

MIRELLA SCHINO

Il teatro degli anni settanta.

Tre vite ribelli

L'aspetto più sorprendente del teatro degli anni settanta è la forza con cui ha parlato: la sua capacità di attrazione in quanto strumento di una ribellione a più facce, come vedremo, per chi lo faceva quanto per chi lo andava a vedere. Al di là dei grandi teatri, istituzionali o meno, ci fu un diffuso e indipendente volgersi al teatro di forze giovanili, prevalentemente di sinistra, in genere in forma spontanea, che dettero vita a un vero mondo parallelo.

È stato un fenomeno per certi versi unitario, ma pieno di varianti, a cui bisogna aggiungere le molte trasformazioni che si susseguivano: sono anni di tempo dilatato, pochi mesi portano a trasformazioni radicali, ad avventure incise nella memoria. Il risultato è che, oggi, i protagonisti del periodo spesso non si riconoscono nei panorami disegnati da altri testimoni, magari di pochi anni più giovani, o appartenenti a correnti differenti. Limitarsi a tener conto dei diversi punti di vista non è sufficiente, bisognerebbe cercare di vederli in parallelo. Un quadro di questo periodo può apparire solo dall'intersezione tra i fili delle differenze e i nodi delle ricorrenze, ed è il lavoro che sto lentamente portando avanti in questi anni, in parte avvalendomi dell'apporto di fonti orali, forse l'unico strumento in grado di riportarci alcune sfumature di vita, di emozioni, di sensibilità, di riflessione. In questo intervento ho usato quindi tre "voci" diverse su un argomento chiave, la forma gruppo, prevalente in quegli anni in tutte le correnti di teatro che volevano essere diverse tanto dalla tradizione quanto da una semplice avanguardia. La forma gruppo non pertiene solo ad aspetti sociologici, è una matrice creativa fondamentale, ed è stata probabilmente una delle cause della potenza della voce di questo mondo parallelo.

Le tre vite che presento non possono restituirci uno spaccato articolato di quegli anni, ma per una volta delineano una sezione verticale. Sono ricordi, e hanno quindi tutti i problemi di una memoria legata alla propria giovinezza e ad anni tanto particolari. Non sono una campionatura, sono punti di vista del tutto parziali e personali, e solo tre, ma come storica del teatro rivendico l'importanza del racconto, e della dimensione biografica e personale. Visto lo spazio ridotto, li presenterò e li commenterò solo brevemente, eliminando tutto l'apparato di spiegazioni che sarebbero necessarie in altro contesto (per esempio su avvenimenti del periodo, su formazioni politiche), e riducendo le note a poche indicazioni ineliminabili.

Gruppo

Gruppo, a teatro, è un termine che si oppone, e particolarmente si opponeva negli anni settanta, a “compagnia”. È il modo in cui si presenta tutto il teatro differente di quegli anni e di parte del decennio successivo, un fenomeno che si attenua rapidamente negli anni novanta, senza sparire del tutto, e che è tuttora in vita, ma forse solo come eccezione. Indica una conformazione della cellula di base necessaria alla creazione teatrale, che per il gruppo è basata sulla lunga durata, non è determinata da una occasione, come la costruzione di un singolo spettacolo. Suggerisce un apporto coinvolto, perfino totale, dei singoli componenti. Questa conformazione, che può avere declinazioni e implicazioni diversissime, ha profonde radici nel mondo extra-teatrale, in particolare nei legami amicali e nelle lotte politiche. Ma ha anche determinanti antenati nel mondo teatrale e nella storia del teatro, anch’essi molto differenti a seconda dei casi.

Mi sono occupata più volte del teatro di gruppo degli anni settanta, ma sempre da una stessa prospettiva: la svolta della seconda metà del decennio,¹ che ha alcune caratteristiche forti, per esempio la presenza di stretti legami, quasi da confraternite, tra gruppi affini; una particolare attenzione giornalistica; una forte presenza dell’Odin Teatret, avvertito di volta in volta come modello fertilizzatore, remoto, appiattente. I cambiamenti di prospettiva, anche temporali, anche minimi, determinano però, come ho detto, panorami molto diversi. È uno dei motivi per cui il mio discorso qui parte piuttosto dai primi anni di un decennio subito caratterizzato dalla diffusa presenza di un teatro “spontaneo”, termine con cui veniva definita una formazione autodidatta o la mancanza di punti di riferimento teatrali forti. È un aspetto criticato o, altrettanto spesso, presentato come innovativo.² In Italia c’era stato nel 1967 l’importante evento ribelle del Convegno di Ivrea, però ben poco pertinente rispetto a questo fenomeno diffuso, che non è solo italiano e neppure solo europeo, e prende slancio dalla generale moltiplicazione di istanze nuove in tutti i campi che si sviluppa a fine anni sessanta, cominciando ad avere spazio in riviste specializzate, particolarmente *Sipario* e *Teatro*. Nel 1970, i teatri di questo tipo già risultano essere chiamati “di base”,³ un nome che rimandava a strutture artistiche non piramidali, in cui ci fosse spazio per l’espressione dell’intero gruppo, della base, ma che veniva usato in realtà per tendenze diverse. Esiste anche, in Toscana, a partire dal 1970, una Associazione regionale per il potenziamento delle attività teatrali di base (ARTEB), che organizza primi censimenti e una rassegna.⁴

“Teatri di base” sarà il nome con cui questo tipo di teatri sono indicati per quasi tutto il decennio, anche se nella seconda metà diventeranno prevalenti altre definizioni, come “Terzo Teatro” o post-moderno, nomi soprattutto giornalistici, per definire differenze di tendenza o di pensiero. Talvolta, come è il caso del “Terzo Teatro”, sono nomi nati originariamente come più immaginative definizioni del fenomeno nel suo complesso.⁵

Julia Varley

Parla per prima Julia Varley, che nella prima metà degli anni settanta faceva parte del Teatro del Drago, un teatro milanese strettamente politico, e del Centro sociale Santa Marta.⁶ Dal 1976 è attrice dell’Odin Teatret:

Ricordo quegli anni con grande precisione. In parte per i grandi eventi tragici: per esempio una mia compagna di classe era a Piazza Fontana, nel 1969, con il fratello, che a causa dell’esplosione ha perso una gamba. In parte per la gioia: c’era un clima di grandi possibilità, in qualche modo di festa.

Mi chiedi perché i teatri diversi in Italia fossero “gruppi”, penso che una delle risposte sia: per il movimento politico. I movimenti extra-parlamentari non erano, e *non volevano essere*, “partiti”. C’era una diffusa volontà di anti-autoritarismo, e il rifiuto di quella dimensione verticale in cui si organizza qualsiasi istituzione: direttore, vicedirettore, associati, impiegati. Responsabilità a partire dall’alto.

A partire dal 1968 si cominciarono a cercare forme di collaborazione alternative. Lottavamo contro il mondo del passato, per una quotidianità diversa, contro l’autorità anche all’interno delle nostre organizzazioni politiche. Per il teatro, questo voleva dire combattere una certa idea di regia, o forse i registi in generale.

Quindi gruppo: come un gruppo di amici, senza capo. Informale. E se una persona aveva più sapere o più autorevolezza o più esperienza degli altri, non per questo aveva diritto a comandare. Questa, almeno, era la teoria: chi ha più esperienza non deve decidere più degli altri, si deve decidere tutti insieme, in una situazione paritaria. È quel che abbiamo cercato di fare al Teatro del Drago. Marco Donati era bravo come attore, suonava il pianoforte e il flauto traverso, ma non era un “capo”, non avrebbe mai accettato di definirsi così.

Dell’Odin non avevamo neppure sentito parlare. E di Grotowski... Encarnación Suarez del Teatro del Sole aveva partecipato a uno dei suoi seminari a Venezia e ci raccontò qualcosa, ma non era un modello (sto parlando però della prima metà degli anni settanta). I punti di riferimento erano altri, per noi e per gli altri teatri come noi: per esempio il teatro sudamericano e la pratica della creazione collettiva. Non tanto l’influenza di un singolo artista, per quanto importante, come Santiago Garcia, che l’aveva teorizzata, ma l’idea in sé di una creazione priva di vertice. La lotta dell’America del Sud contro le dittature ce la faceva sentire vicinissima, il teatro si sposava con la politica. Almeno in ambito milanese è stata molto influente in particolare l’argentina Comuna Baires, esule per motivi politici. Per quel che ricordo, partivano da Stanislavskij, dalla psicologia, da certi esercizi di interpretazione o di immedesimazione. Vedemmo una dimostrazione

in cui Renzo Casali riusciva a far piangere una delle attrici, Camila Botticella. Vivevano tutti assieme vicino a Verona, dopo aver lasciato l'Argentina, e ci avevano invitato a un incontro. Dormimmo tutti nella loro casa teatro. Il loro spettacolo *Water Closet* che avevo visto prima che si trasferissero stabilmente in Italia ci aveva colpito, aveva un forte impatto, anche fisico. Determinante era anche il modello Living Theater, un gruppo in cui le decisioni, anche artistiche, venivano prese in maniera paritaria e collettiva.

Sono entrata a far parte del Teatro del Drago nel 1972. Era nato nel 1971 da un gruppo di studenti di un istituto tecnico reduci da un seminario che Massimo Schuster, del Bread and Puppet Theater, aveva fatto per mettere insieme i soldi necessari per comprarsi un biglietto per tornare in America. Aveva insegnato loro a fare le grandi maschere di cartapesta. Così si formò il gruppo, e presto arrivai anche io. Poco dopo, nel 1973, ci fu una spaccatura: alcuni di noi, Marco Donati, per esempio, e io stessa, eravamo militanti di Avanguardia Operaia, e cominciammo a riflettere sul teatro in primo luogo come strumento politico. Altri non la pensavano così, e si allontanarono. Persone nuove entrarono a far parte del gruppo.

Ero stata attratta fin dai tempi della scuola verso Avanguardia Operaia per via dei "comitati di base", un tipo di organizzazione del movimento politico nelle scuole, fabbriche e quartieri che partiva dalla base e non si basava sui "vertici", come giudicavamo facesse il PCI. Per questo ci riferivamo a noi come "teatri di base".

Per farti capire ti farò l'esempio dell'incontro di "Teatri di base" di Casciana Terme, nel 1977. César Brie, che era presente, ha sempre detto che ci fu un grande scontro a livello di strategie direttive. Ma per la maggior parte di noi, il vero scontro fu sullo spettacolo presentato da Horacio e Cora [Horacio Czertok e Cora Herrendorf, fuoriusciti dalla Comuna Baires, avevano presentato come Comuna Nucleo uno spettacolo durissimo sulla tortura]. Fu quello a destare riflessioni ed enormi discussioni: vedere Cora torturata in scena suscitò grandissime polemiche su quel che era giusto e ingiusto fare e mostrare. Questa era la cosa importante, non le linee politico-culturali direttive.

Come Teatro del Drago facemmo uno spettacolo sulla guerra e un altro sul colpo di stato in Cile. Funzionavano. Li portammo in tournée nelle feste popolari, ma anche alla Cartoucherie, a Parigi, nel 1976. Facemmo grandi mascheroni che sfilavano nelle manifestazioni, erano molto efficaci: un grande elefante per il diritto al lavoro, una tigre per l'internazionalismo, un vigile urbano che dirigeva altre maschere in parata...Dopo la morte di Franceschi [Roberto Franceschi, ucciso da un proiettile della polizia durante uno scontro all'Università Bocconi nel gennaio 1973], facemmo un gigante con le mani insanguinate e il simbolo della Democrazia Cristiana.

La nostra rete di collegamenti riguardava molto più movimenti o situazioni politiche che non altri teatri. Erano i primi anni del decentramento teatrale, a Milano promosso in primo luogo dal Piccolo. Ma per noi il Piccolo era un teatro del potere. Non ci interessava. Così come mantenevamo una distanza dall'Arco, legato al PCI.

Da un punto di vista strettamente teatrale l'unica cosa importante che ricordo fu quando andammo tutti insieme a Parigi, nel dicembre 1971, e vedemmo lo spettacolo del Théâtre du Soleil sulla Rivoluzione Francese, 1789. Ci colpì moltissimo, ci aperse la mente il modo di mettersi in rapporto con il pubblico,

mescolandosi ad esso. Ricordo una scena di mercato: gli attori erano su palchi tutto intorno a noi spettatori, che eravamo i compratori da attrarre. Ci sembrò che ci si aprissero gli occhi su prospettive nuove. Per il resto, non eravamo interessati al problema delle tecniche: avevamo le maschere, erano le maschere a dilatarci il corpo, negli spettacoli. L'unica volta che portammo un nostro lavoro in un teatro, e cercammo perciò di renderlo un po' più "teatrale", smise immediatamente di funzionare, perse tutta la sua freschezza.

Eravamo un teatro politico. Ma il fare politica attraverso il teatro e la costruzione delle maschere ebbero grande importanza anche come esigenza personale, perfino privata, perché fare politica nei movimenti extra-parlamentari significava in genere, per la maggior parte delle persone, soprattutto parlare. Fare manifestazioni, certo. Ma soprattutto molte, moltissime riunioni, in continuazione, una dopo l'altra. Quello che le determinava era la volontà di rimettere in discussione tutto, di capire da capo tutto. Ma poi si concretizzava per lo più in lunghissimi discorsi, che toccavano anche quel che poteva significare l'arte, cosa poteva significare cultura, che rapporti aveva con la politica, e così via. In questo contesto fare teatro era – per noi, soprattutto, che lavoravamo in modo concreto, con le maschere – un lavoro materiale. Voleva dire *fare*, non parlare.

Nel 1974 l'Unione Inquilini occupò uno stabile a via Marta 25. Era un palazzotto nobiliare, con grandi stanze, poco adatto ad ospitare persone, e quindi ci proposero di usarlo per una associazione culturale. Organizzammo corsi di teatro, cinema, di grafica, di musica. Venne Antonio Attisani a farci qualche lezione di storia del teatro. Coinvolgemmo il Teatro del Sole, di cui eravamo amici, ed Eduardo de la Cuadra e Camila Botticella della Comuna Baires. Noi del Teatro del Drago facemmo seminari legati alla costruzione delle maschere. Fu per questa attività che nel 1976 invitammo anche l'Odin, in tournée a Milano. Di questo teatro che cominciava ad affacciarsi al nostro mondo, spesso criticato, quel che ci interessava forse erano in primo luogo i baratti [scambi spettacolari con culture locali]. Avevamo visto il film dell'Odin in Salento [*In cerca di teatro*] e ci aveva colpito, abbiamo pensato che potevamo organizzare un baratto nella nostra realtà cittadina. Ci fu dunque un baratto, oltre al seminario. Torgeir Wethal ci fece lavorare su una improvvisazione e sull'acrobatica. E poi io andai all'Odin per prendere tecniche da riportare al mio teatro. E invece ci sono rimasta per sempre.

Nel frattempo, Santa Marta è stato sgomberato dalla polizia, nel 1977, lo sgombero finale è stato nel 1980 e dopo cambiarono molte cose, e non solo per noi. Come se si spegnesse una luce diffusa di creazione. Si spense un'epoca.⁷

Sono i teatri che scelgono di vivere fuori dai teatri.

La situazione che Julia Varley racconta è forse la più semplice da capire, perché l'impegno politico del Teatro del Drago corrisponde all'immagine diffusa che abbiamo di quel periodo come di anni segnati in questo senso in modo divorante⁸ – anche se i centri sociali, per quanto fortemente politicizzati potessero essere, rappresentavano comunque un punto di vista diverso e particolare. Julia ci permette di individuare punti di riferimento che nella seconda metà del decennio diventeranno meno importanti: il Living Theatre, per motivazioni non solo teatrali: un gruppo anarchico, sentito molto vicino

politicamente alla sinistra extra-parlamentare. Un gruppo-simbolo, capace di rimettersi in discussione radicalmente. E poi il teatro latino-americano, in particolare quello, molto controverso, della Comuna Baires. Molto indicativa è la differenza tra regista, o capo, e leader (*primus inter pares*) implicita nel discorso della Varley, imprescindibile per capire i discorsi del o sul periodo.

Segnalo ancora due cose: la prima è la gioia, che affiora in tutte e tre le testimonianze. Di questi anni è stato più spesso messo in luce il lato buio, tra terrorismo prima di destra poi di sinistra, droga, scontri: il ragazzo con una gamba amputata per una bomba che apre la testimonianza di Julia ce lo ricorda. È quindi importante ricordare il fervore, la luce, l'allegria che portarono a un fiume di innovazioni, artistiche e di vita, tanto più perché è anche da qui, dal fatto che sia un periodo pieno di contrasti e paradossi, che viene la difficoltà con cui, almeno nell'ambito dello spettacolo, se ne discute.

La seconda è l'affiorare di una necessità teatrale, in termini di tecnica. Anche questo è un bisogno generazionale, segnerà molti teatri di base, ed è senz'altro uno dei motivi della grande crescita del "modello Odin", un teatro che, attraverso una pratica di seminari ancora relativamente poco frequente, viene identificato come una possibilità di assorbire rapidamente un sapere al tempo stesso teatrale e alternativo, diffuso con generosità.

Sandro Lombardi

Molto diversa è la storia che racconta Sandro Lombardi, allora parte del Carrozone di Firenze, nato nel 1971, che ha poi preso il nome di Magazzini Criminali, poi di Magazzini, poi di Compagnia Lombardi-Tiezzi.⁹ È una storia molto più lunga di quella di Julia Varley nel Teatro del Drago, riguarda l'intero decennio. Il Carrozone fa parte di quello che, soprattutto alla fine degli anni settanta, viene identificato come teatro-immagine, o teatro post-moderno. Ma nella lingua dell'inizio degli anni settanta era anch'esso un teatro di base.

La ribellione, intensissima, di cui parla Lombardi non è politica, ma esistenziale: un altro ingrediente fondamentale per quella miscela esplosiva che determina la voce del teatro. È la rivolta de *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante: rifiuto della dimensione adulta, della crescita come accettazione di un mondo rifiutato. Nel caso di Lombardi e Tiezzi è accompagnata da un percorso teatrale molto consapevole, che cerca radici e confronti anche in attività, magari di alto livello, da altri spesso rifiutate in quanto "di potere", o semplicemente tradizionali. I punti di riferimento sono diversissimi. Qui si dovrebbe aprire uno spazio, impossibile in questa sede, su un altro problema cruciale: quello del contagio delle istanze proposte dai nuovi gruppi e dai nuovi tempi anche all'interno di teatri più istituzionali, ma anch'essi inquieti:¹⁰

A pensarci ora è un tempo lontano come se fosse non solo un altro periodo, ma addirittura un'altra vita. Come se fossimo state altre persone. E al tempo stesso, se penso al mio lavoro di adesso, mi sembra che lì, in quel momento aurorale, ci sia qualcosa di molto più di un semplice passato. Ci pensavo, in questi giorni, sapendo che dovevamo parlarne insieme. Le mie radici più profonde sono lì, nel lavoro di gruppo. Anche ora, che tutto è cambiato, io lavoro in fondo così, sulla base di certi... forse bisognerebbe chiamarli principi. Potrei dire che sono cambiato completamente, ma che qualcosa è rimasto profondamente fedele a quello che credevamo in quegli anni.

Erano anni veramente strani, pieni di passione. Era eccitante assistere alla caduta di certe barriere, di certe divisioni. La musica parlava col teatro, il cinema era sposato con la letteratura, il teatro parlava con la pittura, non c'erano diaframmi tra politica e teatro. Il teatro parlava alla psicanalisi, e viceversa. Se pensi quanto fosse dura la politica di quegli anni, quante divisioni e discussioni, il fatto che l'intimità del teatro, la sua lingua così particolare fosse parlata e intesa da tanti, e fosse un'esigenza di tanti, è forse la cosa più strana di tutte. Ma bisogna andare anche al di là del teatro, bisogna aprire lo sguardo per capire quegli anni. Pensa per esempio a Pasolini, a *Teorema*. *Teorema* libro non era romanzo, non era poesia, non era sceneggiatura cinematografica, non era drammaturgia, e insieme era un po' di tutto questo: era, sostanzialmente, e *tout court*, letteratura. Come straordinaria letteratura era anche *Teorema* film.

Pensa a Visconti, a *Morte a Venezia*, un film che parlava con la musica: venti minuti iniziali senza una parola, in cui il cinema mette in scena la musica di Mahler.

C'era una pulsione a essere diversi. Non so se è accaduto in tutte le giovinezze, ma per la nostra c'è stata questa percezione chiarissima della vita come di un meraviglioso giardino, in cui tutto si apriva a tutto, in cui tutto poteva cambiare e essere nuovo. Abbiamo avuto moltissimo, sì, noi che abbiamo vissuto quegli anni. Siamo stati immensamente fortunati. Però abbiamo pagato così tanto, come generazione, un prezzo troppo alto: troppi morti. La droga. La politica. Il terrorismo. Persone che non sono più tra noi, che forse in un altro clima culturale non avrebbero pagato con la vita.

Erano anni molto politici, eppure l'aspetto politico del teatro era spesso altrove, nel suo porsi in maniera diversa rispetto a quello che veniva proposto rispetto al modello imperante. Va messo a fianco della nascita di movimenti, ma non solo politici: quelli per i diritti delle minoranze sessuali, per esempio, la scoperta e la rivendicazione di sessualità diverse... non erano poi così lontane dalle rivendicazioni della necessità di un procedimento creativo teatrale diverso da quello tradizionale, dalla sua gerarchia autore, regista, attori.

Era nato un intero mondo parallelo, al cui interno c'erano divisioni: c'era chi rifiutava anche gli esempi più nobili di una cosiddetta "tradizione", e c'era chi invece rifiutava questo rifiuto. C'erano divisioni, certo, ideologie, naturalmente, lo sappiamo tutti, e anche molto violente. C'era però molto altro. C'erano legami intensissimi tra gruppi, e c'era, in altri casi, distanza e indifferenza. C'era un mondo consapevole di essere tale, sì, un mondo che si potrebbe definire solo come parallelo – all'interno del quale ci sentivamo diversi, e anche unici – ma tutti ci sentivamo così: unici.

Gran parte di questo mondo parallelo funzionava a gruppi. Noi, Il Carrozone, eravamo un gruppo – quattro persone, all'inizio. Ma anche la musica funzionava

così, la musica rock, è un esempio essenziale: quello che contava – quello che si ascoltava, ma anche quello che uno voleva essere – non era il singolo artista, era il gruppo. Non il solista ma la banda. È questa la prima cosa, l'essenziale da capire degli anni settanta: la banda.

C'era qualcosa che precedeva il teatro, nel gruppo, che veniva prima del teatro, e che poi si è incanalato nel teatro. Era precedente come motivazione umana, fisica, psicologica. Il modello, se vuoi, era la Comune di Parigi. Si condivideva qualcosa che andava anche al di là del lavoro: punti di vista, esperienze, convinzioni politiche o perfino religiose. Addirittura una visione di fondo della vita – o almeno della gioventù: come proporsi in maniera diversa, nella vita, di fronte alla vita.

Poi a un certo punto è successo che il gruppo non c'era più, e c'era solo il teatro. E su questo si potrebbe riflettere.

Naturalmente c'erano molti precedenti storici. Fuori dal teatro, pensa alla Parigi degli anni dieci. E nella storia del teatro, situazioni teatrali che si sono riunite non solo per uno spettacolo, ma per qualcosa di più ci sono sempre state. Pensa anche al clima del secondo dopoguerra. Ma qui, negli anni settanta, la cosa particolare era che non si trattava di un singolo artista, non si trattava di un Rimbaud, di un Copeau, e neppure di un piccolo gruppo di artisti ribelli. Fu un'intera generazione a porsi così. E questo, mi sembra, è stato unico. Una ribellione endemica, e non a parole: mettevamo in gioco le nostre vite. E non solo in Italia, neppure solo in Europa, bisogna tener conto del Sudamerica...

Noi, ti dicevo, Il Carrozone, eravamo un gruppo, Federico [Tiezzi] ci teneva moltissimo, tanto che per molto tempo non ha neppure firmato le regie. Voleva che scrivessimo "testo e regia del Carrozone". Era un lavoro collettivo, di tutti noi. L'idea era questa. Come se non ci fosse un leader, ma solo un gruppo. La realtà però era diversa. Il leader c'era, era Federico. Le vocazioni c'erano già, la mia per la drammaturgia e per la recitazione, quella di Lorian (poi col nome d'arte di Marion D'Amburgo) per la recitazione e per i costumi e gli oggetti... Abbiamo avuto una sorta di iniziazione teatrale e culturale comune. Andavamo a vedere tutti insieme Strehler e Grotowski, l'Odin e il Living, Ronconi e Stein, Bergman e Carmelo Bene... Per anni siamo andati insieme al Rondò di Bacco a vedere Palo Poli, Leo e Perla, Bussotti, Quartucci, Perlini... Abbiamo lavorato con Wilson. Guardavamo, discutevamo. Andavamo al cinema insieme. Per me, che arrivavo a Firenze da un paese sperduto del Casentino, ogni sera c'era un film da vedere, uno spettacolo da guardare. Abbiamo avuto una sorta di iniziazione culturale comune.

E comune era la ribellione che era insieme rifiuto dell'età adulta. Pensa a Pasolini: "Adulto? Mai". Così eravamo noi, esattamente questo: una ribellione possibile perché rifiutavamo la dimensione adulta. Questo ritrarsi indietro, questo non voler competere, mi dicevo che era generosità, ma forse era solo paura di crescere, di affrontare gli aspetti più duri del lavoro, e del rapporto personale con il lavoro. Paura di essere soli di fronte al lavoro. Anche la necessità di dimensione grupale mi sembra legata all'adolescenza – un po' quella biografica, eravamo davvero giovanissimi – un po' quella lavorativa. Forse c'era anche un briciolo di riluttanza nel prendersi le proprie responsabilità individuali di fronte al lavoro. C'era la sensazione che il gruppo fosse una protezione rispetto a certe cadute dell'età adulta, il gruppo escludeva – o si pensava che escludesse – i meccanismi di competizione

Oltre a noi, al nostro fianco, si muovevano innumerevoli altri gruppi, in questo mondo parallelo. C'erano i Centri sociali, c'era quello che chiamavano "Terzo Teatro", che era forse il fenomeno più vistoso. All'interno di questo mondo c'erano situazioni che si sceglievano come affini, altre meno. C'era solidarietà, per noi, con i gruppi che sentivamo come compagni di strada: Simone Carella del Beat 72, Alessandra Vanzi della Gaia Scienza, Mario Martone del Falso Movimento... Eravamo... non solo amici. C'era affinità. E solidarietà. Sostegno reciproco. E qui va ricordato Giuseppe Bartolucci, che da tutto quel fermento sapeva trarre intuizioni critiche fulminanti: l'invenzione del "Teatro Immagine", della "Post-Avanguardia"...

In molti, dall'esterno, si occupavano di noi, del nostro mondo parallelo, ci coccolavano, ci vezzeggiavano. E in questo, in un certo senso, si vede il fenomeno senza tempo delle persone che vogliono vivere la rivolta di riflesso, attraverso altri, senza voler rischiare di persona. Forse senza poter rischiare di persona. Il fenomeno, se vuoi, la sindrome *Principessa Casamassima*: la nobildonna di Henry James che spinge il giovane proletario a diventare terrorista...

E poi, sì, c'è stato un cambiamento, come se ci avessero lasciato cadere di colpo a terra. Eravamo stati vezzeggiati e coccolati e poi siamo stati improvvisamente rifiutati. Direi che è stato l'inizio degli anni ottanta, che peraltro per il teatro è stato un periodo molto, molto bello. Ma non c'era più questo interesse, questo seguito, non eravamo più il centro del mondo. Tu dici che c'è stata paura. È vero, credo. E anche per noi qualcosa è cambiato. Fenomeni come le Brigate Rosse... Compagni che sbagliano, si diceva. Ma era inquietante sapere che erano nati dallo stesso humus culturale da cui uscivamo noi... E uccidevano. Sono cominciati a cadere i morti, quelli del terrorismo e quelli della droga. E quelli dell'Aids. Chi avrebbe immaginato, *prima*, il risvolto nero delle utopie politiche, delle liberazioni sessuali e dell'allargare l'area della coscienza? E allora è stato necessario un esame di coscienza, uno sguardo su quel che eravamo stati. Hai ragione: è importante riflettere sugli anni settanta. Ma anche gli anni ottanta: la stagione del ritorno all'ordine, e la necessità di dover capire come viverla, come navigare in quella dimensione. Fu come... non so... la fine dell'adolescenza, credo. Il momento in cui devi accettare. Non necessariamente negativo, non fraintendermi.¹¹

La riflessione di Lombardi continuava sull'importanza delle vie individuali, scoperte solo dopo la trasformazione in compagnia del suo gruppo, quindi la sua – relativa – normalizzazione. Ma in questo contesto quel che mi è sembrato più importante è il tema del gruppo come età dell'oro e come fondamenta di un'attività che non è semplicemente "artistica", ma, come è essenziale nel teatro, è mescolanza di arte e vita, ricerca comunitaria e via personale, aspetti sociali e aspetti creativi, maturazione interiore e creazione. Uno spunto cruciale della testimonianza di Lombardi riguarda la possibilità di punti di riferimento teatrali non limitati al solo underground. Un altro riguarda il rapporto con la storia.

Che esistessero in questo periodo tendenze e correnti diverse per estetica, per punti di riferimento, per pratiche artistiche è noto. Più interessante è

osservare quanto fosse forte e trasversale il bisogno di qualcosa di meno effimero della propria soggettiva, individuale innovazione. E non solo: le formazioni a lungo termine, che non riguardano la singola opera, hanno forti radici nella storia, e i protagonisti di quegli anni ne erano spesso consapevoli. In questo periodo caotico, denso, passionale, i teatri nati fuori dagli spazi istituzionali potevano riflettere su esempi antichi, su esigenze di base del teatro, perfino eterne. Non solo Lombardi, con tutta la sua intelligenza e cultura, ma, specie nella seconda metà del decennio, molti gruppi tra quelli definiti dalla stampa “Terzo Teatro”, anche tra i più giovani e apparentemente più ingenui, fecero riferimento a modelli storici, in particolare alla Commedia dell’Arte e al teatro dei grandi maestri di inizio novecento. Il teatro rinasceva dalle sue fondamenta, e *allo stesso tempo* rinasceva sotto il segno della politica e della rivolta. È una delle componenti più facili a essere dimenticate. Lombardi ci indica, inoltre, come, per lui, e certo non solo per lui, tutto questo non abbia riguardato solo il periodo esuberante e passionale della giovinezza, ma sia stato incorporato come esigenza di vita e di mestiere, anche quando la forma gruppo, in alcuni casi, è svanita. Tutte e tre le voci ci pongono il problema della continuità nel proprio tempo e vita e/o della conclusione di principi e valori nati negli anni settanta. Riporto qui, come documento illuminante, se pur noto, la poesia di Pasolini a cui Lombardi fa riferimento:

Adulto? Mai – mai, come l’esistenza
che non matura – resta sempre acerba,
di splendido giorno in splendido giorno
– io non posso che restare fedele
alla stupenda monotonia del mistero.
Ecco perché, nella felicità
non mi sono abbandonato – ecco
perché nell’ansia delle mie colpe
non ho toccato un rimorso vero.
Pari, sempre pari con l’inespresso,
all’origine di quello che io sono¹²

Infine: echeggia tanto nella Varley quanto in Lombardi il problema della fine di un'epoca, legata al cambiamento di clima politico della seconda metà degli anni settanta quanto alle trasformazioni delle proprie vite individuali. Anche quello della conclusione degli anni settanta per quel che riguarda il teatro è un tema che, qui, posso solo indicare, è complesso, comprende un ripiegamento, e al tempo stesso un momento di grande espansione, moltiplicazione e slancio. La fine degli anni settanta è il periodo dei grandi incontri dei teatri di base: da quello di Casciana Terme (1977) all'Atelier di Bergamo (1977) al "nuovo" festival di Santarcangelo dei gruppi (1978). Si dilata sia il tema, sottolineato da Lombardi, del confronto anche bellicoso tra correnti, che quello della collaborazione tra gruppi affini. Molto ci sarebbe da dire sulla crescita, col finire del decennio, di forme di solidarietà, di aiuto e anche di proselitismo rispetto a gruppi o teatranti più giovani.

Luigia Calcaterra, Teatro Tascabile di Bergamo (TTB)

Una caratteristica del tutto casuale che accomuna le tre voci è il successo dei tre gruppi su cui riportano testimonianza. Nel caso del Carrozone è un riconoscimento artistico, riguarda anche la stampa specialistica, e i quotidiani. Nel caso del Teatro del Drago è una risonanza interna al suo mondo. Nel caso del Teatro Tascabile è un successo che occupa poco la stampa, ma che permane molto solidamente per tutti gli anni settanta e parte degli ottanta, poi verrà turbato da un più generale rifiuto del mondo giovanile che si era radunato intorno all'Odin, precedentemente molto vezzeggiato dai giornali. Sono successi che non spiegano i motivi della forza della voce del teatro in quegli anni, però ce la raccontano: indicano la molteplicità dei livelli per i quali il teatro era importante.

I tre testimoni sono persone che hanno sempre continuato a lavorare nel teatro. L'altro elemento che le accomuna, e che ho cercato consapevolmente, è il fatto che siano voci di attori, non di registi o leader, espliciti come Renzo Vescovi del TTB, o sommersi come Federico Tiezzi del Carrozone, o Marco Donati del Drago. Le voci degli attori sono spesso quelle che si sentono e si ascoltano di meno, ci tenevo anche per questo. Inoltre, teorizzano in genere di meno e raccontano di più di quelle dei registi.

Luigia Calcaterra ha trascorso tutta la sua vita lavorativa all'interno del Teatro Tascabile:

Lottavamo tutti contro o per qualcosa e l'aggregazione in gruppi, di qualsiasi natura, diventava una necessità indispensabile: le lotte riguardavano qualcosa di non individuale, e venivano combattute in piccole comunità, in "gruppo". Mi sembra che anche i gruppi teatrali vadano visti in questa cornice. Quanto a me, io posso solo raccontarti la mia storia.

Ho passato l'infanzia in un paesino sperduto nel milanese. La mia vita era tutta lì: oratorio, amichetti, famiglia, e campagna. Mio padre aveva una fattoria. Nessuno del mio paese andava a fare le superiori, sarei dovuta andare a farle a Milano, quindi mi hanno messo in collegio dalle monache. Non la ricordo una esperienza terribile, ma certo deve avermi un po' forgiata. L'Università è stata un passo ancora più importante: dei miei compagni delle medie sono stata l'unica, gli altri sono andati a lavorare subito, soprattutto nelle fabbriche di pellame. I miei erano un po' diversi, soprattutto mio padre, e ha insistito perché studiassimo, mio fratello e io.

Scelsi Biologia e mi trasferii a Milano. È stato uno shock, non ti puoi immaginare, adesso forse non è possibile immaginare. Era una situazione veramente troppo diversa dal mio paesino di mille anime. Era incredibile – e però, allo stesso tempo, le giornate erano noiose. Studiavo – e mica tanto, perché ho capito subito che la biologia non faceva per me. Sì, andavo qualche volta al cinema. C'erano i fidanzati, gli amici. Facevo politica. Ma non era abbastanza. Ero assetata: in paese conosci tutti, all'Università invece non ti si fila nessuno. In quel momento, alla fermata di un autobus, ho visto il volantino di un teatro, il TTB, un teatro di Bergamo. Il volantino diceva che il TTB aveva deciso di fare, gratuitamente, una scuola serale di teatro a Milano. Non è che volessi fare teatro, volevo semplicemente qualcosa da fare la sera. Sono andata a questa scuola, eravamo una quindicina. Sto parlando del 1970/1971, la scuola è del 1972/1973, poi dal 1973/1974 mi sono trasferita a Bergamo dal TTB.

Avevo fatto politica, sì, la facevano tutti. Ho conosciuto Capanna e Franceschini, a una occupazione della Cattolica è arrivata la polizia e mi ha schedata – ero terrorizzata che arrivasse alle orecchie della mia famiglia. Andavo alle manifestazioni, andavo davanti alle fabbriche alle 5 del mattino a volantinare - e quando gli operai uscivano mi guardavano storto e mi dicevano “Ma vai a lavorare!”. Però la politica non mi ha mai coinvolto fino in fondo. Tra l'altro ho un pessimo ricordo di come a quel tempo le donne venivano usate in questi gruppi. C'era violenza: in parte nelle manifestazioni, ma soprattutto per quel che riguardava la vita all'interno di queste cellule. C'era molta competizione, ovviamente solo tra maschi, e le donne erano sempre tenute sotto, due o tre gradini. Molto amore libero, ma le donne soprattutto al ciclostile. Ma che noia!

Del resto non sarebbe stato possibile non essere coinvolto nella politica, in quegli anni, faceva parte della vita universitaria, di tutto... Ma non mi prendeva. E il teatro è... forse solo arrivato al momento giusto.

Il primo anno le lezioni erano a Milano, mentre il Tascabile era a Bergamo. Non avevamo nessun collegamento con il “vero” TTB, semplicemente da noi venivano a far lezione alcune persone, in particolare Renzo Vescovi, che era uno dei due registi del TTB. Passava ogni tanto l'altro regista, Lidia Gavinelli. Era bella, aveva una enorme presenza. E anche moltissimi soldi. Lidia e Renzo si alternavano come registi, e Lidia pagava tutte le spese, compresa la ristrutturazione del teatro, le paghe di attori esterni scritturati, un minimo di stipendi agli altri. Il TTB era un teatro amatoriale, nel senso che i componenti di giorno facevano altri lavori. Lavoravano molto, però, facevano molti spettacoli, su testi non convenzionali. Una moderata avanguardia.

Anche come scuola era abbastanza tradizionale, ci insegnavano storia dell'arte e anche cose pratiche, come piantare i chiodi. C'era un insegnante di mimo, che insegnava anche al Piccolo. Storia del teatro e del cinema. E poi c'era Renzo che

ci faceva fare esercizi, analisi del testo, e moltissimo lavoro fisico. Siamo solo nel 1972, ma lui aveva già una idea un po' diversa di teatro, aveva ben poco a che fare con l'avanguardia, e non faceva più spettacoli di teatro tradizionale, che pure conosceva veramente molto bene.

Era una sua fissa – di Renzo – o, se vuoi, erano idee che c'erano nell'aria. Aveva già fatto un bellissimo spettacolo su testi di Ruzante, quello feci in tempo a vederlo, anche lì c'era un intenso lavoro del corpo, oltre a testi bellissimi.

Dopo il primo anno tutti noi allievi volevamo continuare. Sembrava che non avessimo nessuna possibilità di inserimento nel “vero” TTB, però poco dopo il vecchio gruppo ha litigato, e allora Renzo ci ha raccolti, con il consenso di Lidia Gavinelli, che pagava anche la scuola, ma non era affatto interessata a noi.

Io ero dilaniata dai sensi di colpa. Non studiavo più, rimandavo gli esami, la mia giornata era diventata teatro. Renzo ci dava moltissimi compiti e letture: Stanislavskij, storia del teatro, il libro di Grotowski, di cui ricordo quanto mi colpirono le fotografie. Oppure esercizi, per esempio di memoria. La giornata era pienissima. La sera, poi, lavoravamo sotto la sua direzione. Facevamo anche improvvisazioni, e studio di uno strumento musicale – Renzo aveva l'idea dell'attore giullare, quindi ci chiedeva anche molta musica. C'era acrobatica e ginnastica, con un'insegnante dell'ISEF che veniva a insegnarcela. E moltissima danza. Cominciammo a provare un nuovo spettacolo. Ho dovuto scegliere tra Università e teatro, ed è stato tremendo: a mio padre e mia madre non l'ho detto per mesi, e quando l'ho fatto è stata una tragedia. Intanto facevamo avanti e dietro tra Milano e Bergamo – i viaggi li pagava la Gavinelli. Una situazione incredibile, adesso impensabile.

Mi sono trasferita a Bergamo. I miei mi avevano pagato l'Università e la casa a Milano, ma ora non mi davano più soldi. Non per risentimento: con loro non c'era problema. Ma era stata una mia scelta, era la mia vita, dovevo pensarci io. Campavo facendo lavoretti vari. Ho fatto una specie di doposcuola in un paese della Brianza, per bambini piccoli, la modella per un pittore (ben pagata), ho distribuito campioni omaggio di prodotti come creme o detersivi. Non ho mai avuto problemi. Più avanti, quando lo spettacolo è finito, la Gavinelli ci pagava qualcosa, ma per un po' mi sono semplicemente arrangiata. Non vivevo male, sai.

Non avevamo niente a che fare con una compagnia. Eravamo un gruppo. Avevamo un legame fortissimo, tra di noi, che ha retto anche dopo, quando alcuni hanno lasciato il gruppo, anche attraverso gli anni, attraverso tutto. Quello che ci univa non erano idee, ma il lavoro: tantissimo lavoro. Dopo sono cominciate le assemblee, le discussioni comuni, sono state una delle nostre caratteristiche. Ma all'inizio a unirci era soprattutto il lavoro. La maggior parte delle sere dovevo scegliere tra mangiare o dormire tanto ero distrutta, e spesso sceglievo di dormire. Avevamo turni dalle sei del mattino per gli esercizi, la corsa, la giornata era divisa di ora in ora. C'era anche un po' di organizzazione, di lavoro amministrativo, per il Ministero. Ma soprattutto di mese in mese le categorie che Renzo cominciava a esplorare aumentavano. Il canto, per esempio: strumenti, canto, trampoli, danze indiane, dizione. Se serviva qualcosa per uno spettacolo non si prendeva da fuori, tutto nasceva dentro il gruppo, qualcuno del gruppo doveva imparare, eravamo tutti autodidatti. Sotto la guida di Renzo. Era faticoso, ma estremamente appagante.

Adesso quando vedo i giovani, i figli del TTB, provo una gran pena per loro... Sono persone stupende, ma mi sembra che non abbiano avuto tutte le offerte e

le possibilità che ha avuto la nostra generazione. Alla loro età, anche se non avessi avuto da mangiare non me ne sarebbe importato niente. Né di vestiti, né di case. Non so se sia positivo o negativo, ma per me tutto quel che contava era quello che accadeva dentro il gruppo. C'era una forma di incoscienza totale, ma facevamo qualcosa di così reale, di così concreto. Una vera rivoluzione. Forse dal mio racconto può sembrare che “delegassimo” Renzo, ma non era così: Renzo era la voce di qualcosa che facevamo e volevamo tutti insieme.

E poi, nel 1973, finimmo lo spettacolo, *L'amor comenza*, ed ebbe un grande successo. Girò moltissimo. I mondi che ci si aprivano davanti erano bellissimi. Eravamo fortunati. E lavoravamo ossessivamente, tutta la giornata, tutti i giorni, con determinazione assoluta.

Il nostro mondo era tutto lì, nel gruppo. E forse era questo che ci dava questa forza e questa fame.

Questi anni ci hanno formato, sono stati una conquista giorno per giorno, anche come persone, una sfida continua, nei nostri rapporti reciproci, e nei rapporti del gruppo con l'esterno. C'erano regole: nessuna competizione e anzi aiuto reciproco. Non funzionavano sempre e non per tutti, ma non erano state imposte, non era ideologia, nessuno ha mai detto che “dovevamo” fare così. Non ci è mai stato imposto niente dall'esterno.

C'era un senso di rivolta, e l'avvertivo in modo intensissimo. La differenza rispetto alla vita dei miei genitori era una conseguenza dell'enorme subbuglio che è stato il Sessantotto. Ma c'era anche altro, la nostra speciale rivolta: una rivolta contro tutte le forme di conformismo, anche di sinistra. Dentro il Tascabile ci fu una vera battaglia, perché la Gavinelli era sempre più politicizzata, e premeva per spettacoli più esplicitamente politici. Anche noi eravamo di sinistra. Ma volevamo di più: la nostra era una rivolta dentro il teatro, concreta, quotidiana, materiale. Non aria fritta, ma sudore, conoscenza, dolore, fatica. Volevo aprire il mio cervello così limitato, con le suore e il paesino. Rivolta era ampliare le mie capacità, il mio modo di vedere, di non subire, di rifiutare. Non riguardava solo lo spettacolo, ma la giornata, era un modo di vivere e di essere. Anche nei rapporti tra le persone, anche nei rapporti d'amore dentro il gruppo. Era la ricerca di qualcosa che ci impegnasse corpo e mente. E la Gavinelli si staccò dal teatro, per dedicarsi alla politica pura.

Eravamo una specie di convento. Con porte aperte, ma pur sempre una situazione chiusa, tutto il giorno a fare le nostre sperimentazioni, e questo anche dopo l'arrivo dell'Odin – il rapporto con altri gruppi è stato importante, per noi attori, soprattutto dopo, negli anni ottanta.

Sai, devo dirti, anzi, che questa cosa dell'Odin mi ha spesso irritato. Noi facevamo un nostro percorso, abbiamo fatto moltissime cose senza sapere niente dell'Odin, talvolta anche prima. Ma poi hanno cominciato ad appiccicarci all'immagine dell'Odin. Per Renzo Eugenio [Barba] era sicuramente un riferimento forte. Ma tante cose le facevamo già prima. Stavamo nel nostro convento, felici, e da lì esploravamo strade. Era da fuori che ci hanno identificati così, e ti dirò, mi ha sempre seccato molto, e in fondo mi irrita anche adesso. Ho un affetto profondissimo per l'Odin, chi me lo tocca guai. Ma la storia è stata ingiusta verso di noi.¹³

La storia di Lidia Gavinelli, che impegna i suoi soldi in qualcosa in cui crede profondamente, prima il teatro, poi la politica, è una storia quasi impensabile in un periodo diverso. Ma anche la storia del TTB è di per sé interessante: diversissima dalle altre, molto lontana dalla definizione di teatro “di base” che abbiamo finora visto, e tuttavia parte integrante di esso, per esplicita volontà del gruppo. Nel 1975, ospita alcuni degli incontri preliminari al grande incontro tra teatri di base di Casciana Terme. Vescovi, inoltre, rivendica per il TTB la definizione di “gruppo di base” in un articolo del 1977, in cui teorizza la formazione gruppo, dandole caratteristiche molto precise, tra cui il fatto di essere “un segno più o meno cosciente del rifiuto profondo di un assetto sociale e dei suoi riflessi culturali [...]. Il gruppo è un ‘diverso’ che cerca per sua natura i diversi, gli esclusi, coloro che non si ritrovano nei modelli dominanti”.¹⁴ Finito il breve periodo di sovvenzioni di Lidia Gavinelli, il “nuovo” TTB, quello professionista, si organizza come cooperativa, e, nonostante la presenza di un regista-leader, ha sempre portato avanti la sua vita attraverso decisioni assembleari. Alla morte di Vescovi, nel 2005, il gruppo ha saputo continuare la sua vita e la sua tradizione, partorendo un secondo regista (Tiziana Barbiero)¹⁵ dal proprio interno.

Il racconto di queste tre vite ribelli nel teatro si chiude con la storia di Luigia Calcaterra: che, come quella di Lombardi, si identifica forse meno immediatamente con l’immagine che abbiamo di quegli anni. È una ribellione che va non solo contro il passato, ma contro lo spirito stesso del tempo, muovendosi in direzioni anche opposte. Non è un fenomeno isolato, è alla base di parte almeno del grande movimento di teatro di gruppo della seconda metà degli anni settanta, in cui si coagulano temi fondamentali, a cui ho potuto solo accennare, come quello della relazione tra gruppi.¹⁶ Un altro tema che affiora è quello della fisicità, del corpo. Oggi è un tema logorato, ma allora era incandescente, ed è tornato spesso in altre delle voci che ho raccolto: corpo come segno efficace, concretezza spesso contrapposta alla vacuità della parola o alla esteriorità del gesto. Perché il corpo è stato spesso vissuto come nuova materialità del mestiere teatrale e insieme come il riflesso di un’interiorità profonda – qualcosa stranamente apparenta un certo teatro alle istanze del movimento femminista.

La storia del Tascabile e la testimonianza di Luigia Calcaterra aprono infine anche un altro fronte, che riguarda la fine degli anni settanta e il passaggio agli anni ottanta. Possiamo chiamarlo il problema del “preconcetto permanente”. Benché il teatro di gruppo, come abbiamo visto, sia stato in realtà un fenomeno molto variegato, l’onda che monta a partire da metà decennio intorno ad alcune permanenze dell’Odin Teatret in Italia è stata particolarmente impressionante, e particolarmente presente sui giornali e nella memoria collettiva. Ma proprio per questo – e per altri – motivi, questa ondata, quello che nei giornali veniva chiamato “Terzo Teatro”, è entrata a far parte delle forme di parziale rifiuto degli anni settanta. Varrebbe la pena riflettere anche su questo rifiuto, che non riguarda solo il teatro, e che si coniuga alla esaltazione della ricchezza del periodo in termini di innovazione, cambiamento, passione. Le forme di rifiuto a posteriori sono state tenaci, almeno in ambiente teatrale, e il TTB, di cui qui, nella testimonianza di Luigia, vediamo una storia decisamente differente, è passato ad essere considerato uno dei gruppi più conformi all’Odin, e ha pagato per questo. Anche su questo, sul problema dell’appiattimento della memoria, che è così grave per il teatro, il racconto di vite teatrali può farci riflettere.

- ¹ In particolare: Mirella Schino, *Il crocevia sul ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995* (Roma: Bulzoni, 1996), e il dossier curato con Luca Vonella: "Dossier. Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia", *Teatro e storia* 41, (2020): 29-168, nel quale sono presenti due miei interventi ("Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi. 1969- 1976. Parte prima", *ibid.*, 47-88 e "Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi. 1969- 1976. Parte seconda", *ibid.*, 115-138). Sui teatri di base dall'inizio degli anni settanta cfr., Luca Vonella, "Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)", *ibid.*, 89-113.
- ² Cfr., ad esempio, Italo Moscati, "Lo spontaneismo come silenziosa rivoluzione", *Teatro: rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, gennaio 1969, 115-121.
- ³ Oltre Vonella, "Una tradizione marginale", cfr. Paola Quarenghi, "Il teatro spontaneo e di base e la questione della dilatazione del teatro" (tesi di laurea, Università di Bologna, anno accademico 1974-1975), un documento di grande interesse e una fonte preziosa per i gruppi di base toscani, particolarmente numerosi e consolidati fin dall'inizio del decennio.
- ⁴ Una rassegna nazionale ci sarà nello stesso anno a Perugia, promossa dall'Arci, quindi presumibilmente non bene accettata da tutti i gruppi di base.
- ⁵ Autore di questa definizione è Eugenio Barba, cfr. il suo "Terzo Teatro", un articolo del 1976, ora in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* (Bari: Edizioni di Pagina, 2014), 153-155.
- ⁶ Cfr. Carla Arduini, Dorian Legge e Fabrizio Pompei, "Milano 1974-1980: storia di Santa Marta, Centro Sociale", *Teatro e Storia* 32, (2011): 81-135.
- ⁷ Julia Varley, conversazione con l'autrice, 29 aprile 2021. Ho registrato, trascritto, sistemato, tagliato i colloqui, e fatti più volte rileggere alle persone intervistate. Il risultato è frutto di un attento lavoro comune.
- ⁸ Segnalo, come fonti significative: Italo Moscati, "Teatro e politica", *Sipario*, febbraio 1969, 8-10, ma soprattutto alcuni articoli di *Teatro: rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, una rivista fondamentale per capire questi anni: Ettore Capriolo, "A proposito di un teatro politico: editoriale", *Teatro: rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, gennaio 1969, 3-8; Giorgio Grossi, "Strategia e spazio operativo del teatro d'opposizione", *Teatro: rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, gennaio 1970, 97-104; e la sezione "Teatro politico di strada e d'occasione", *Teatro: rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, febbraio 1970, 99-133.
- ⁹ Cfr. almeno l'autobiografia di Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore* (Milano: Garzanti, 2004).
- ¹⁰ Cfr. ad esempio Ettore Capriolo, "Elogio del disordine", *Teatro: rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, gennaio 1970, 5-7. Ma cfr. anche la lettera di Edmonda Aldini al "gruppo" dell'Orlando Furioso di Ronconi, del 22 giugno 1972, ora in Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino, *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi* (Macerata: Quodlibet, 2021), 273-287, che è stata segnalata all'autrice dallo stesso Lombardi.
- ¹¹ Sandro Lombardi, conversazione con l'autrice, 21 aprile 2021.
- ¹² Ora in Pier Paolo Pasolini, "Adulto? Mai", in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti (Segrate: Mondadori, 2003), I: 699. La poesia è stata originariamente pubblicata nel 1960.
- ¹³ Luigia Calcaterra, conversazione con l'autrice, 24 aprile 2021.
- ¹⁴ Cfr. Renzo Vescovi, "Il gruppo e la base", *Scena*, aprile 1977, 11-13.

- ¹⁵ Ne approfitto per segnalare anche lo scritto di Tiziana Barbiero, “Gruppo”, *Merdre!*, 2020, 5-15.
<https://www.teatroestoria.it/supplementi.php?id=3> (accesso il 23 maggio 2022).
- ¹⁶ Cfr. Franco Quadri, “A colloquio con Eugenio Barba. Perché l’Odin si trasferisce nel Salento”, *Sipario*, marzo 1974, 7-11.