

quella del «lavoro dell'attore» (ma il sistema, secondo questa ipotesi, serve all'attore per conquistare «credibilità», non verosimiglianza, ed è quindi preliminare rispetto alle scelte di stile). La seconda è quella del lavoro su di sé: il lavoro sistematico e operativo che Stanislavskij ha condotto, sulla zona di confine tra *corpo* e *anima*, a prescindere dalla destinazione d'un tale lavoro allo spettacolo.

Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma, Laterza, 2003 – Il libro ricostruisce il percorso tecnico ed esistenziale che ha portato alla nascita della regia, ha rivoluzionato il teatro, e lo ha reso una delle grandi avventure dell'età contemporanea. L'A. propone un *altro modo* di guardare alla regia: non solo, come si è ipotizzato fino ad ora, come un rinnovamento estetico, culturale, etico e spirituale del teatro, ma anche come creazione di spettacoli che volevano avere l'articolazione e la consistenza di frammenti di una materia organica nuova, di un lembo di vita reinventata o ricreata. La ricerca di un'unità propria a un corpo vivente, organica, e non solo estetica, è un punto di vista che permette una nuova comprensione soprattutto dei processi di lavoro che hanno portato alla rivolta teatrale del Novecento.

Errata corrige – La *Bibliografia di Fabrizio Cruciani (1941-1992)* apparsa senza nome nel n. 23 di *Teatro e Storia*, 2001, è stata curata da Clelia Falletti Cruciani.

LA VIA DELL'INDIA

DOSSIER TEATRO TASCABILE DI BERGAMO

A cura di Mirella Schino e di Stefania Menchini

Mirella Schino
VASI CAPILLARI

A noi attori è stato necessario un tempo lungo, per riconoscere cosa stesse succedendo, e posso dire che per me è stato un processo molto complesso. Per esempio, solo col tempo ho capito che il desiderio di catturare velocemente gli elementi appresi, e di «sfruttarli» alla maniera dell'Occidente, non è una scelta vincente. La pratica ripetitiva ed estenuante delle stesse forme plasma il corpo e, a lungo andare, scava lo spazio interiore affinché affiori il sapore, il profumo del danzatore. (*Susanna Vicenzetto*)

Restai a Delhi, dove abita Aloka, senza sapere una parola di inglese, con una compagna diciottenne che voleva tornare a casa dopo tre giorni e che dopo dieci era diventata uno scheletro perché rifiutava la cucina indiana! Ricordo la disperazione e la fame di quei giorni, ma tutto si aggiustò. Trovammo il modo di nutrirci con banane, noccioline, burro e marmellata. In realtà, le cose cominciarono ad andare per il verso giusto perché il fascino per la danza guariva ogni malessere. (*Luigia Calcaterra*)

Mi sono sempre chiesto: ne ero veramente affascinato? C'era amore per quello che avevo visto fare fino ad allora? Per Aloka Panikar [danzatrice Orissi] sicuramente sì: quando guardava con quegli sguardi simmetrici così tipici della danza indiana, a 45 gradi rispetto al pubblico, sembrava che volesse invitare proprio me. Era quella la danza delle Baiadere, dei sette veli? Che ne sapevo allora io di tecnica? Ma quel gran sferragliare di campanelli e gong che era la musica del Kathakali, quegli strani trucchi che facevano sparire le caratteristiche individuali dell'attore, quelle grandi gonne che nascondevano il corpo dell'attore e facevano sparire la tecnica a tal punto che un pessimo danzatore poteva essere scambiato per un vero attore... Era quella la danza che avrei voluto imparare in India? Ma in quel momento non c'era altro da fare: aver fede in qualcosa di sconosciuto contro cui avevo anche combattuto. (*Beppe Chierichetti*)

Il corpo, completamente madido di sudore, andava meravigliosamente. I piedi picchiavano il liscio pavimento della casa del mio maestro. Era il momento più importante della mia permanenza in Kerala: Renzo stava vedendo il mio lavoro. Bambini e donne keraline circondavano quello spazio angusto. Ho lavorato senza avere il cuore in tumulto, senza nascondere nulla. Solo qualche impiccio ritmico risolto brillantemente dal segreto aiuto del

maestro. So di star cercando qualcosa che non so: l'ho avvertito chiaramente in quei momenti totali. Alle osservazioni di Renzo è come se gli incubi sparissero d'incanto, e così bene che al mattino successivo non ho sentito la sveglia tanto da riuscire a essere a scuola con due ore di ritardo! Ma Raghavan sorride... La crisi finanziaria della scuola è tale che molti allievi devono tornare a casa. Ci salutiamo con le lacrime agli occhi. E quegli occhi neri, carboniosi, lucidi, con sottili venature di sangue nelle pupille, talvolta occhi bovini, mi hanno spezzato il cuore... Qui è una fossa dove lavorano milioni di formiche che non usciranno mai al mondo civilizzato. Qualcuna esce ed è subito schiacciata e ributtata nella fossa. Lettere europee giacciono sul tavolo capovolte: per due rupie metto in gioco i miei sentimenti. Sono crollato davanti a tanta semplicità e a sorrisi tanto lievi. (*Beppe Chierichetti*)

Così, da seduto, ci mostrò il pezzo in cui Bhima diventa Raudrabhima, metà leone e metà eroe e si avventa su Dushassana. Normalmente, questa scena viene usata dagli attori di Kathakali per mostrare il loro virtuosismo nelle scene di violenza. Il sentimento base è *raudra*: ira. Lui ci fece vedere qualcosa d'altro, che fece impallidire quello a cui eravamo abituati; qualcosa di sottile. Era un grande interprete di ruoli femminili e forse quella scena di violenza era stata da lui come bagnata di femminilità; facendo passare l'aspetto truculento in second'ordine lavorò con il volto mentre le mani si aprivano per dipingere l'ira e allo stesso tempo, la repulsione, lo schifo, la pietà, la compassione verso il nemico. Ti uccido con rabbia e con determinazione ma anche con pena, pietà, compassione e, soprattutto nelle braccia e nelle mani, con distacco. Non c'era sforzo. (*Mario Barzaghi*)

Non credo che adesso sarei d'accordo a presentare i nostri allievi dopo solo tre mesi di scuola, ma forse sono stati proprio questi esperimenti azzardati a darci la voglia di continuare. Mi riferisco agli attori perché non credo che Renzo [Renzo Vescovi, regista del Teatro Tascabile] abbia mai avuto dubbi. Quanto a me, io non pensavo, seguivo Renzo e facevo ciò che mi piaceva fare. Anche oggi lavoro così: d'istinto e per piacere. Non ho mai saputo rispondere alle domande, molte e spesso maligne, sulla scelta della danza Orissi. Ma nessuno mi ha mai chiesto cosa pensassero gli indiani di noi. (*Tiziana Barbiero*)

Quello che colpisce, nelle testimonianze sull'India dei componenti del Teatro Tascabile di Bergamo, autobiografiche, da spettatori o da conoscitori che siano, è il rapporto con un universo grande, sia nel senso della qualità che delle dimensioni. Troppo grande per farci i conti. Diversa è la situazione di chi si specializza in una branca dello spettacolo d'India, e diversa è quella di chi si pone in relazione con il mondo spettacolare intero dell'India, generi, tecniche, teorie, tradizioni, maestri, abitudini. Un mondo non solo (non tanto) straniero, quanto immenso, senza fine.

I materiali che compongono questo dossier sono stati scritti per lo

più tra il 1997 e la primavera del 1998, come lavoro preparatorio per un libro sul rapporto del Teatro Tascabile di Bergamo – Accademia delle forme sceniche con il teatro classico indiano. Il lavoro per il libro si interruppe e i materiali già pronti restarono inutilizzati. Recentemente, li ho passati a Stefania Menchini, che sta terminando una tesi di laurea sul Teatro Tascabile. Lei ne ha curato con me la redazione e vi ha aggiunto un'appendice che comprende un elenco delle tournée in India del Teatro Tascabile, e una cronologia dei suoi spettacoli.

Il rapporto del Teatro Tascabile di Bergamo con l'India è di un tipo raro: il TTB si occupa di teatro indiano in maniera continuativa ormai da ventisette anni. Dal 1978, gli attori del Tascabile si recano con regolarità in India per studiare con maestri indiani; diverse forme del teatro classico indiano, in particolare Bharata Natyam, Orissi, Kathakali e Kuchipudi, sono ormai entrate a far parte a pieno titolo del suo repertorio. Ma in questi ventisette anni il Tascabile ha avuto anche una notevole funzione nel far conoscere il teatro classico indiano, organizzando e promuovendo tournée in Europa di grandi maestri e grandi danzatori. Insomma, i componenti del TTB sono sia dei conoscitori e dei diffusori del teatro classico indiano, che degli interpreti, e quando si fa riferimento a un modo «serio» di occuparsi di teatri asiatici, il TTB è uno di quegli esempi che viene subito alla mente, insieme a persone come la danzatrice Orissi Ileana Citaristi, o come Cristina Wistari Formaggia, specializzata in teatro-danza balinese. Rappresentano la possibilità di coltivare rapporti veri, di lunga durata – non intinti di folklore e non sfumati di esotismo – con forme di teatro danza lontane dalla cultura di origine degli interpreti.

Cristina Wistari, danzatrice di teatro balinese, italiana, vive a Bali. Ileana Citaristi, danzatrice di Orissi, anche lei nata in Italia, vive in India. Il Teatro Tascabile ha coltivato la sua ossessione indiana vivendo a Bergamo, e facendo anche teatro di tipo occidentale. Parlo di ossessione, perché è l'unica spiegazione possibile per i loro risultati. Se ne accorse chi, molti anni fa, con ironia ma anche con una bella malignità, durante un festival di cui erano ospiti, scrisse nottetempo sulla fiancata del loro pulmino: «abbasso gli indiani, vogliamo i cowboy». Un moto di insofferenza di fronte a quella che ha tutte le apparenze di una tenace e faticosa mania. Sciocco, ovviamente. Ma indica la portata di questa ossessione con maggiore immediatezza di molti altri indizi più seri.

Gli autori dei materiali che vengono presentati in questo dossier sono gli attori e le attrici che facevano parte del Teatro Tascabile di Bergamo nel periodo 1997-98 – Luigia Calcaterra, Beppe Chieri-

chetti, Tiziana Barbiero, Caterina Scotti, Simona Zanini – e il direttore e regista del teatro: Renzo Vescovi. Mancano, fra gli attori, Alberto Gorla e Francesco Suardi, benché abbiano lavorato entrambi al Kathakali. Sono invece presenti due tra i primi attori del TTB, da tempo staccatisi dal gruppo ma a volte collaboratori alle sue attività come alleati o attori part-time – Franco Pasi e Susanna Vicenzetto. È presente anche Mario Barzagli, che già allora non faceva più parte del Tascabile di Bergamo, ma che ha partecipato a lungo e in maniera determinante al progetto India.

Si tratta di scritti interlocutori, lettere semi-pubbliche, indicazioni di percorso destinate a essere rielaborate in libro. Quindi, testimonianze vive, non pagine pensate per la pubblicazione, non levigate per la lettura.

Sono pagine che hanno una loro innegabile qualità, sono avventurose e appassionate. Ma, sotto la loro superficie accattivante, mi sembra che forniscano anche indizi su alcuni problemi generali della cultura teatrale. Cercherò di darne conto in cinque punti.

1) Il Teatro Tascabile di Bergamo ha compiuto trent'anni di vita. Ha mostrato anomale capacità di sopravvivenza: già questo lo renderebbe interessante. Il versante indiano fa di esso un caso unico: anche perché il Tascabile non è un teatro che, rendendosi indifferente alle origini e alle biografie dei suoi componenti, si è specializzato in forme del teatro classico indiano, ma è un gruppo teatrale che unisce in sé due facce, quella della ricerca tipica dei teatri indipendenti europei sorti negli anni Settanta, e quella di un lavoro professionale su forme di teatro non europeo.

È per questo che la domanda «cosa è dunque l'India, per il TTB?» diventa non solo legittima, ma anche interessante. L'India, infatti, potrebbe essere vista semplicemente come una delle specializzazioni di questo teatro dalle molte facce, di questo ensemble-festival, com'è stato chiamato, capace cioè di sventagliare, con un esiguo numero di attori, una grande varietà di spettacoli, drammatici e comici, per pochi spettatori e per gli spazi aperti, e alternanze di forme e stili classici e disparati. Se c'è una definizione che ben si attaglia a questo teatro è proprio quella di *Accademia delle forme sceniche*, nel senso antico e nobile del termine «accademia».

Le testimonianze dei suoi componenti lasciano però invece intravedere anche qualcosa di diverso: l'India come linguaggio e cultura condivisa, nostalgia e ostacolo comune, luogo delle allusioni, punto di riferimento tacito e rovello segreto di questo gruppo che, fuori dagli spettacoli indiani, e nella sua vita privata, esibisce sempre un

aspetto austero e ben poco «indiano». Al TTB si può ammirare un'impressionante padronanza di termini, tecniche e strumenti indiani, maneggiati con la facilità degli specialisti, ma ben poche decorazioni o capi di abbigliamento, e ancor meno lacerti di filosofia, di gusto «indianeggiante».

Credo che sia quasi impossibile, per un estraneo, comprendere immediatamente il peso e il valore del gioco di allusioni, e soprattutto di condivisi ricordi, di accenni che fanno di India, che caratterizzano i rapporti tra i membri «pionieri» del gruppo. Per chi è venuto dopo, è stato probabilmente molto difficile non tanto avere una propria India, quanto partecipare al senso di quell'India mitica dei «vecchi», per molti anni impalpabile vincolo vitale.

2) Quest'aspetto particolare, di segreta e collettiva risposta a un'esperienza forte e difficile, quasi una ferita, come sembra essere stata l'India per il TTB, porta al secondo punto.

Le testimonianze mostrano persone che acquisiscono, attraverso uno sforzo estremo di penetrazione (che è cosa molto diversa da un viaggio in India), pieno di difficoltà – come vedremo, non solo pratiche, ma in primo luogo mentali e culturali, e non solo attinenti alla padronanza delle conoscenze tecniche – un fitto reticolato di tecniche, ricordi, domande, quesiti, insofferenze, persino odio, stimoli ed esperienze. Questa ragnatela di ricordi forti, brucianti, dolorosi, affascinanti, di esperienze anomale e di pungoli si sedimenta non solo sotto la forma di esperienze personali, ma anche di *lingua* comune. O, per meglio dire, di luogo delle allusioni e dei riferimenti impliciti e complessi, a cui legare il loro lavorare collettivo. Crea lo spazio, insomma, della *loro* particolare cultura.

La somma delle singole esperienze in un mondo straniante com'è l'India, si trasforma nella creazione di qualcosa di simile a un cuore segreto. Ma è anche la creazione di un *contesto mentale* non esplicitato, ma forte, all'interno del quale vanno a incastonarsi, e ad assumere sensi doppi e complessi, non facilmente comprensibili per l'estraneo, le singole pratiche di mestiere.

Quando si parla della differenza del teatro di ricerca «di gruppo» rispetto al teatro normale, spesso si usano, per tentare di definirne l'essenza, termini come: «rifiuto», «valore», «etica». Si parla di loro come di «gente accesa», oppure, per evadere dai luoghi comuni legati al termine «ricerca» si usa addirittura un termine arcaico e pieno di risonanza: *Quest*. Sono definizioni giuste e adatte all'argomento. Ma anche necessariamente astratte. Forse l'esempio del TTB, per il quale tutta la sua privata cultura, tutta la sua differenza, è intinta

del sapore particolare dell'India, può permetterci di occuparci della complessiva differenza mentale del teatro di gruppo in termini più concreti, circoscrivibili. Come in una radiografia in cui l'India, con il suo colore facilmente distinguibile, faccia da liquido di contrasto.

L'esempio del TTB ci permette di guardare in maniera pratica alla differenza, a una suddivisione del teatro oggetto di molte discussioni: quella tra *gruppi* e *compagnie* (cioè formazioni che si riuniscono per singoli spettacoli). La differenza, come mostra in maniera evidente l'esempio del TTB, non dipende soltanto da una *continuità* di lavoro che permette di sviluppare stili, tecniche, collaborazioni; non dipende solo dalle forme della collaborazione; non dipende esclusivamente dalle forme di apprendimento del mestiere, né tanto meno da un'etica di lavoro differente (basata, nel caso dei gruppi, sulla collaborazione, la solidarietà, la mancanza di pettegolezzo, un grande valore dato al lavoro e così via).

Occorre invece tener conto della continua elaborazione delle forme di una vera e propria cultura impreveduta e comune in cui va poi a incastonarsi la pratica. Qualcosa di molto diverso (diverso e non superiore) a quei modi di produrre teatro in cui i diversi artisti sono chiamati a *prestare* il loro lavoro, le loro competenze e la loro invenzione in un quadro di riferimento già esistente, prestabilito.

3) L'India, come un luogo mentale che rende possibili allusioni e riferimenti impliciti, è la base e la colorazione particolare della cultura comune di questo gruppo: quindi è anche la prima radice di tutte le difficoltà di inserimento delle generazioni successive alla prima.

Anche in questo caso l'esempio del TTB ci permette di leggere in termini materiali una delle più annose lamentele di tutti i teatri dotati di continuità (non solo «gruppi», ma anche istituzioni come i grandi teatri d'Arte): il problema dei «giovani», delle generazioni successive alla prima.

Nei documenti del TTB questo problema lo incontreremo spesso: come problema pratico delle sofferte difficoltà dei «giovani», come disagio, come ammirazione per i «vecchi».

Allo stesso tempo, questi documenti ci forniscono una piccola informazione interessante: spesso, e quasi inspiegabilmente, i giovani imparano prima, o superano con facilità problemi tecnici con cui i vecchi si scontrarono a lungo rischiando la sconfitta. I motivi sono in parte ovvii: sviluppo dell'attività pedagogica del teatro; conoscenza ormai dettagliata dei problemi; esperienza per superarli; rapporto con buoni maestri. Ma non sembrano motivi sufficienti. Bisogna aggiungere un altro apparentemente incongruo: vie per le Indie già

preparate, relativamente lisce, prive di inutili (o fruttuosissime) deviazioni. Vie faticose, certo, ma non più tali da comportare lo sforzo enorme di penetrazione, scoperta e disagio che era stato proprio a coloro che avevano aperto la strada, con il conseguente arricchimento per la cultura del gruppo.

Questo comporta, per i giovani, velocità di apprendimento, ma anche una più semplice esperienza, un'esperienza minore dell'ostacolo che accomuna, che per il TTB, come si diceva, è l'India come luogo non solo geografico o professionale, ma mentale. Comporta, paradossalmente, anche una relativa difficoltà di inserimento. Per fare un esempio banale: uno degli attori che hanno aperto la strada può aver sperimentato in India certe forme di obbedienza o dedizione al proprio Maestro fundamentalmente estranee alla nostra cultura. Le ha esercitate per ammirazione e devozione di fronte a una personalità particolare, per colmare un bisogno e un senso di lontananza forti come ferite. Ma al tempo stesso queste forme apprese di obbedienza sono state per lui anche una strategia per entrare in contatto con quel determinato Maestro, un modo astuto e faticoso per farsi accettare. In fin dei conti l'obbedienza è stata (anche) un'arma nel combattimento tra quell'attore non-indiano e l'India, uno degli strumenti attraverso cui ribadire la propria fedeltà al teatro di origine, al proprio gruppo.

Tutto questo costituisce un intreccio di riferimenti che il vecchio pioniere condivide con gli altri «vecchi», ma rimane profondamente estraneo al giovane, anche quando gli viene raccontato e riraccontato come aneddoto o storia interna. Se poi l'obbedienza entra a far parte delle pratiche o della cultura del TTB per il giovane ha una faccia sola, è un concetto univoco, presumibilmente estraneo, è un'idea, che può essere accettata o rifiutata. Per il vecchio non è un'idea, ma un nodo stratificato, implica obbedienza e indipendenza a un tempo, è un simbolo di coraggio e di vittoria, un ricordo delle difficoltà e dei fastidi. Implica relazioni personali e profonde con determinate persone. Un nodo complicato, a cui si può far riferimento, parlando con coloro che hanno attraversato esperienze simili, con una parola sola.

Forse, quelle culture teatrali che permettono di nascerci o crescere dentro fin da bambini permettono anche un'incorporazione quasi automatica di tutto questo luogo mentale. In Occidente non è così. L'inserimento deve avvenire a un livello consapevole.

Le generazioni più giovani si trovano per lungo tempo a portare al teatro che hanno scelto solo la loro forza lavoro: perché, benché abbiano frequentato «l'India», non ne sono stati feriti. Quindi resta-

no per lungo tempo estranei al nucleo segreto della cultura del loro gruppo, spesso senza capire perché, fino a che non scavano (se ci riescono) un'altra strada.

4) I documenti di questo dossier sono testimonianza degli anni di mezzo. Degli anni, delle difficoltà, delle minute strategie che intercorrono tra l'apparente follia della prima decisione, e i risultati conseguiti.

Il Teatro Tascabile di Bergamo – da qualche anno denominatosi anche Accademia delle forme sceniche – esisteva come teatro universitario prima di essere completamente rifondato su nuove basi, nel dicembre 1972.

Nel 1978, come si è detto, iniziò il rapporto con l'India: cinque attori del gruppo partirono per imparare frammenti di danze di tradizioni per loro non solo lontane ma di fatto sconosciute. Non era stata una decisione presa senza problemi, né esisteva al TTB una particolare conoscenza pregressa delle tradizioni classiche indiane. Inoltre, nessuno degli attori aveva l'età in cui generalmente, in India come in Europa, un danzatore inizia la sua strada.

Ciò nonostante, cominciarono lo studio del Bharata Natyam, dell'Orissi, del Kathakali, più tardi anche del canto, di alcuni strumenti, del Kutiyattam, del Kuchipudi. Già da quel primo anno furono raggiunti dal loro regista, Renzo Vescovi.

Senza tener presente casi come questo, esemplificato dal nostro dossier, sarebbe impossibile capire la peculiarità, e anche il respiro, del teatro degli anni Settanta, anni in cui un intero movimento teatrale giovanile riscoperse l'arte dell'attore come mezzo necessario per fare del teatro qualcosa di più che cultura, o arte, qualcosa che bruciasse il cuore del pubblico. Si sa ciò che questo desiderio volle dire nella pratica: creazione di forme alternative di apprendimento, autopedagogia, organizzazione di tournée e seminari di maestri da cui apprendere. Fame di tecnica, e di tecniche. E accanto a queste luci, anche i buchi neri di disastri intimi e personali. Sono storie e problemi che qui possono essere solo enunciati rischiando la genericità e lo schematismo, ma che occorre enunciare perché molti, a causa dell'età e della scarsa informazione nelle cronache ufficiali del teatro, li ignorano quasi del tutto, malgrado la loro rilevanza storica.

Il TTB produce il suo primo spettacolo, *L'amor comenza*, nel 1974, basandolo su testi medioevali, ma soprattutto su una complessa tecnica gestuale e acrobatica, su una ricerca innovativa nell'uso dello spazio.

Nel '75, produce *Intermezzo*, uno spettacolo che sembrava fatto

tutto di danze e acrobazie, nato da improvvisazioni ritmiche e vocali. Già da questi due esempi si intravede che cosa cercassero. Cercavano, evidentemente, un corpo d'attore che comunicasse al di là delle parole.

Negli anni Settanta non soltanto il Teatro Tascabile, ma una serie di piccoli gruppi si ritrovarono a percorrere con molta determinazione strade di questo tipo. Come conseguenza quasi naturale ci fu l'incontro con due grandi maestri del teatro della seconda metà del Novecento, cioè con coloro che più lavoravano sulle basi dell'arte dell'attore: Jerzy Grotowski, con il suo Teatr Laboratorium, ed Eugenio Barba, con il suo Odin Teatret.

A sua volta l'incontro con Eugenio Barba portò il TTB (e molti altri gruppi teatrali) a entrare a far parte di un intero flusso e movimento di giovani gruppi italiani, che in quegli anni furono chiamati, da un saggio di Barba, «Terzo Teatro»¹. Erano anni di incontri tra gruppi, di grandi appuntamenti. Proprio da questi incontri venne al TTB, come a molti altri gruppi, l'esigenza di impegnarsi in tecniche nuove e particolari, il teatro di strada, per esempio, come moltissimi altri gruppi in quegli anni, con il suo conseguente apprendistato per l'uso dei trampoli, strumento indispensabile. Nel 1977 nasce, insieme a tantissimi altri spettacoli di strada di molti altri gruppi, anche *Albatri*, spettacolo di strada del Teatro Tascabile. Solo che *Albatri* è ancora oggi vivo nel repertorio del TTB, proprio come sono ancora vive, dopo trent'anni, la loro ricerca e la loro sperimentazione nel teatro di strada. Sono anzi uno dei gruppi riconosciuti come specialisti di questa forma teatrale, abbandonata dai più. Un grano di follia.

Sempre dagli incontri del movimento teatrale giovanile degli anni Settanta (poiché le vie del teatro sono tortuose e labirintiche), venne al TTB anche la visione e la prima embrionale pratica di un teatro lontano come quello asiatico. L'esempio dell'Oriente era del resto stato additato fin dai primi anni del Novecento dai grandi maestri del teatro come via per un rinnovamento completo e un'arte nuova. È stato proprio a partire dagli anni Settanta che queste indicazioni entrate nella mitologia teatrale cominciarono a trasformarsi in pratica quotidiana e relativamente diffusa. Vescovi, per esempio, ha raccontato spesso di aver sentito da Eugenio Barba dell'esistenza di un mito da cui era rimasto affascinato. Si trattava dell'*Ēkalōchanam*, un esercizio che l'attore Kathakali fa con gli occhi: l'attore rie-

¹ Su tutto questo periodo e questa generazione cfr. il mio *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996.

sce a fare contemporaneamente due movimenti diversi con gli occhi, con uno piange e con l'altro ride.

Fu a Bergamo, comunque, a casa sua, che il TTB incontrò per la prima volta «l'India», sotto forma di un intellettuale-danzatore che si esibì nel corso dell'incontro del '77, Krishnan Nambudiri. Qualche mese dopo fu la volta della grande danzatrice Orissi Aloka Panikar.

Il TTB, che come gli altri gruppi teatrali di quegli anni lavorava sulla possibilità di ampliare i poteri dell'attore, prese alla lettera la necessità di imparare dall'Oriente la potenziale complessità dell'arte. Partirono. Andavano in India a apprendere tecniche e danze che, notoriamente, si imparavano in anni ed anni di duro e quotidiano lavoro, iniziato in genere nella più giovane età. Un lavoro duro e massacrante, quotidiano. Una coppia si recò da Krishnan Nambudiri, due attrici andarono da Aloka Panikar a imparare danza Orissi, e un giovane attore partì, da solo, alla ricerca del vero Kathakali.

Ma le difficoltà che l'India creò loro per le abitudini e le regole di lavoro, per la ricerca dei maestri più dotati e delle tradizioni più autentiche, per la necessità di crearsi una lingua artigianale comune, non furono che l'introduzione alle difficoltà ulteriori.

Dopo un anno di lavoro, nell'ottobre del '79, il TTB presentò al Festival di Graz, in Austria, il primo spettacolo che racchiudeva in sé le quattro differenti esperienze fatte in India². Lo spettacolo lasciò perplessi la maggior parte degli spettatori, a cominciare da coloro che erano in sintonia con le ricerche dei teatri indipendenti: la capacità, e la dedizione degli attori era indiscutibile, il livello di eccellenza non certo pari a quello dei danzatori indiani. La mescolanza tra inadeguatezza e buona volontà rendeva opachi gli intenti. Quasi un simbolo dei limiti del teatro di gruppo.

Gli anni Settanta e gran parte di quello che hanno significato nel teatro sono spariti da un pezzo. La maggior parte dei gruppi di allora è morta, alcuni hanno conquistato un rango nel teatro. Dopo vent'anni, il TTB ha vinto la sua battaglia. Oggi, in India, Renzo Vescovi è rispettato come un grande conoscitore delle tradizioni del teatro classico indiano; e gli attori del TTB sono apprezzati come artisti di rango nell'Orissi, nel Bharata Natyam, nel Kathakali. Possono partecipare ai festival di arti tradizionali, possono danzare nei templi.

² Il titolo dello spettacolo è *Suite indienne* e raccoglie quattro *Tavole d'Atlante* dedicate rispettivamente al teatro classico balinese (Tavola d'Atlante N. 1), al teatro-danza classico indiano Orissi (Tavola d'Atlante N. 2), allo stile Bharata Natyam (Tavola d'Atlante N. 3) e al teatro classico indiano Kathakali (Tavola d'Atlante N. 4).

Oggi: nel 2003. Ma in mezzo, tra questo oggi vittorioso e le debolezze di partenza che parevano condanne, sono intercorsi venticinque anni di lavoro.

In ogni romanzo teatrale c'è un buco nero, una zona taciuta: gli anni di mezzo. Eppure sono forse i più interessanti: gli anni del passaggio, gli anni che scorrono lentamente verso la maturità. Questo dossier è nato dall'idea di testimoniare proprio quella parte sempre taciuta dalle storie, eppure fondamentale: il passaggio.

Manca spesso, nel teatro forse più che in altri campi, la conoscenza dei percorsi, dei vasi capillari attraverso cui prendono forma certi grandi risultati. Manca la capacità di immaginare quale sia il substrato concreto – la ragnatela di sogni e di organizzazione, di ideali e di commercio, di mancanza di soldi, di sentimenti ingenui – attraverso cui si condensano la necessità del teatro e il suo valore.

I documenti che seguono (con la parziale eccezione dello scritto del regista Renzo Vescovi) non conservano i segni del rango alto e nobile dell'Accademia di forme sceniche, della sua volontà incessante di coltivare e trasmettere un sapere teatrale raffinatissimo, ma tacito e quindi sconosciuto nelle sue radici. Sono per lo più documenti dimessi, in prima persona. Esperienze, non teorie o progetti. Punti di vista dettagliati, primi e primissimi piani. Sono racconti di lavoro, non di risultati.

5) E siamo all'ultimo punto, che forse è il più difficile da afferrare, e il più interessante.

Una tradizione e una cultura aliene, come ad esempio quella indiana, possono essere affrontate in due modi: dall'interno, cioè spondone non solo le tecniche e le forme, ma anche le vie per l'apprendistato e le conseguenti abitudini, gli stili di vita. Entrandovi, cioè, facendone la *propria* specializzazione.

Oppure possono essere affrontate a partire dall'esterno. Il che vuol dire: capirle attraverso il fascino degli spettacoli sugli spettatori. Equivale a studiarle conservando il proprio punto di riferimento mentale, di spettatore affascinato. Cioè: entrarci e sprofondarci dentro a partire dalla pelle.

Il primo è un tipo di approccio evidentemente serio, nel quale sparisce la differenza tra la cultura di origine e quella adottata. Il secondo può essere, ed è in genere, il più superficiale: un sogno. L'India, in particolare, è spesso il punto di arrivo di un esotismo patria di sogni. Ma il teatro ha questa peculiarità: che può sognare a occhi aperti. In questo caso, il sogno non è più l'inseguimento di un sapore vagheggiato, ma si trasforma nell'azione di ricrearlo. Una azione

d'arte. Il secondo modo (inseguire una tradizione partendo dall'esterno, conservando anche la propria diversità) può essere, allora, il caso più complesso, il più stratificato, proprio quello che si rivela portatore di sensi non previsti.

Il Teatro Tascabile di Bergamo crede di appartenere al primo modo – o almeno è questa l'impressione che dà attraverso i discorsi con cui il regista Renzo Vescovi difende la propria difficile scelta di specializzarsi in stili teatrali classici indiani, portando come esempio la situazione speculare di artisti asiatici specializzati in musica occidentale, cantanti o danzatrici giapponesi che studiano per diventare interpreti di Opera lirica o di Balletto classico.

E in un certo senso (per la sua serietà e ostinazione, per la competenza acquisita con tanta fatica e pertinacia) certamente è questa un'appropriate definizione della propria strada.

Ma al tempo stesso mi sembra che il TTB sia anche un rappresentante addirittura esemplare, certo uno dei più interessanti, del secondo modo d'approccio, quello dall'esterno, nella variante però del sogno a occhi aperti, che si trasforma in azione d'arte.

Tutto il discorso precedente, l'India come luogo mentale di riferimento per una cultura di gruppo, i problemi del teatro occidentale degli ultimi decenni del Novecento, i problemi delle diverse generazioni, portava qui. A spiegare a cosa serva un mondo teatrale penetrato fino in fondo, ma per non appartenervi.

Che cosa significa «non appartenervi»? Che cosa significa appartenere ma allo stesso tempo non voler appartenere?

La grandezza del teatro si rivela non solo sulla base dei risultati raggiunti, ma, io credo, soprattutto sulla base delle *strategie per lo spettacolo* messe in atto. Il livello dei risultati dipende da troppe variabili esterne: lo spirito del tempo, ad esempio, la visibilità, la memoria di chi ha guardato. Quello che il teatro permette di raggiungere, in termini di percorso spirituale o politico o altro ancora, al di fuori dell'orbita dello spettacolo, è interessante, ma, mi sembra, non pertinente. Fondamentali, invece, sono le strategie per creare lo spettacolo, e quindi anche i legami con il passato, con spettacoli e tecniche spariti, oppure con le tradizioni.

La disparità del rapporto tra il gruppo teatrale di Bergamo e la grande India accentua a prima vista l'impressione di piccolezza del primo, e gli dà al tempo stesso un retrogusto di grandezza. Un occhio normale, occidentale, non può percepire nulla di particolarmente sensato, o significativo, nel loro percorso. Non *vede* letteralmente niente di importante, se non una passione curiosa, interes-

te o maniacale, e un buon risultato artistico. Un occhio indiano, se a qualche maestro fosse stato chiesto un parere (cosa che, come mette in risalto Tiziana Barbiero, tra tante domande polemiche al TTB, non è mai stato fatto), avrebbe percepito solo la normalità di un simile sforzo. Al più avrebbe potuto constatare sorridendo la difficoltà di muoversi così a tentoni, come è costretto a fare un gruppo occidentale, per ricostruire quelli che agli occhi di un maestro indiano sono probabilmente solo percorsi inevitabili, anzi «naturali». Forse solo chi fa teatro, o chi lo studia può percepire il senso e la vertigine degli infiniti cunicoli sotterranei verso la grandezza scavati dal gruppo degli attori «anonimi» (non perché ingiustamente ignorati, ma perché loro stessi si valutano, dal punto di vista artistico, come parti di un insieme) del Teatro Tascabile di Bergamo, e del loro regista.

Questi materiali, così affabili, tanto piacevoli alla lettura, contengono evidenti tracce d'oro. Vale la pena di setacciarle con cura, con la lentezza e la pazienza che si riservano a materiali preziosi.