voler fare un "bello" spettacolo. Devi essere convinto di portare qualcosa alla gente. Poi può darsi che non sia vero, che la tua convinzione sia insufficiente, che non sai lavorare sulla drammaturgia, questo ci sta. Ma è un'altra cosa.

<sup>43</sup> *Albatri* (1977) e *Sonja* (1979) sono spettacoli del Teatro Tascabile di Bergamo, regia di Renzo Vescovi. *Vestitions d'antan* (1979) è uno spettacolo del Piccolo Teatro di Pontedera, regia di Roberto Bacci. Lo spettacolo di strada del Piccolo si chiamava *Arme e Santo*.

<sup>44</sup> *Talabot* è uno spettacolo dell'Odin Teatret del 1988 sulla vita di Kirsten Hastrup, antropologa danese, e sulla sua generazione, quella che aveva vent'anni nel '68. Fili conduttori erano la biografia della Hastrup e la presenza di un Trickster-Angelo della storia (Iben Nagel Rasmussen). Finiva con il piccolo spazio degli attori, quasi ovale, stretto in mezzo alle due pedane per gli spettatori, pieno dei detriti dello spettacolo.

### *Santarcangelo dei gruppi*

Pontedera inaugurò una sede nuova, la seconda, sempre vicino alla stazione, quella in cui sono stati fino a quando non è stata costruita la terza, il grande Teatro Era. E noi si partì, eravamo la delegazione di Piombino, si partì con un cartello, saremo stati in trenta, per questa inaugurazione, per aprire i cancelli, per festeggiare la nuova sede di Pontedera. Si era creato... un vero movimento, a Piombino. Un movimento per il teatro, intorno al teatro. C'era un sacco di gente che ci seguiva.

Fu però Franco Pasi, del Teatro Tascabile, a parlarci del festival di Santarcangelo<sup>45</sup>. Disse che dovevamo andarci, assolutamente. Che dovevamo chiedere a Bacci di permetterci di andare, a pulire i cessi, qualsiasi cosa. Ma che dovevamo chiedergli di legarci a un gruppo, uno qualunque, per esserci, per guardare, però non proprio da spettatori. Dovevamo andarci, dando una mano in cambio.

Era così che funzionava allora, tutto diverso da quello che avevo mai sperimentato prima, e che ho mai sperimentato dopo. I gruppi di partenza avevano una qualità di base... che ti faceva sentire bene. C'era una strana unità, o solidarietà, o non so come chiamarla. E quindi noi si decise: si doveva andare a Santarcangelo.

E lì iniziò la crisi del nostro gruppo, che aveva perfino resistito all'accoltellamento per Molik. Prima chiedemmo di andare come gruppo, e Bacci disse: venite e poi si vede. Ma quando arrivò il momento di partire, partimmo solo in due. Gli stessi che s'era fatto *L'Albero delle genti*... poi alla fine quelli davvero interessati eravamo in due. Piano piano gli altri lasciarono. Non il gruppo: si ritirarono rispetto al progetto un po' folle di andare al festival, di presentarci a Santarcangelo senza sapere poi lì che cosa sarebbe successo, ma sapendo comunque che si andava a lavorare moltissimo...

<sup>45</sup> Come già detto, Bacci era diventato nel '78 direttore del festival di Santarcangelo. Nel corso di una decina di edizioni, sotto la direzione per lo più sua, ma non solo, il festival diventò un punto di riferimento fondamentale per il teatro di gruppo nel senso più ampio, non solo dei teatri legati all'Odin Teatret. Il festival di questo periodo, "Santarcangelo dei gruppi", è stato uno snodo essenziale della storia del teatro italiano del secondo Novecento, grazie a Bacci, ai gruppi, e anche a un nucleo di intellettuali particolarmente vicini

Noi due, invece, partimmo, determinati tutto pur di esserci. Dato che eravamo anche piuttosto imbranati prendemmo da Bologna un treno per Santarcangelo. Solo che a Santarcangelo fermano solo gli accelerati, e così ci mettemmo tre ore e mezza: dovevamo andare a Rimini, e prendere l'accelerato da lì.

Bacci effettivamente ci accettò, e per farci stare al festival ci legò, come aiutanti, a due gruppi. L'altro di Piombino, Roberto, andò a lavorare con l'Akademia Ruku, grande gruppo polacco. Io andai con il Teatro di Ventura. Erano a Mondaino, un paese vicino Santarcangelo, c'erano i villaggi del teatro, quell'anno<sup>46</sup>.

Tu c'eri, lo hai visto? Ma allora sei sempre arrivata un po' dopo! Sempre in ritardo, tu...

Quell'anno, lì, conobbi gruppi, e vidi un sacco di cose, la Banda Osiris, il Teatro Nucleo. Conobbi Sergio Secci. Sergio era un giovane e promettente studioso di teatro, molto amico del Teatro di Ventura. Il 2 agosto era nella sala d'aspetto della stazione di Bologna<sup>47</sup> proprio in

<sup>46</sup> La decima edizione, del 1980, del festival di Santarcangelo si chiamava "Il lavoro dei teatri", ed era articolata in due momenti: uno (*Tra identità e consumo*, dal 25 giugno al primo luglio) in cui, sparsi in diversi paesi vicini, i gruppi lavoravano, facevano spettacoli, si incontravano, e uno (*La cultura dello spettacolo*) più diretto al pubblico. Il Teatro di Ventura era a Mondaino insieme allo Studio Tre di Perugia e al Teatro Proposta di Lovere. Come scrive Bacci nel catalogo del festival: «Santarcangelo è divenuto negli ultimi anni un punto di riferimento per molti giovani gruppi teatrali italiani, e questo è l'aspetto fondamentale che rende vitale la nostra esperienza e il mio personale rispetto al Festival. Questi gruppi non hanno però bisogno di essere confusi o travolti da una "massa" che li trasformi in elementi indifferenziati di un successo, bensì necessitano di essere messi a confronto professionalmente e culturalmente tra loro rispetto al loro stesso lavoro. Allora nuove realtà si potranno sviluppare e potremo dire che Santarcangelo ha dimostrato con l'edizione 1980 che occorre recuperare il valore delle singole identità e dei singoli ruoli se si vuole ottenere un'utile "diversità". Da questo scaturisce la proposta di un'edizione 1980 articolata in due momenti».

<sup>47</sup> Il 2 agosto del 1980 una bomba alla stazione di Bologna centrale uccise ottantacinque persone, e ne ferì oltre duecento. Secci fu una delle vittime. La strage era organizzata da un gruppo di estrema destra (Nuclei Armati Organizzati). Solo nel 2020 l'inchiesta della Procura generale di Bologna ha stabilito che alcune grandi personalità del mondo finanziario e politico, come Licio Gelli, Umberto Ortolani o Federico D'Amato, erano stati implicati nella strage, ma, essendo ormai tutti morti, non più perseguibili. Sono dettagli fondamentali per capire la forza della necessità di una "contro-informazione", e forse anche di un altro mondo, parallelo.

viaggio per andare a Treviglio dal Ventura. Qualche anno dopo la Casa Usher ha pubblicato un suo libro sul Bread & Puppet.

A Santarcangelo c'erano anche scambi di lavoro, ma a quelli non potevo partecipare: io pulivo.

Insomma, in primo luogo lì conosco il Ventura. Che un po' già conoscevo, perché, dato che non erano venuti da noi, ero andato a vedere le prove di un loro spettacolo. Devo il mio arrivo a Santarcangelo a Bacci, gli sono veramente grato per questo. Ma con il Ventura c'era anche un mezzo accordo per il festival, se riuscivo ad andarci. Mi volevano anche perché uno di loro era caduto dai trampoli, erano anni di trampoli. Essendo caduto dai trampoli non poteva fare tutte le cose che un attore di teatro di gruppo fa, per esempio montare e smontare gli spettacoli<sup>48</sup>, e avevano bisogno di una mano. Divento quindi responsabile del palco.

Come ti posso spiegare? Ci si intese. Io mi butto, non sono un tipo che si risparmia. Insomma, ci si piacque.

L'ultimo giorno, dovevo partire, Ferruccio [Merisi] mi disse: se vuoi, puoi rimanere con noi. Quando ti pare. E io gli chiesi: quanto tempo ho per pensarci? E lui mi disse: fino a settembre. Ora è estate e non abbiamo molto da fare. Poi a settembre alcuni attori vanno via, facciamo un gruppo allievi, possiamo inserirti. Gli dissi che ci avrei pensato entro settembre.

In realtà decisi il giorno dopo. Andai da mia madre e le dissi: vado via.

<sup>48</sup> Attori di teatro di gruppo vuol dire – all'interno di un certo ambiente – anche questo: non solo attività di un genere più ampio del fare spettacolo, ma anche montare, smontare, fare le pulizie, spesso fare parte del lavoro amministrativo. Naturalmente questo deriva in gran parte dalla povertà e giovinezza dei gruppi, non in grado di pagarsi gli specialisti. Ma non è tutto qui, è anche un modo di pensare, che ha conseguenze importanti: teatri pensati come case, per esempio. O forme di organizzazione fortemente toccate dal modo di pensare del gruppo in questione, dai suoi gusti, e soprattutto dai suoi bisogni.

*Il Teatro di Ventura*<sup>49</sup>

Ricordo che si parlava, nel Teatro di Ventura, della definizione Terzo Teatro. C'era il manifesto, Barba: quel nome diventava una specie di cappello, un po' una etichetta, che per molti significava soprattutto Odin e trampoli, cosa che non rendeva giustizia al lavoro. Si parlò, allora, anche di altre definizioni, per esempio Nuovo Teatro, ma alla fine teatro di gruppo era quella che sentivamo più calzante, perché indicava una esperienza più complessiva, che si apriva anche a chi non usava i trampoli o non aveva niente a che fare con l'Odin. Soprattutto, indicava un atteggiamento rispetto al lavoro, al lavoro di gruppo: il Living faceva parte del teatro di gruppo, almeno per me, mentre ovviamente non faceva parte del Terzo Teatro. Teatro di gruppo – ma in realtà anche Terzo Teatro come lo intendeva Barba originariamente – indica secondo me, in primo luogo, un atteggiamento rispetto al lavoro, all'arte. Per esempio, il fatto che fossimo in grandissima parte autodidatti. Il grande fenomeno alternativo subito prima di noi era stato quello delle cooperative, il Gruppo della Rocca, o Attori e Tecnici, erano composti da gente che usciva dalle scuole. Avevano imparato a fare teatro in modo tradizionale, poi avevano deciso di cercare qualcosa di nuovo. Il Terzo Teatro era diverso per formazione, e anche per natura. Erano attori che stavano su per le scale a mettere fili, a montare le scene. Eravamo diversi. E questo è ancora più importante della rete che poi è stata formata. Era un atteggiamento. Per questo mi sono potuto sentire attore di gruppo anche quando ho lavorato da solo<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Il Teatro di Ventura è stato un gruppo teatrale importante, fondato da Ferruccio Merisi, Silvio Castiglioni, Renata Molinari e altri a Treviglio nel 1975, da subito con un interesse particolare per il lavoro dell'attore, e per la Commedia dell'Arte. Nel 1981 il gruppo si trasferisce a Santarcangelo di Romagna. Si scioglie nel 1985. Tra i loro primi spettacoli ci sono: *Baraballo. Il breviarario dei saltimbanchi*, *Il detto del gatto lupesco*, *la Tragedia dell'Arte*, *Il medico per forza*. Ne ho parlato nel mio *Ricordo e memoria* (nel Dossier *Anni Settanta*, cit.) per il quale ho raccolto la memoria di altre persone del Teatro Ventura, come Ferruccio Merisi o Silvio Castiglioni.

<sup>50</sup> Terzo Teatro è una definizione che nasce a partire da un celebre articolo di Barba (intitolato *Terzo Teatro*, e spesso definito “manifesto del Terzo Teatro”) nato dopo un incontro organizzato da Barba nell'ambito del Bitez/Teatro delle Nazioni a Belgrado, nel 1976. Ora si può leggere in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [1985], Bari, edizioni di pagina, 2014, pp. 153-155. In questo articolo, Barba definisce una situazione, non un movimento – e di ambiente, ben più che di movimento, si dovrebbe, a mio parere, parlare a proposito di “Terzo Teatro”. Il senso originale

Vidi *Il medico per forza*, del Teatro di Ventura, e non mi disse molto. Mi sembrava... tradizionale, col testo, una storia. Un po' troppo normale. Ero, allora, uno spettatore molto ingenuo, piuttosto embrionale. Invece il gruppo mi affascinava: loro, le singole persone, l'insieme, e soprattutto il loro modo di lavorare, così empirico. Si provava a fare di tutto. Non è che andava sempre bene. Ma in ogni caso non era mai star lì a discutere, era un gruppo molto pratico, concreto: nell'azione si era poi tutti uniti. Non entrai da loro per fare gli spettacoli più belli possibili, ma perché era un mondo che mi interessava.

Quando sono entrato io, si stavano trasferendo da Treviglio, dove si erano formati, a Santarcangelo. Intanto c'erano già stati due anni del "Santarcangelo dei gruppi". Il primo anno Bacci era stato direttore, e il Piccolo organizzatore. Il secondo anno Bacci era sempre direttore, ma l'organizzazione era stata curata dal Ventura. L'anno dopo organizzatore era il Potlach, mi sembra. Anche perciò era "Santarcangelo dei gruppi", perché c'era un direttore, ma anche gruppi organizzatori, e quindi profondamente partecipi. Poi per un anno subentrò Antonio Attisani, che allora era direttore della rivista «Scena», molto importante. Tutti dicevano che era stato Taviani a suggerire Attisani. Stavano collaborando per la rivista «Sipario», insieme al Centro di Pontedera.

Forse Attisani era più distante: tra i gruppi, allora si parlava molto, anche del festival. Bacci era diverso, particolare. Dirigevo, pensava, proponeva. Ma stava anche a sentire. Era capace di ascoltare. Bacci è stato fondamentale per la ricerca teatrale. Non solo per aver ospitato Grotowski, che è un merito epocale. Ma anche per tanti altri gruppi che fece venire, con cui ci potemmo incontrare: I Comediants, il Bread and Puppet e ovviamente l'Odin. Cose molto nuove, importanti. Era bravissimo, politicamente, ma ha usato questa sua capacità per fare cose

della definizione si riferiva al complesso enorme e variegato delle giovani formazioni in Italia definite come "gruppi di base". L'uso invalso della definizione suggerisce un po' forzatamente l'esistenza di un movimento preciso, con affinità ideologiche e di stile, esistito (forse) per un paio di anni. Più utile e molto più preciso è pensare al mondo del "Terzo Teatro" come a un *ambiente*, vasto, dotato di una certa forza di identità collettiva, di alcuni riferimenti comuni, di alcune conoscenze umane e tecniche condivise, ma non esclusivo, aperto a problematiche ampie e variegate, come mostra la storia del festival di Santarcangelo e di altri festival di quegli anni di relativa ricchezza. Sull'importanza innovativa dell'espressione Terzo Teatro se riferita a un modo di guardare il teatro, cfr. la nota 1.

egregie. Comunque io ero appena arrivato, capivo il due per cento di quel che succedeva. Però posso dire che i festival di Bacci li sentivo... interessanti per noi.

Ma torniamo al Ventura: ci sono stato solo cinque anni o poco più, ma *a posteriori*, mi sono convinto che per il Ventura trasferirsi a Santarcangelo è stata una sventura. Era stato un fatto soprattutto economico, ma se rimaneva a Treviglio, come gruppo che si faceva i cavoli suoi, si viveva senz'altro un po' peggio come soldi, ma forse saremmo sopravvissuti di più. Hanno deciso di trasferirsi a Santarcangelo perché lì avevano la possibilità di avere una sede – e non era poco, a Treviglio non c'era un posto dove provare. Quando sono entrato io provavano in un teatrino in un convento di suore, mi sembra addirittura suore di clausura, forse no, ma comunque erano molto chiuse, molto riservate. Loro, le persone del Ventura, entravano la mattina, e poi dovevano restare dentro tutto il giorno, senza mai uscire, in modo da non passare troppo spesso per la portineria.

Però Santarcangelo è stato letale per un gruppo che sapeva da dove partiva, ma non sapeva mai dove voleva arrivare. Lavoravamo così, era un po' strutturale, per noi. Ma a Santarcangelo, soprattutto per un gruppo che aveva avuto successo (*Il detto del gatto lupesco* aveva avuto una bellissima recensione di Garboli), c'erano aspettative da fronteggiare<sup>51</sup>. Bisognava saper ragionare con i politici. Con gli amministrato-

<sup>51</sup> La recensione di Cesare Garboli a *Il detto del gatto lupesco* del Teatro di Ventura è veramente un articolo molto bello e complesso, che si allarga dallo spettacolo a spunti più generali importanti, e mi sembra importante riportarla quasi per intero. Il Teatro di Ventura era stato chiamato a fare il suo spettacolo in concomitanza con un convegno sul Contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini organizzato da Federico Doglio. La recensione (del 1977, per il «Corriere della sera») stabilisce, con grande intuizione, un nesso tra gestualità colorata di strada e “zone del profondo”, e tra il lavoro dei gruppi e alcune coeve istanze femminili e femministe (qui non c'è stato modo di parlarne, ma sono un elemento vitale e imprescindibile, forse la più grande rivolta di quegli anni). Scrive Garboli: «Non bisogna mai essere troppo amari, troppo pessimisti. Lietta Tornabuoni ci ricordava, qualche giorno fa, la spiritosaggine di Feiffer: l'antico giullare di corte, col suo piffero, il tamburo, i crotali e i cerchi di fuoco sotto il castello o il ciarlatano in giro per le piazze con l'orso ammaestrato e le erbe miracolose, è stato sostituito, col tempo, dal “sovversivo” di corte. La rivoluzione è il più sicuro investimento dell'educazione? Può darsi. Però il fatto importante è che il giullare di oggi è un “ideologo”, e quello di ieri no. Espressione di segno ludico e demoniaco, forza liberatoria oscena e vitale, il giullare di ieri parlava, cantava e suonava in antitesi (teorica) al prete,

ri. Bisognava produrre, produrre. Eravamo negli anni Ottanta, e senza

al monaco, al predicatore, al dotto, all'uomo da chiesa. Accettava una delega. Si accollava l'ingrata e allegra parte di idolo sconsecrato, di oggetto di persecuzione. Voleva una cosa sola. Oggi il giullare ne vuole due, gioca i due ruoli. La differenza non conta più. Monaco e ciarlatano, prete e giullare, sanno con troppa chiarezza che la loro presenza in scena è la stessa, anche se il linguaggio, lo strumento musicale, il trucco è diverso [...]. Il Convegno si è tenuto a Viterbo tra il 17 e il 19 giugno, con larga rappresentanza dei più agguerriti specialisti e annesso esempio di "giulleria d'oggi", cioè una azione di strada con attori-ginnasti, attori-acrobati impegnati a recitare se stessi secondo il pauperismo di Barba e Grotowski, senza però escludere una diversa ricerca mimica che li ha portati a risalire per via di ipotesi il territorio del documento, del testo giullaresco medievale ormai diventato fossile filologico (il *Detto del gatto lupesco*, il sirventese di Ruggieri Apugliese, ecc.). Guidati da un giovane regista, Ferruccio Merisi, gli attori del Teatro Ventura hanno dato vita, in piazza San Lorenzo (cioè a dire uno dei più bei luoghi della terra), a una "diablerie" di inquietante, provocatrice ambiguità. Da una parte, la maniera di Barba, cioè una gestualità colorata, arlecchinesca, che viene dalle zone angosciose del "profondo" e promuove combinazioni simboliche, fumetti e bestiari fantastici, grandi dilatazioni e fulminei trapassi mimici paragonabili a mutamenti e variazioni metereologiche con passaggi da un'atmosfera anche musicale a un'altra, da una oscura tempestosità emotiva a improvvise calme da flauto, come risse che si placino, pronte a riesplodere. Dall'altra, un'immaginazione visuale che procede per vie culturali e fonde l'assoluto gestuale, il ghigno satanESCO, il continuo auto-dileggio parodistico da buffonesca ironia tra Alichini e Farfarelli (i diavoli), con la reinvenzione di modelli di recitazione perduti, dove a esplodere era appunto il linguaggio del corpo, un linguaggio istrionESCO che metteva in essere l'oscenità non come tematica volgare, come facezia grossolana, ma come uno stile involontario, incoercibile, dello spirito. Ogni volta che il teatro incontra l'oscenità, cioè il linguaggio del corpo, incontra se stesso. È stato il vero tema che a un certo stadio dei lavori, grazie anche allo spettacolo di Merisi, ha invaso il Congresso, agitando con un colpo di vento le scartoffie dei relatori. C'è un nesso tra il giullare di una volta, interdetto da condanne e divieti ecclesiastici, e il teatro di oggi dopo il Living, il teatro di Barba e di Grotowski, o della sperimentazione gestuale? Il linguaggio del corpo, l'oscenità del teatro è un linguaggio contagioso, dove l'attore perde la sua identità professionale e recita se stesso, simile a un mimo del profondo. Ebbene, fino a che punto il linguaggio del corpo ha messo in crisi, confinandolo nelle bacheche del passato (anche se in queste bacheche ci sta, per esempio, un bellissimo *Campielo* di Strehler o un Pirandello dei Giovani), il teatro di ieri, con la sua divisione tra scena e pubblico, la sua "delega" per cui lo spettacolo borghese è una vetrina della finzione? Se il teatro è linguaggio del corpo, il teatro è scandalo e contagio. Un linguaggio scandaloso due volte, perché il linguaggio del corpo non è un linguaggio collettivo, ma è ciò per cui noi possiamo parlare e comunicare con altri linguaggi. Il teatro è già diventato così il fondamento, la condizione della realtà, non il suo risvolto accessorio. Per un caso che non è interamente senza logica, il tema dell'oscenità intrinseca al linguaggio del giullare è stato proposto, al Convegno, da relatrici donne, con la stessa decisione con la quale è stato sorvolato e rimosso da relatori maschi [...]. Sembra che il gusto della peripezia mentale, dell'avventura intellettuale che non si ferma mai, davanti a nessun ardimento, sia ormai il privilegio delle menti uterine, delle

fare semplicismi stava nascendo una cultura del piacere. Del resto, era anche comprensibile. Gli amministratori dicevano: abbiamo dato molti soldi, e voi che avete fatto? Ricerca? Tutto qui?

Ferruccio cercava di mediare. D'altra parte, campare con la sola vendita di spettacoli era veramente difficile. Sì, il Teatro Tascabile per un po' ci è riuscito, ma solo per un po', ed era un caso. Ferruccio voleva garantirci almeno una base minima, quel piccolissimo stipendio che prendevamo. Però in cambio di questo stipendio di sopravvivenza avremmo dovuto dare qualcosa che non eravamo in grado di fare: spettacoli, con scadenze sicure. Festival. Bacci ne era capace. Era iscritto al PCI, andava alle riunioni, ai congressi, sapeva come parlare all'ARCI, ma era poi capace di affiancare a tutto questo il suo lavoro artistico. A Santarcangelo erano tutti innamorati di Bacci. O sei capace di far questo, o niente, e se non sei così ma ci provi ci rimette il lavoro. Noi eravamo un'aggregazione di sprovveduti, di rotolanti idealisti. Forse ci saremmo potuti trasferire in Polonia, nel senso di un paese in cui c'era povertà, ma in cui l'artigianato era apprezzato. Invece siamo andati a finire a Rimini, dove quel che interessava – secondo me – era qualcosa di veramente molto diverso: che ci fosse un bell'involucro, una patina efficace. Ferruccio, invece, era il tipo che poteva stare tre giorni a lavorare sui dettagli, su una nota, era bravissimo a curare il lavoro dell'attore. Ma il tempo era cambiato, eravamo in un altro decennio, c'era stata una svolta. Gli anni Ottanta sono stati gli anni più brutti della mia vita, e forse anche per questo Paese. I gruppi erano nati in un ambito culturale e ideale tutto diverso, con una fertilità che poteva dare tantissime cose, pensa a quello che ha dato in musica. Negli anni Ottanta, molti gruppi hanno semplicemente perso. Si cominciò a parlare sempre più di Centri di produzione, che, secondo me, istituzionalizzavano la separazione tra chi fa teatro e chi lo organizza. Lo so, non bisogna fare generalizzazioni. E ho visto, per esempio, spettacoli bellissimi, in quegli anni, o un po' dopo: la *Trilogia*, di Pontedera. Il *Quijote* del Nucleo. E mi ricordo anche, veramente grande, *Crollo nervoso*, dei Magazzini, e poi, sempre loro, *Genet a Tangeri*. Ma qui siamo già fuori dallo stretto giro Terzo Teatro.

donne, insomma. Personalmente, non ne sono affatto sorpreso». (Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, con una prefazione di Ferdinando Taviani, Milano, Sansoni, 1998, pp. 307-309).

Quello che voglio dire è che a metà degli anni Ottanta si percepiva come stesse maturando una crisi, una debolezza. O forse maturò soprattutto per noi, Teatro di Ventura. Fino a che arrivò la fine.

1985

Sono stato cinque anni nel Teatro di Ventura. Lo avevano fondato Ferruccio Merisi, Remo Vigorelli, Silvio Castiglioni e Renata Molinari, Bano Ferrari. In *Baraballo*, che era il primo spettacolo del Teatro di Ventura c'era anche lei, Renata.

Non ne sono mai uscito. Nel 1985 è stato il gruppo che è uscito da me – che è esploso. Il lavoro in un teatro di gruppo è massacrante, la tua persona un po' sparisce. Non tutti sono adatti. Poi il nostro era un gruppo strano, con due leader, il regista, Ferruccio Merisi, e il primo attore, Silvio Castiglioni. Quando loro sono entrati in conflitto – per problemi di relazione con o tra le rispettive compagnie – il gruppo è esploso.

Ma c'era anche molto altro, al di là delle questioni personali. Fare gli spettacoli come si facevano allora, senza un testo, senza una storia, partendo dalle improvvisazioni, era estenuante. Dovevi dare tutto, tutto. Per questo, quando riuscivano avevano qualcosa che gli altri spettacoli non avevano. Ma per farli funzionare dovevi metterci l'anima, e forse dopo un po', dopo qualche anno, diventava più difficile, un processo sempre più difficile, sempre più lento, sempre più faticoso. Forse, anche, con l'età subentrava più paura. Non so.

Quel che è certo è che lavoravamo a un nuovo spettacolo ormai da quasi quindici mesi. Una gestazione da elefante. Lavoravamo dalla mattina presto alla sera, tutti i giorni, ormai da un periodo lunghissimo, eravamo tutti stanchi, e forse sfiduciati. E alla fine si cominciò a vedere un'alba, ma venne troppo tardi, perché nel frattempo all'improvviso il gruppo esplose. Io ho tentato disperatamente di tenere tutti uniti, ci ho provato per due intere terribili notti. Ho provato in tutti i modi. E poi il gruppo non c'era più.

All'improvviso non avevo più niente da fare. Il Teatro di Ventura continuava formalmente a esistere, ma il gruppo si era disperso. È incredibile quanto poco ci voglia. Il gruppo è un mondo, non solo un luogo di lavoro, per quanto importante: è casa, compagnia, creazione

collettiva, ma anche un po' fede. È quello per cui lotti, quello in cui credi, è una realtà complessa, anche se può sembrare fatta da poche persone, perché quello che accade all'interno ha una grande importanza, non solo umana, ma anche esistenziale e perfino politica. E poi basta un niente per disperderlo.

È incredibile quanto possa essere doloroso, quanto possa lasciarti vuoto. Dopo, non sono voluto mai più entrare in nessun altro gruppo. E se ci pensi è spesso così: chi lascia un gruppo spesso ne fonda uno nuovo, uno suo, ma non *entra* in un altro gruppo, è davvero difficile che capiti.

### *Con Salvo Randone*

Non avevo una lira, anche perché nell'ultimo periodo al Teatro di Ventura c'era stata una forte crisi da un punto di vista economico, anche per via di questo spettacolo che non nasceva. Tornare a casa, a Piombino? No, dopo cinque anni, e tante speranze, era davvero troppo dura. Allora spargo in giro la voce che cerco lavoro, e subito. Sono stato fortunato, ho avuto più di una proposta. Nell'85 l'ambiente del teatro di gruppo ancora esisteva – stava per disfarsi anche quello, ma ancora esisteva.

La prima venne da Giacomo Pardini, attore del Piccolo teatro di Pontedera. Mi propose di andare a fare il tecnico di tournée, dandomi lo stesso stipendio che prendevano gli attori – che tra l'altro era infinitamente maggiore di quello che prendevamo noi, quelli di Pontedera stavano molto meglio. La seconda era del Centro di San Gimignano, cioè da Pietro Valenti. Lui disse, più vagamente, che se andavo da loro qualcosa mi avrebbe fatto fare. Infine, un mio amico, macchinista, che era stato nel Teatro delle Briciole e ora lavorava con Salvo Randone, mi disse che l'attrezzista della compagnia, che era romano, non voleva andare in tournée. C'erano cinque settimane di spettacolo a Roma, ma poi si andava in tournée, le tournée erano faticose, e lui non ci voleva andare. C'era però assoluto bisogno di un attrezzista. Ed era il mio amico che, di fatto, si sceglieva gli operai, in quanto capo macchinista. Tre proposte, e, come vedi, implicavano una scelta di vita. Entrare in un altro gruppo – però da tecnico, non come attore. Entrare in una istituzione, però del mio stesso ambiente. Andare

via. Feci la scelta più radicale: decisi di andare a fare l'attrezzista con Randone, un attore già vecchio, lontanissimo dai gruppi, allora lo si sarebbe definito "di tradizione".

Avevo certamente bisogno di una differenza, di uno stacco. E di una boccata d'aria. In cinque anni i gruppi, l'atmosfera, i tempi, le persone, erano molto cambiate. Te l'ho detto, si cominciava a sentire un'aria di conclusione, per il Terzo Teatro.

E io ero fragile, non ce la facevo.

Con Randone sono stato una sola stagione, perché poi Randone cadde – poi cadde ancora qualche anno dopo, e ha smesso di recitare, ma questo è stato qualche stagione dopo quella con me.

Randone era un grande interprete pirandelliano, e il pubblico voleva questo da lui: Pirandello. Anche se poi forse Pirandello non gli piaceva neanche tanto, o almeno non esclusivamente. So con certezza che gli sarebbe piaciuto fare Turgenev, *Pane altrui*.

Comunque, nella "mia" stagione faceva Pirandello, l'*Enrico IV*, che si basa tutto sul protagonista, due atti interi sono tutti in mano a Enrico IV. E lui, Randone, era un attore vero, grande. In scena faticava, non stava lì come se stesse giocando intanto la schedina. In scena era impegnato, completamente. Proprio come facevamo noi, attori di gruppo, anche se in tutt'altro modo. Era lui a tenere la scena, con un impegno totale. Aveva... era sugli ottant'anni. Bravissimo. Ma con impegno, non un attore che recitava con la mano sinistra. Per lui il teatro era una cosa seria.

Fare il macchinista mi piaceva, e si guadagnava bene. In più, ero anche una comparsa. Ero l'armigero che si fuma una sigaretta. Che fortuna ho avuto ad aver fatto anche la comparsa! Perché credo – sono sicuro – che se io fossi stato solo un attrezzista, se non fossi stato un ex-attore in scena insieme a lui – in un angolo della sua scena – forse lo avrei visto come un attore tradizionale bravo, molto bravo, bravissimo. Ma non avrei visto quello che in realtà era: santo<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Aggiungo la bellissima e notissima citazione di Grotowski sull'attore santo a cui Gentili fa implicitamente riferimento: «L'attore è un uomo che, lavorando in pubblico con il suo corpo, lo dà pubblicamente. Se questo corpo si limita a mostrare ciò che è – cosa alla portata di chiunque – esso non sarà allora un docile strumento per compiere un atto spirituale. Se esso sarà sfruttato per denaro e per guadagnare il favore del pubblico allora l'arte dell'attore confinerà con la prostituzione. Non è

Nel primo atto e nel terzo atto ero in scena tutto il tempo, a braccia conserte, in fondo al palcoscenico, senza far niente, insieme a un altro. Avrei dovuto annoiarmi. E invece era uno spettacolo, uno spettacolo... di una bellezza. Sentire il pubblico, la serata, e vedere intanto lui che cambiava, vedere quanto stava attento a quello che c'era nell'aria, come reagiva, impercettibilmente cambiava, si impegnavo.

Era un attore santo. Era simile a noi. Era, ovviamente, diversissimo, completamente un'altra cosa. Anche per il tipo di vita e di viaggio. Ma era santo.

Quella che ho vissuto con lui può essere definita in un modo solo: una tournée massacrante. L'impresario aveva organizzato una tournée così: Veneto, Calabria, Abruzzo, Molise, Sicilia. In Toscana andavano a Firenze e a Grosseto. Poi andavano in Lombardia, a Brescia e a Milano. A Milano si andava a incasso. Nelle grandi città non vendevano lo spettacolo, prendevano in affitto il teatro. In provincia era diverso. Andammo in posti sperdutissimi, in teatri piccolissimi. Nel teatro di Castelfranco Veneto non entrava la scenografia, e allora si montarono solo i fondali. E a volte in questi posti quanto stavamo? Una replica o due. E poi, dopo due giorni, in marcia per tutt'altro paese.

Massacrante. E lui così anziano, e così solo.

Si andava a montare lo spettacolo la mattina, e la sera si andava via. Come poteva fare tutto questo Randone, alla sua età? Si distruggeva. Ma questa era la vita degli attori, questa era la tournée. Era poi interessante, per uno come me, vedere la mescolanza di organizzazione e di politica:

per caso che per molti secoli il teatro è stato paragonato alla prostituzione nell'una o nell'altra accezione del termine [...]. Ciò che colpisce quando si pensa al mestiere dell'attore, così come è praticato oggi, è il suo squallore: l'appalto su di un corpo che viene sfruttato dai suoi protettori – direttori e registi – il che a sua volta fomenta un'atmosfera di intrighi e di ribellione. Poiché secondo i teologi solo un grande peccatore può diventare un santo [...] allo stesso modo la miseria dell'attore può essere trasformata in santità. La storia del teatro ce ne fornisce numerosi esempi. Non mi fraintendere. Io parlo di "santità" da miscredente: mi riferisco a una "santità laica". Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione, un sacrilegio inammissibile scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora egli non vende il suo corpo, ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità» (Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 41-42).

l'impresario era democristiano, e *quindi* si sono fatte soprattutto le regioni bianche. In quelle rosse andammo veramente poco, perché l'impresario lì non aveva contatti. Siamo passati direttamente da Messina a Brescia. A Messina c'era un caldo che si andava al mare, a Brescia c'era la neve. Io lo posso fare, lo potevo fare. Lui aveva ottant'anni, per lui era una fatica abnorme<sup>53</sup>.

Con questa logica, Pirandello era una scelta vincente, quasi obbligatoria, perché si vendeva benissimo: Randone più Pirandello. Il massimo. Quanto agli altri attori della compagnia... che dire. C'era un attore che in realtà veniva dall'operetta. Ed era di gran lunga il più bravo. Però era un brillante, un comico. Comunque, era bravo e funzionava. Era l'unico che sapeva perché faceva teatro, e cosa stava facendo. Gli altri erano ragazzi che facevano teatro perché casualmente – era ancora un periodo in cui in teatro si lavorava – avevano trovato lavoro lì. Non erano interessati. Dietro le quinte facemmo perfino un torneo di scopetta. Ho anche vinto. Per me, che venivo da un altro mondo era una

<sup>53</sup> Salvo Randone (1906-1991) è stato un grande interprete di Pirandello e di O'Neill, grande Iago vicino a Gassman Otello (si alternavano nelle due parti, Randone era solitamente considerato lo Iago più impressionante). È molto interessante vedere un attore della cosiddetta tradizione attraverso gli occhi di un attore di gruppo. Aggiungo, su Randone, qualche riga che ha scritto su di lui Ferdinando Taviani all'interno di un saggio sulle possibilità di incontro tra teatro e antropologia culturale: «D'improvviso apparve alla ribalta d'una conferenza stampa, nel gennaio del 1990, uno dei più vecchi e bravi attori italiani: Salvo Randone. Ottantaquattrenne, mostrava tutto il peso della sua vecchiaia, lo sfacelo di un volto decrepito e quasi iriconoscibile. Diceva d'essere obbligato a calcare le scene per poter sopravvivere e pagare le cure di cui aveva bisogno la moglie ex-attrice (lui morirà nel marzo dell'anno dopo, fra lacrime di cocodrillo). Diceva d'essere stanco, di non farcela più a recitare. Si sentiva perduto e solo. E formulava così la forza che non aveva: "sono costretto ancora a salire sul palcoscenico, portato a braccia fin sulla scena, quasi come fossi un pulcinella. Ho perduto il mio passo, ho perduto la mia lucidità...". Non aveva letto Craig, tanto meno il libro su Irving. Non aveva letto lo Stanislavskij delle azioni fisiche. Eppure nella sua esperienza e nella sua lingua scorciosa d'artista ottantenne, passo e lucidità s'equivalavano. Il passo, infatti, è un modo di non perdere la presenza malgrado l'esposizione. Prima ancora che un modo per impersonare o per disegnare una partitura va considerato nel suo livello e nella sua efficacia pre-espressiva: una presenza artisticamente potenziata. Credo che l'equivalenza implicita nelle parole dell'attore ottuagenario indichi una delle più interessanti e difficili congiunzioni fra ricerca attraverso il teatro e pensiero dell'antropologia culturale» (Ferdinando Taviani, *"Il mio passo, la mia lucidità"*, «Teatro e Storia», n. 17, 1995, pp. 65-74, in particolare p. 66).

cosa stranissima. All'inizio provai anche a farmi una micro-partitura per la mia minuscola scena, cioè accendermi una sigaretta. Quando gli altri se ne accorsero... insomma, dovetti smettere. Era fuori posto. In realtà quello, quella specifica situazione, più che un mondo *di teatro* diverso dal nostro era un mondo che con il teatro aveva ben poco a che fare. Non credo che nel teatro "tradizionale" fosse così dovunque, ma per quella tournée è andata così. A parte Randone.

### *Ultima tappa: Faenza*

La tournée con Randone è stata l'unica volta in vita mia che ho fatto dei programmi e che la mia programmazione ha funzionato. L'unica. In tutta la mia vita.

Mi ero detto: vado con Randone, così metto da parte un po' di soldi, e poi nessuno mi rompe le scatole. A fare il macchinista-comparsa guadagnavo bene, e mettevo parecchio da parte. Erano ancora anni relativamente ricchi. Gli altri della compagnia andavano a mangiare fuori, a ristorante. Io mi preparavo dei panini. Finito lo spettacolo dovevo mettere a posto tutto, in quanto attrezzista, e poi mi mangiavo i miei panini, andavo a letto e risparmiavo. Cercavo posti economici dove andare a dormire. I viaggi erano pagati.

Alla fine, avevo otto milioni. E con quelli mi misi a preparare uno spettacolo nuovo, da solo. Non avevo voglia di compassione o meno che mai di atteggiamenti paternalisti – povero attore abbandonato, senza un suo gruppo. Avrei potuto continuare con Randone, o con Lavia, ma già non ne potevo più. Preferii mettermi a lavorare su uno spettacolo mio. Preparai uno spettacolo su Cesare Pavese. Mi lessi tutto, perfino le sue grandi traduzioni, come *Moby Dick*. Poi lessi tanti, tanti libri di teatro. Alla fine avevo montagne di idee e un pacco enorme di fotocopie. E cominciai a lavorare allo spettacolo.

Avevo lasciato la casa di Santarcangelo e andai a stare a Cesena. Lì, trovo un teatrino parrocchiale, vuoto tutto l'anno, e il prete, Don Pierino, me lo affitta. Avevo a disposizione un piccolissimo palcoscenico, fai conto quattro metri per tre e mezzo. E poi di fronte a me le seggiole da cinema. Decisi di fare uno spettacolo che potesse entrare lì dentro. Su Pavese, come ti ho detto. Anzi, all'inizio lo volevo fare su Pavese e Van Gogh, ma poi Van Gogh è caduto. Il filo comune tra loro, per me,

era un certo sguardo sul paesaggio. Quando questo è caduto, in comune restava solo il suicidio, e non mi interessava.

La faccio breve. Faccio lo spettacolo. Chiamo gli amici, lo mostro agli amici, non avevo nessuna esperienza di lavoro da solo, senza regista. Può andare. Comincio a venderlo alle scuole: alle scuole Pavese si vende benissimo. È una vita dura, ma comunque campo con questo spettacolo fino al '92 – lo spettacolo ha debuttato nell'86. Insomma: dal mio punto di vista uno spettacolo riuscito. Inoltre, non mi ha dato solo di che campare per sei anni. Mi ha anche dato un'altra cosa importante: il Teatro Due Mondi. È per loro che la mia destinazione definitiva è stata Faenza. Non per entrare nel loro teatro, però.

È andata così: cercavo sempre, nel posto dove andavo a fare spettacolo, se ci fosse un gruppo, e qui sapevo che c'erano quelli del Due Mondi, avevo anche visto un loro spettacolo – che non mi aveva convinto. Mi era utile avere un gruppo nel posto dove dovevo fare il mio spettacolo, perché avevo bisogno di qualcuno che stesse alla cassa. Naturalmente potevo chiederlo alla scuola per cui facevo lo spettacolo, ma preferivo chiederlo a un gruppo teatrale. Pagando, ovviamente.

Vengo qui da loro, e chiedo. Alberto<sup>54</sup> mi dice che non c'è problema. E la sera viene proprio lui, a farmi la biglietteria. Lui, il regista. Niente soldi, ovviamente, anzi: mi aiuta anche a smontare. È così che ci conosciamo. Non voglio parlare di un innamoramento a prima vista, però... ci si intese. Mi offrono anche il loro furgone, così non dovevo spendere soldi ad affittarne uno. Non avevo la macchina, e Alberto mi dà le chiavi della sua. Anzi, a dir la verità ce le ho ancora. Insomma: grandi. Belle persone. Non so se riesco a rendere l'idea, ma da loro ho ritrovato l'essenza della mentalità di un gruppo teatrale dei miei tempi, l'essenza di quella solidarietà che era più diffusa negli anni Settanta. Il Teatro Due Mondi stava lavorando a uno spettacolo e io, che allora ero più esperto di loro (ora non più), ci vado: era il loro *Ubu*, che mi piacque molto, a differenza dello spettacolo che avevo visto prima.

Mi chiedono se voglio dar loro una mano, perché vogliono fare iniziative culturali, e io faccio un progetto in cui chiamo Cruciani,

<sup>54</sup> Alberto Grilli è il regista del Teatro Due Mondi, di cui è stato, nel 1979, uno dei fondatori, insieme ad Angela Pezzi e Renato Valmori e ad altri non più nel gruppo.

Meldolesi, Ruffini, Nando e Savarese<sup>55</sup>. Tutto il gruppo degli amici intellettuali che seguivano il teatro di gruppo. Ricordo che Cruciani (con cui ero andato a parlare per primo) mi suggerì di non chiamarli tutti insieme, come una grande abbuffata, ma di scaglionarli. Mi suggerì altri nomi, per esempio Maria Ines Aliverti, grande esperta di Copeau. Venivo dunque spesso a Faenza, anche se di casa stavo ancora a Cesena, e dopo l'ultima di queste conferenze, decisi di trasferirmi. Cercai casa, e mi sono sistemato qui. Anche dal punto di vista della vita privata. Con il Teatro Due Mondi collaboro sempre, per esempio curo la loro biblioteca. Ho fatto con loro tutti i festival di teatro di strada, ho dato una mano per la cucina, o per quello che serviva. Ho fatto perfino uno spettacolo, con loro. Però entrare no, non sono mai entrato.

Dopo il '92, feci un altro spettacolo, questa volta su Pirandello e Randone. Anche questo funziona, nelle scuole, e vado avanti fino al '95. Poi cominciai a lavorare su Pirandello, in particolare sul personaggio della madre, nella *Favola del figlio cambiato*. E invece, di madre in madre, casco, come una pera, in Brecht e *Madre Courage*. Lo faccio, e non va tanto bene. Non parte, non funziona. Anche a quelli del Due Mondi non piaceva molto. Non ha maturato.

Sono arrivato alla fine della storia, perché intanto c'è da tener conto anche della vita personale: mi ero messo insieme a una ragazza, Anna, e ci sposiamo. Nel '98 riprendo a lavorare su Pirandello, e faccio uno spettacolo da appartamento sulle novelle di Pirandello. Quello funzionò. Però intanto ci era nata una figlia, e poi, diciannove mesi dopo, un figlio. Un figlio si gestisce anche da soli, ma due... Anna lavorava, e tanto, e il fatto che io dovevo andar via diventava un problema. Insomma, questa è vita privata, ma anche quella fa parte del teatro. Forse far spettacolo non mi funzionava più tanto, mi dava meno soddisfazione. Intanto Anna faceva carriera nel suo lavoro, e per il teatro, invece, c'era la crisi.

<sup>55</sup> Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese sono stati molto vicini al teatro dei gruppi. A loro volta costituivano un anomalo gruppo, molto coeso, di intellettuali. Ho parlato del loro rapporto con il teatro vivente degli anni Settanta in *Fuori dall'Accademia: intellettuali e teatro di gruppo negli anni Settanta. Il caso di Fabrizio Cruciani - Claudio Meldolesi - Ferdinando Taviani*, di prossima pubblicazione in *Il Nuovo Teatro e l'avanguardia teatrale: incontri e influenze oltre i confini*, a cura di Simona Brunetti e Monica Cristini.

Nel 2002 la mia storia nel teatro è finita. Semplicemente continuo ad aiutare il Teatro Due Mondi.

Ho sempre detto che il teatro non è una missione. Il teatro è un mestiere. Ti coinvolge, lo devi fare dando tutto. Ma secondo me è un artigianato, un mestiere. Non è una cosa velleitaria, ma qualcosa di concreto. Mi piaceva il teatro di gruppo anche perché questo era evidente: dalle luci all'organizzazione tutti gli aspetti materiali erano gestiti dagli attori. Volevo fare il ciabattino, ricordi? E alla fin fine questo sono stato, un ciabattino, perché tutto il teatro che ho frequentato è stato artigianato, un mestiere concreto, non una vocazione che si possa portare avanti per sé soli. Per me, a un certo punto, non c'erano più le condizioni. E allora ho smesso.

