

Teatro e Storia

nuova serie

I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski



Volume pubblicato con il contributo di:



Università degli Studi
Roma Tre

TEATRO ^E STORIA nuova
serie

45-2024

[a. XXXVIII vol. XVI della nuova serie]

Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

Direttore responsabile: Mirella Schino

Organi editoriali:

Redazione: Matteo Casari, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Gabriele Sofia, Valentina Venturini.

Comitato scientifico: Paul Allain; Marie-Christine Autant-Mathieu; Monika Blige; Vicki Ann Cremona; Raphaëlle Doyon; Zofia Dworakowska; Maggie Gale; Raimondo Guarino; Stefan Hulfeld; Annelis Kuhlmann; Jan Lazardzig; Patrick Le Bœuf; Svetlana Lukanitschewa; Lluís Masgrau Peya.

Redattori emeriti: Eugenio Barba; Eugenia Casini Ropa; Clelia Falletti; Stefano Geraci; Jean-Marie Pradier; Franco Ruffini.

Sono stati fondatori di «Teatro e Storia»: Fabrizio Cruciani (1941-1992); Claudio Meldolesi (1942-2009); Nicola Savarese (1945-2024); Ferdinando Taviani (1942-2020), insieme a Eugenia Casini Ropa, Franco Ruffini e Daniele Seragnoli.

Per informazioni sul sistema di *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne, sulle norme editoriali, su Indici e *Summaries* dei numeri precedenti e sulla storia della rivista si veda il sito www.teatroestoria.it.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010
Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Nuova tipografia Graphic Art 6 Srl
Via Lucrezia Romana, 142 a/b - 00178 Roma

In copertina: disegno di Roland Grünberg per il programma di *Ornitofilene* (Odin Teatret, 1964). Elaborazione grafica: Baruni.

Tutti i diritti delle foto pubblicate in questo numero appartengono ai fotografi.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941.

ISSN 0394-6932
ISBN 97888868973469

© 2024 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14
www.bulzoni.it – e-mail: bulzoni@bulzoni.it

I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2024*
- 27 Dossier. *L'Odin dalle molte lingue. A sessant'anni dalla nascita*. A cura di Mirella Schino
 Mirella Schino, *Un'ora nel buio*. Introduzione al Dossier, 29 – Ferdinando Taviani, *Come per una tregua. Frammenti, materiali, appunti*, 49 – Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, Jan Ferslev, Kai Bredholt, Eugenio Barba, *Biodiversità. Nove racconti sul training*, 61 – Natalia Ginzburg, Georges Banu, *Due spettatori*, 188.
- 193 Dossier. *Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi"*. A cura di Raffaella Di Tizio
 Raffaella Di Tizio, *La bandiera di una generazione*. Introduzione al Dossier, 195 – Andrea Scappa, *Orazio Costa*. Scheda, 204 – Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*, 214 – Raffaella Di Tizio, *Vito Pandolfi*. Scheda, 245 – Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della "generazione dei registi"*, 255 – Alessandra Vannucci, *Ruggero Jacobbi*. Scheda, 285 – Tommaso Zaccheo, *Strehler e la Francia. 1943-1959*, 293 – Fabrizio Pompei, *Gianfranco de Bosio*. Scheda, 316 – Raffaella Di Tizio, *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*, 325.
- 349 Jan Lazardzig, *From Allegiance to Academia. The 'Knudsen Case' and the Beginnings of Theatre Studies*
- 365 Dossier, *Grotowski a Danzica*. A cura di Marina Fabbri
 Marina Fabbri, *La lezione di Danzica*. Introduzione al Dossier, 367 –

Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek, 382
– Franco Ruffini, *Grotowski sulla via della gnosi*, 412

431 *Summaries*

439 Notizie sugli autori

Mirella Schino

INTRODUZIONE ALL'ANNALE
2024

I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski

Il 19 giugno 2024, a tarda sera, è morto Nicola Savarese. Era uno studioso grande in tutti i sensi, persino quello fisico: era innovativo e insieme sapiente, portato a partorire mastodontici progetti e fantasioso nel portarli a termine. Scrivendo dopo la sua morte, Marco De Marinis ha detto che «il maggiore dei tanti talenti di Nicola come studioso-artista, accanto al gusto per le immagini, è quello narrativo. Sotto alla sua penna la storia del teatro, soprattutto quella eurasiatica, diventa una sequenza affascinante di storie: racconti, personaggi, aneddoti, sorprese»¹. Precisa De Marinis: sono storie sempre legate insieme da solidi fili rossi. Aggiungerei ancora che, facendo vivere questa pluralità di storie, Savarese creava intrecci. L'importante non erano le singole storie, per quanto avvincenti, dettagliate, simboliche, ben raccontate, ma i territori che faceva emergere attraverso i loro incroci, zone in cui gli artisti di teatro non si stagliavano come monadi, ma interagivano gli uni con gli altri, nella realtà storica o nella percezione del lettore. Oltre ai notevolissimi risultati, è una indicazione metodologica, mai esplicitata, difficile da attuare, fondamentale.

Savarese è stato attore ed era pittore, ha girato le università di tutto il mondo, è stato uno dei fondatori dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA) di Barba. Era fotografo, la prima sessione dell'ISTA l'ha documentata lui. Era un artista. Era studioso del Rinascimento; del teatro che ha un piede in Oriente e uno in Occidente; della cultura

¹ Cfr. Marco De Marinis, *La cultura teatrale piange Nicola Savarese: studioso, artista e grande narratore*, «Il fatto quotidiano», 21 giugno 2024 <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/06/21/nicola-savarese-morto-studioso-teatro-e-artista/7595801/>> (02/08/2024).

teatrale materiale; e anche del teatro romano. Ha inventato un uso geniale delle fotografie e delle immagini, interrogate da un punto di vista quantitativo, comparatistico più che esemplificativo. Come le storie, erano importanti non solo in sé, ma soprattutto per il loro intreccio; Savarese sapeva far parlare la quantità. È stato anche uno dei fondatori di «Teatro e Storia». Era un amico. Per anni, ha fatto parte non solo del gruppo allargato da cui è nata questa rivista e di quello relativo all'ISTA, ma anche di un piccolissimo insieme che tendeva a muoversi all'unisono tra le varie iniziative di Eugenio Barba, tra seminari ristretti e ISTA, tra l'Università del teatro eurasiatico, quella che si è svolta a Scilla per quindici anni, e piccoli incontri di discussione a Carpignano Salentino. Eravamo Nando Tavian, Franco Ruffini, Savarese e io, ultima arrivata. A questi incontri Nicola portava la sua cultura da erudito e la sua intelligenza visionaria, lui era quello che cavalcava le nuvole, e insieme era il tenace costruttore dei piani di lavoro di più lunga portata. Con Barba ha condiviso l'impegno per due libri importanti *L'arte segreta dell'attore*, pubblicato per la prima volta nel 1983² e riedito negli anni in molti paesi e in molte lingue, e *I cinque continenti del teatro*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017, due studi che si sono posti problemi prima impensati, e li hanno sviluppati attraverso strade di sapiente immaginazione con apparati iconografici mastodontici e imprevedibili. Ci sono tante cose di Nicola che vorremmo ricordare e ritrovare. Lo faremo nel prossimo numero.

Sempre più spesso man mano che muoiono i compagni di lavoro maggiormente amati mi trovo a pensare che, all'interno della cosiddetta scuola romana, o ambiente di «Teatro e Storia», la mia è stata una generazione veramente fortunata. Siamo cresciuti accanto a un branco di fratelli maggiori selvaggi e geniali, tra i migliori studiosi d'Europa, innovativi e taglienti, dotti e spadaccini. E loro ci hanno qualche volta allevato, più spesso tartassato, dimenticato o mandato allo sbaraglio,

² Di questo volume ci sono tre versioni, ognuna con numerose traduzioni in tutto il mondo, perché con gli anni si aggiungono nuove voci. La prima è *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze, 1983; poi c'è *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, México City, Escenología, 1990; poi una terza, diversa, anche se con lo stesso titolo *L'Arte Segreta dell'attore*, Milano, Ubulibri, 2005. Cfr. Nicola Savarese, *Avventure d'un dizionario teatrale. Note dedicate a Nando Tavian con l'aiuto di Angelo Greco*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 463-467.

ma ci hanno forgiato, ci hanno mostrato la possibilità di non accettare norme solo perché ritenute normalità, e quando ci siamo fatti appena un po' le ossa ci hanno coinvolti nel lavoro da pari a pari, tutti, da Fabrizio Cruciani, che della pedagogia aveva il pallino, a Nicola Savarese, che non lo aveva affatto. C'era infatti la consapevolezza che i loro studi, per quanto eccellenti, non dovessero chiudersi in una sola stagione felice, e che la trasmissione, una trasmissione non convenzionale, fosse di primaria importanza. Per noi il prezzo, ora, è ritrovarci orfani non solo di qualche amico, ma di un mondo. Però l'essenziale resta sempre il futuro.

Il titolo di questo numero è: *I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski*. In tre diversi dossier, elaborati in modi e con finalità diversi, vengono presi in considerazione tre esempi-guida tra i più importanti del Novecento. Quello dell'Odin Teatret e del teatro di gruppo; il Piccolo Teatro di Milano, e il modo con cui si è formato il suo modello; l'archetipo teatro-spiritualità rappresentato da Grotowski. Sono tre ideali di teatro, molto influenti, anche molto impegnativi. I tre dossier, come si vedrà, affrontano problemi, figure, percorsi molto differenti, disegnano mondi complessi e appassionanti. Però hanno anche un piccolo filo comune, un minimo comun denominatore che può essere definito così: il peso del Novecento. E benché i diversi teatri (l'Odin, Teatret, il Piccolo teatro di Milano, il Teatr-Laboratorium) siano stati essenziali, il peso si incarna soprattutto nelle singole, grandi figure dei loro direttori, nel bene e nel male.

Dobbiamo ancora fare i conti con l'eredità del Novecento, e uso il termine "noi" per indicare studiosi e teatranti nel nuovo secolo, per sottolineare la distanza che ci separa da quel periodo, perfino nei casi in cui lo si è condiviso. Il Novecento ci ha proposto modelli di comportamento importanti, per lunghi periodi seguiti e diffusi, poi talvolta un po' dimenticati, o semplificati, o perfino guardati con qualche diffidenza. Vanno da una certa idea del regista-leader, al problema dei valori legati al teatro; riguardano la produzione, ma forse ancora di più il legame tra chi il teatro lo fa. Riguardano anche le istituzioni: non c'è bisogno di ricordare il peso che ha avuto in Italia l'onnipotente esempio del Piccolo Teatro di Milano. Non so fino a che punto può essere cambiato qualcosa nel Duemila, la storia non funziona per secoli. Però, ora c'è forse, per noi, studiosi o teatranti o appassionati, una distanza

sufficiente per voltarsi a guardare con occhi più sgombri quel che il secondo Novecento ci ha donato. Per fare un po' di conti.

Tutti e tre i dossier ci propongono non solo fatti, ma punti interrogativi. L'ultimo, quello relativo a Grotowski, proposto e curato da Marina Fabbri, è il più misterioso. Al suo centro sta un saggio del regista polacco ancora inedito in Italia (ringraziamo gli eredi di Grotowski, Mario Biagini e Thomas Richards, per aver acconsentito alla pubblicazione). Come gran parte dei suoi scritti ha una origine orale, una conferenza del 1981, è stato messo sulla carta da altri e poi approvato da Grotowski, ma la sua lettura è, come si vedrà, particolarmente impervia, visto che si tratta di tre trascrizioni da seguire in parallelo. È una riflessione che non ha niente a che vedere con il teatro, non è neppure proposta a teatranti. Certo, parla del versante più intimo di un grande artista, di problematiche di tipo spirituale a lui molto care, e questo sarebbe di per sé sufficiente a spiegarne l'importanza e la pubblicazione in una rivista teatrale (di questo aspetto si occupa, per il dossier, l'intervento di Franco Ruffini). Ma questo interesse apparentemente privato è stato contagioso, ha esplicitato o fatto nascere un ricco substrato per l'attività teatrale. Parlare di modello sarebbe forzato, però Grotowski ha suggerito direzioni estreme, ha costretto a vedere come il lavoro teatrale non abbia affatto i limiti che gli sono abitualmente attribuiti: il teatro più profondo non coincide mai con "Il Teatro". Infine, la situazione da cui questo "saggio" è nato propone una questione ulteriore, quella dell'impasto del teatro con la storia e la politica, in questo caso drammatico, perché di poco precedente lo stato di guerra e la legge marziale proclamati nel dicembre 1981 da Jaruzelski, capo dell'esercito e primo ministro della Repubblica Popolare Polacca (verranno sciolte tutte le organizzazioni politiche, arrestati molti attivisti di Solidarność). Forse è un po' facile sintetizzarlo così, ma mi sembra che, tra le altre cose, ci ponga domande impegnative sui legami più profondi tra vicende storiche e interessi spirituali, tra disastro politico e urgenza di libertà interiore.

Al centro, a dividere Barba da Grotowski, sta lo Strehler degli anni del dopoguerra. Il dossier *Strehler e gli altri*, lo dice già il titolo, non soltanto non riguarda lui solo, ma vuole programmaticamente toccare tutta la generazione di registi a cui appartiene, tanto spesso accantonata di fronte alla grandezza dell'artista triestino, e anche di fronte alla imposizione onnipotente del "modello Piccolo". Il dossier, curato da

Raffaella Di Tizio, mostra, con il bel saggio di Stefano Locatelli, la progressiva determinazione che porta a una creazione non certo spontanea di questo modello, ribadito e rafforzato da una memoria successiva volontaria, costruita, talvolta vicina alla leggenda. Le schede ci raccontano le vite e le vicende affascinanti di una generazione spesso sacrificata a questo modello, o assorbita in esso: i percorsi di De Bosio, Costa, Jacobbi, Pandolfi. Il saggio di Alessandra Vannucci ricostruisce le intricate vicende brasiliane di buona parte del gruppo romano che si era formato nell'Accademia con Silvio d'Amico (Salce, Celi, Jacobbi). Tommaso Zaccheo scrive sulla modalità della profonda relazione iniziale tra Strehler e la Francia, e colpisce la forza dell'istituzionalità di questo legame. E Raffaella Di Tizio, infine, ci presenta il grave problema del peso della divulgazione quando si guarda a fenomeni così grandi, tanto presenti sui giornali, quando si ha a che fare con modelli che una scrittura meno specialistica ripropone in modo indiretto, sotterraneo, ma non per questo poco influente.

Leggendo queste storie di metà del Novecento colpisce la presenza non solo di tante vite e percorsi rimasti semi-sommersi, ma soprattutto di fitte reti di relazioni finora non taciute, ma poco considerate: c'è il gruppo di registi che avrebbe dovuto essere la spina dorsale del Piccolo, e che è poi stato emarginato e sostituito da una singola presenza imponente, quella di Strehler. C'è il gruppo romano, un po' diverso, un po' più amicale, quello che in buona parte si trasferisce per una dozzina d'anni in Brasile, dove conosce un lungo successo e poi una perdita di fiducia. Tornerà sconfitto in Italia, dove di fatto abbandona il vessillo e la missione della nuova regia, predicata da Silvio d'Amico e guardata da tutti loro come uno strumento di novità essenziale, la voce del cambiamento. La pluralità iniziale di questa missione di regia sarà assorbita dal modello prioritario di Strehler, così come le relazioni informali del gruppo romano saranno sostituite da quelle più istituzionali che sembrano prevalenti per quel che riguarda il teatro milanese e i suoi rapporti con l'estero. I rapporti di Strehler con la Francia, analizzati da Tommaso Zaccheo, da questo punto di vista sono particolarmente interessanti. Colpisce la differenza incolmabile rispetto alla rete dei maestri di primo Novecento, basata su forme di riconoscimento reciproco, del tutto informali, e spesso quasi inaspettate, folgoranti. La regia italiana del dopoguerra prende invece la sua forma definitiva sotto la bandiera della Istituzione.

Anche il dossier sull'Odin Teatret, che apre il numero, non è sul solo Barba, anzi: riguarda la pluralità e la differenza dei punti di vista che hanno creato e tenuto in vita l'Odin. Attori e attrici, il regista, il consigliere letterario Ferdinando Taviani, due testimoni d'eccezione (Natalia Ginzburg e Georges Banu) ci raccontano la complessità e la varietà della vita in un organismo particolare come questo teatro, che quest'anno compie sessant'anni.

Le molte lingue dell'Odin si intrecciano raccontando sia tempi remoti che presente. Contribuiscono a farci toccare con mano il peso di un grande maestro, da amare, da combattere, da fuggire, da seguire. Ci fanno riflettere su un modello che è stato ed è di tanta importanza nel teatro indipendente, tanto quello del secondo Novecento quanto quello di oggi: la cultura del teatro di gruppo, con tutto il suo immenso potenziale, con tutti i suoi indiscutibili problemi. Forse ora è meno diffusa che nello scorso secolo, è difficile, faticosa, e il dossier ce ne indica le conseguenze, i rischi, le strozzature. Pure mi sembra che si mostri ancora come una strada non unica, certamente, però una delle principali per risolvere la questione della profondità del teatro. Non della qualità o della innovazione, ma dello spessore, come vita, e spesso come produzione.

A questi esempi, grandi e discussi, aggiungiamo un cattivo maestro: Hans Knudsen, raccontato da Jan Lazarzig. Knudsen ha servito il nazismo da critico teatrale, è stato ricompensato da Hitler con l'ambita cattedra di studi teatrali a Berlino, e poi si è riciclato senza scosse nel dopoguerra come fondatore degli studi teatrali tedeschi. Un esempio su cui meditare.

Notizie su libri, persone, avvenimenti

Mishima Yukio e l'atto performativo. Drammaturgie di un artista, a cura di Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, Katja Centonze, Bologna, CLUEB, 2023. Il volume è un omaggio a più voci a un intellettuale, scrittore, uomo di teatro e artista poliedrico. Mishima (1925-1970), con il suo pensiero e la sua vita densi di contraddizioni, ha contribuito a plasmare la cultura del Novecento, e non solo in Giappone, dando voce e corpo a inquietudini e domande. Le molteplici prospettive proposte dagli autori coinvolti – quattordici specialisti tra studiosi

e artisti italiani e giapponesi (Giorgio Amitrano, Giovanni Azzaroni, Luciana Cardi, Matteo Casari, Stefano Casi, Katja Centonze, Maria Pia D'Orazi, Doi Hideyuki, Kasai Akira, Samantha Marenzi, Massimo Moricone, Donatella Natili, Virginia Sica e Bonaventura Ruperti) – invitano a inoltrarsi in modo nuovo tra le pieghe dell'esistenza e delle opere di un artista difficile: Mishima viene colto nella sua irriducibile complessità, superando i luoghi comuni e i fraintendimenti che l'hanno spesso riguardato, fornendo un approfondimento alla dimensione drammaturgica e performativa della sua vita, della sua arte e della sua scrittura. L'opera ne traccia per la prima volta il profilo di uomo di teatro colmando un vuoto di conoscenza: Mishima è infatti autore di undici drammi in più atti, nove atti unici, otto *nō* moderni, otto opere *kabuki*, un'opera *bunraku* e ancora libretti per il balletto e l'operetta. Alla drammaturgia, ha inoltre affiancato la direzione di compagnia e di sale teatrali, la regia e la recitazione. Le diverse prospettive e i casi di studio scelti dagli autori contribuiscono a restituire una fisionomia finalmente tridimensionale dell'avventura teatrale mishimiana ricostruendone i legami con le avanguardie del suo tempo e contribuendo a riscriverne la storia.

La Nostalgie au théâtre. Écritures et pratiques scéniques (XVIe-XXIe siècles), sous la direction de Laurette Burgholzer et Vincenzo Mazza, Paris, Hermann, 2024. Nell'aprile del 2019, nelle prestigiose cornici del Collège d'Espagne e del Département des Arts du spectacle della Bibliothèque nationale de France a Parigi, si era svolto il convegno *La Nostalgie au théâtre* ideato e organizzato da Laurette Burgholzer e Vincenzo Mazza che oggi ne curano la pubblicazione degli atti. Il volume restituisce la pluralità delle voci che avevano risposto alla suggestione sul teatro come “nostalgia del presente” (Olivier Py) e che avevano declinato nei modi più diversi questo tema, usandolo come una lente per osservare fenomeni differenti. Studiosi francesi e italiani avevano così osservato il Novecento attraverso questa “passione del ritorno”, come Nicola Savarese ha definito la nostalgia nel *Dizionario di antropologia teatrale* citato nell'introduzione dai due curatori. Nel libro si aggiungono due voci che radicano questa parola nelle pratiche e negli studi, quella di Eugenio Barba che firma la prefazione, e quella di Franco Ruffini che, nella postfazione, guarda al teatro del Novecento sotto il segno della “nostalgia del paradiso”. (*Samantha Marenzi*)

Cristina Castrillo, *Rastros. El mapa de un oficio* (Tracce. La mappa di un mestiere), Buenos Aires, Ediciones del Camino e CATA (Centro di antropologia teatrale in Argentina), 2024. Cristina Castrillo è un'attrice e regista argentina parte integrante dello storico Libre Teatro Libre fondato, agli inizi degli anni Settanta a Córdoba, da un nucleo di giovani riuniti intorno alla figura di María Escudero. Si separeranno nel 1975 in Venezuela a ridosso dell'arrivo della dittatura militare in Argentina in seguito alla quale i membri del gruppo partiranno in esilio, Castrillo compresa. *Rastros* (ora pubblicato in Argentina dopo l'edizione italiana apparsa nel 2015 con la casa editrice svizzera Ulivo) è un evento importante, la prima volta che la sua storia sarà raccontata nel suo paese di origine. Non è un libro autobiografico, ma un atto dovuto nei confronti di una memoria personale e collettiva che riguarda una generazione di teatranti che ha abitato una periferia «sconosciuta e anonima» nutrendosi di «sogni e di lotta, di rigore e bellezza». Le sue pagine restituiscono dignità, voce e spazio a questa precisa costellazione artistica. Le tracce che sceglie di seguire sono state segnate dal sangue della violenza di Stato e con la sua scrittura la Castrillo disegna una cartografia umana plurale – si va dai legami famigliari agli incontri teatrali e tutto è sempre attraversato dagli intrecci della sfera politica e della storia – affermando con convinzione che «tutto quello che portiamo con noi ha il diritto di incontrare un luogo in cui manifestarsi». La sua è una scrittura complessa, semplice e poetica che non perdona e che scorre come una marea travolgente di circostanze che tessono «una trama in cui riconoscersi... una geografia che, tracciando una storia comune, è anche l'involucro dei frammenti segreti delle loro vite».

La prima frase del capitolo *Teatro?* è: «Uno dei molti comunicati trasmessi dalle emittenti nazionali, e ripetuto instancabilmente, dice più o meno così: prima uccideremo tutti i sovversivi, poi i collaboratori, dopo i simpatizzanti e, per ultimi, i timidi». Né sovversiva – o sì ma non nel modo in cui lo pensa il sistema dittatoriale e antidemocratico – né collaborativa con il sistema militare, né simpatizzante, né timida, o senza una posizione chiara rispetto alla situazione politico-sociale del suo paese, la Castrillo riesce a scappare da un luogo dove il teatro diventa pericoloso e comincia un lungo pellegrinaggio alla ricerca di qualcosa di irrecuperabile: uno spazio che la protegga con geografie e modi di essere che forse avranno lo stesso odore di quella terra che

ha dovuto lasciare con solo un pacchettino in mano. In questo suo andare, incontrerà un linguaggio personale, la trama che definirà una tecnica unica, l'identità. «Molto lentamente mi sarei resa conto che i veri risultati non sarebbero stati tanto la capacità di controllare un esercizio, o di incorporare una tecnica, quanto il tentativo – attraverso una determinata pedagogia – di rendere evidente chi siamo e cosa vogliamo dire».

Nata nel Libre Teatro Libre, un nome creato «raddoppiando Libero perché già sapevamo che uno solo non sarebbe stato sufficiente», in un paese che fa dell'oblio un esercizio quotidiano, la Castrillo finirà a Lugano in una casa nuova con un'aria d'altri tempi, il Teatro delle Radici. Come tanti altri, Cristina era dovuta scappare dal suo paese senza avere il tempo di prendere con sé niente, solo il minimo, e anzi distruggendo le proprie carte, diari, tutto, per timore che, finendo nelle mani dei militari, potessero dar loro indizi sui loro compagni. A Lugano, ha compreso di essere arrivata in un luogo in cui sarebbe rimasta quando si è ritrovata in mano il primo libro che aveva avuto il coraggio di comprare dal momento dell'esilio. «Per chi ama i libri – mi ha scritto una volta Cristina – per chi ha dovuto bruciare i pochi che aveva, per chi per anni non ha voluto accumulare più del dovuto in una valigia, sì, quando ho ricominciato a possedere libri e ho comprato il primo, l'ho sentito come un segno». (*Ana Woolf*)

Monica Cristini, *La MaMa Experimental Theatre – A Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with European Theater in the Years 1961–1975*, London and New York, Routledge, 2024. Il libro di Monica Cristini raccoglie gli esiti del progetto di ricerca *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures – MariBet* che ha meritato il finanziamento dall'Azione Marie Skłodowska Curie nell'ambito del programma dell'Unione Europea Horizon 2020. Tre anni di indagini spese tra Stati Uniti ed Europa in numerosi archivi e centri di ricerca – La MaMa, Odin Teatret, BAM Hamm-Brooklyn Academy of Music, Department of Special Collections and Archives-Kent State University, New York Public Library's Performing Arts Division – e in dialogo con studiosi e testimoni di quella stagione di “cross-fertilization” che a cavallo degli anni Settanta ha creato relazioni cruciali tra gli artisti newyorkesi – in particolare dell'Off-Off-Broadway – e il teatro europeo. Tra i vari meriti del libro vi è sicuramente

quello di un'attenzione alle esperienze “minori” di una storia solitamente limitata ai grandi nomi e ai gruppi di punta.

Il volume riflette, nel suo complesso, sull'avanguardia teatrale provando a mappare gli incontri e le collaborazioni che tra Stati Uniti ed Europa l'hanno profondamente stimolata. Monica Cristini pone a cornice della sua osservazione la figura di Ellen Stewart, fondatrice e direttrice artistica di La MaMa, la quale ha avuto un ruolo seminale nell'avviare gli scambi di cui lo studio ci mette a parte e ha dimostrato la capacità di riconoscere in grande anticipo l'importanza della formazione attorica già oggetto di attenzione in Europa da parte di figure divenute poi paradigmatiche. Il volume è corredato da un'ampia bibliografia e da un interessante apparato iconografico. (*Matteo Casari*)

*L'1 e il 2 marzo, nell'ambito del festival **Overground. Il teatro negli spazi non istituzionali – Studi, incontri, spettacoli**, organizzato dal Teatro Palladium e dal DAMS di Roma Tre, si sono tenute due giornate di studi. La prima ha previsto un incontro con artisti e attivisti provenienti da dodici spazi autogestiti e indipendenti romani, organizzato dagli studenti del DAMS e di un focus sulla questione della memoria degli spazi occupati a partire dall'esempio sull'archivio del Teatro Valle Occupato. La seconda si è concentrata sulle prospettive di ricerca sul tema del teatro e gli spazi della controcultura in Italia. Tra gli studiosi, hanno partecipato Fabio Acca, Alberto Bentoglio, Raimondo Guarino, Marta Marinelli, Francesca Romana Rietti e Gabriele Sofia.*

Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, *Promemoria del teatro di strada*, nuova edizione aggiornata e ampliata a cura di Chiara Crupi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2023. Ripubblicato oggi in una versione aggiornata e ampliata, il libro di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti *Promemoria del teatro di strada* era apparso per la prima volta nel 1989, con una prefazione di Renzo Vescovi, grazie a un ambizioso progetto editoriale del Teatro tascabile di Bergamo e del Teatro Telaio di Brescia. Andato rapidamente fuori commercio e diventato di difficile reperibilità questo libro è, di fatto, il primo studio che problematizza in una prospettiva storiografica le pratiche del teatro di strada, dalla fine dell'Ottocento alle esperienze contemporanee. Tradotto anche in spagnolo e in portoghese, rimane uno dei testi fondamentali non solo per lo studio del teatro di strada, ma anche per approfondire alcuni nodi

storiografici particolarmente complessi come il rapporto tra attore e spazio o quello tra teatro e città. L'analisi approfondisce alcune esperienze notevoli, dalle feste di Schiller fino a Stanislavskij e Copeau e propone anche delle schede sui maggiori protagonisti della scena moderna, dal Bread and Puppet al teatro di strada dell'Odin Teatret, fino alle esperienze del Festival del Teatro di strada di Santarcangelo. La presente nuova edizione, curata da Chiara Crupi, è stata aggiornata con uno sguardo al ruolo che ha oggi il Teatro di strada nel lavoro di alcuni gruppi italiani dei quali si fornisce, in coda al volume, un ampio apparato di immagini a colori. (*Gabriele Sofia, Francesca Romana Rietti*)

Daniele Cuneo, Elisa Ganser, *Pensare l'attore. Le fonti sanscrite, Trezzano sul Naviglio (Mi), Unicopli, 2024.* Daniele Cuneo e Elisa Ganser firmano un volume prezioso interamente dedicato alla figura dell'attore – e del danzatore che, dal primo, non è distinto – indiano. Uno studio rigoroso che muove dalle fonti sanscrite privilegiando un approccio filologico sui fondamenti di un sapere teatrale che ha suscitato, e suscita, interesse ben al di là dei confini del Subcontinente: una «storia intellettuale delle riflessioni sull'attore da parte di una élite di autori sanscriti che composero testi normativi chiamati *sāstra*» (pp. 23-24). Tra i pregi del libro, quindi, aver integrato gli studi sul teatro classico indiano con un focus specifico sui suoi interpreti in aggiunta all'attenzione posta in passato al ruolo dei poeti-drammaturghi e allo spettatore quale obiettivo ultimo dell'arte scenica. L'introduzione, i quattro capitoli (*Lo status sociale dell'attore: lode o infamia; L'esperienza estetica dell'attore: un paradoxe sur le comédien sudasiatico; La mente dell'attore: il concetto di sattva; La cinetica del sattva: riflessioni a ritroso*) e le conclusioni dedicate all'«attore supremo» disegnano un percorso stimolante capace di delineare con precisione, senza per questo risultare rigido e sterilmente tassonomico, il profilo dell'attore indiano colto nella confluenza tra persona e personaggio. (*Matteo Casari*)

Horacio Czertok, *Contra Gigantes. Narrazione per attore solo e complici spettatori*, Torino, Edizioni SEB 27, 2023. Attraverso la lettura di questo libro si ha una possibilità preziosa per gli studi teatrali: esplorare le qualità e i valori del rapporto che un attore stabilisce con personaggi a tal punto incarnati da divenire una sorta di sua seconda

natura. Come il monologo teatrale *Contra Gigantes* scritto, diretto e interpretato da Czertok nel 2016, il volume è un atto d'omaggio a quelle che sono state due sue inesauribili fonti di ispirazione: Miguel de Cervantes Saavedra e la sua più celebre creazione, Don Quijote de la Mancha. Con loro Czertok ha un rapporto professionale di lungo corso con profonde radici biografiche. Nel 1990 il Teatro Nucleo – che ha fondato nel 1974 a Buenos Aires con Cora Herrendorf e che ha sede a Ferrara dal '77, dopo l'esilio imposto dal colpo di stato civile militare argentino del 1976 – diede vita a *Quijote!* uno dei suoi più emblematici e longevi spettacoli di piazza. Diretto dalla Herrendorf, vedeva Czertok attore impegnato nella duplice parte di Cervantes e Quijote, da cui sapeva entrare e uscire con tanta consapevolezza da dare l'impressione di riuscire a camminargli accanto, a osservarli vivere come fossero parti della sua stessa vita: rievocazioni intime e dettagliate di una sua memoria emotiva. Dopo vent'anni di repliche lo spettacolo venne sospeso ma, scrive Czertok, «il personaggio non volle fermarsi e cominciò a riapparirmi in sogno».

Cervantes e Quijote son così tornati in una nuova sintesi che, in scena e sulla carta, rende ancor più esplicito il cortocircuito generatosi tra la biografia dell'attore e le due figure sceniche. La militanza teatrale di Czertok, che gli causò in Argentina la privazione di libertà elementari, sembra trovare un'eco nel carcere cui venne condannato Cervantes o nelle lotte condotte da Quijote contro le ingiustizie del mondo. Gli undici “giganti” cui sono dedicati altrettanti capitoli del volume (tra gli altri *Indifferenza, Violenza, Manicomio, Ignoranza, Ingiustizia, Femicidio, Razzismo*) suonano come una silloge dei temi contro cui la vicenda teatrale e umana del Nucleo si è battuta. Scrive Czertok che quella in cui ci si addentra leggendo questo libro è una storia d'amore – «tra uno scrittore per il suo personaggio, di Don Chisciotte per Sancho Panza, e di un servitore per Don Miguel e la sua creatura». È alla luce di questo sentimento che si può leggere anche la scelta, compiuta dal Nucleo in occasione delle celebrazioni nel maggio del 2024 a Ferrara dei suoi cinquant'anni di attività, di dare nuova vita allo spettacolo *Quijote!*. Una nuova regia, firmata da Horacio e Natasha Czertok, che non è solo un atto d'amore di un teatro per uno scrittore e i suoi personaggi ma anche per la prima regista, Cora Herrendorf, morta nel febbraio del 2023. (*Francesca Romana Rietti*)

Lorenzo Donati, *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, Imola, Cue Press, 2023. Il libro di Lorenzo Donati è un interessante tentativo di «appunti per una storia in corso», per usare una formula dello stesso autore. In questo studio, il teatro dei primi venti anni del XXI secolo viene analizzato attraverso una chiave di lettura particolarmente efficace, ovvero il rapporto tra creazione scenica e documenti (video, immagini, storie) che fanno riferimenti a fatti o eventi realmente accaduti. Questa traiettoria di analisi permette uno sguardo trasversale su alcuni spettacoli e pratiche performative anche molto distanti tra di loro. Ma la questione non è solamente di ordine estetico: in un'epoca in cui gli schermi che riproducono immagini reali si diffondono in maniera capillare nella nostra quotidianità, in che modo la pratica scenica prende in carico questo nuovo rapporto dell'essere umano con la realtà e le sue immagini? Per affrontare tali questioni Donati analizza diciassette spettacoli italiani e tre emblematici casi di studio internazionali: Milo Rau, Rimini Protokoll e Roger Bernat. (*Gabriele Sofia*)

Chiara Guidi, *Il potere analogico della bellezza. Il potere alfabetico della fantasia. Il potere anacronistico dell'anima*, Faenza, Sete, 2024. Questo volume è parte di una collana che ha già avuto un primo appuntamento con *Interrogare e leggere. La domanda e la lettura come forme irrisolvibili di conoscenza* (2021). Se quel volume raccoglieva le lezioni del settimo Corso di aggiornamento che Chiara Guidi tiene annualmente per insegnanti di ogni ordine e grado, questa volta si propongono le prime tre edizioni di quello stesso corso, tenute nel 2012 al Teatro Comandini di Cesena, sede della compagnia teatrale Societas Raffaello Sanzio. È vero che da anni Guidi sviluppa una sua personale ricerca scenica tra infanzia e voce, lo fa in qualità di attrice, drammaturga e regista; a questo si aggiunge quella profonda connessione che, come artista di teatro, intrattiene con il mondo della scuola. È una ricerca che si deposita non solo nel suo lavoro pedagogico e teatrale, ma anche in forma di libro. Bisogna pure aggiungere che sono volumi estremamente preziosi per chi segue il suo percorso e voglia trovare occasione di riflettere al di là della pratica scenica.

Anche in questa occasione, Chiara Guidi posiziona l'arte del teatro come fonte per un'ulteriore conoscenza (come è proprio anche della scuola), ma aggiunge un ulteriore tassello che nasce dal bisogno

di guardare il teatro stesso attraverso l'arte dell'insegnamento. Le domande che il mondo del teatro e quello della scuola si pongono sono sorprendentemente molto vicine e vivono nello stesso scambio, tra chi parla e chi ascolta. La scuola e il teatro – dice Guidi – hanno un preciso compito: “costruire spazi” anche e soprattutto al di là della parola come portatrice di significati. (*Doriana Legge*)

Dariusz Kosiński, Wanda Świątkowska, *Il teatro sconosciuto di Jerzy Grotowski. Le rappresentazioni al Teatro delle 13 File, Imola, Cue Press, 2023.* I lavori di Grotowski e della sua compagnia descritti in questo volume sono tutt'altro che sconosciuti per il pubblico italiano che ha avuto la possibilità di confrontarsi con quel periodo di attività del regista polacco grazie al libro di Jennifer Kumiega, *The Theatre of Jerzy Grotowski*, del 1985 (tradotto in italiano nel 1989) e a quello di Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, del 1998. Il libro di Kosinski e Świątkowska ha però il merito di procedere a una descrizione precisa e dettagliata dei lavori e dei progetti portati avanti da Grotowski in quel periodo attingendo abbondantemente a quelle che erano le riviste e i periodici polacchi dell'epoca. Per tale ragione questo volume diventa un utile strumento per studiare la ricezione di quegli spettacoli e approfondire meglio il contesto storico, politico e culturale in cui Grotowski si è mosso. In ogni tentativo di Grotowski si può scorgere quell'acutezza del pensiero che lo avrebbe contraddistinto per tutto il resto della sua vita. Uno degli esempi più interessanti a tal proposito riguarda la messa in scena di *Mistero buffo* di Majakovskij che, presentato come un lavoro in linea con le direttive del regime, viene modificato aggiungendo alcune scene di un'altra pièce di Majakovskij, *Il bagno*, decisamente più critica nei confronti del sistema sovietico. (*Gabriele Sofia*)

Daria Lippi, Juliette Salmon, *Jouer. Outils, pratiques, concepts à l'usage des actrices et des acteurs. Tome 1 (Recitare. Strumenti, pratiche, concetti ad uso delle attrici e degli attori. Volume 1), Montréal, Éditions B42, 2023.* Concepito come primo volume di una serie, *Jouer* testimonia e documenta otto anni di ricerca transdisciplinare sull'allenamento, la formazione e l'autoformazione dell'attrice e dell'attore presso la Fabrique Autonome des Acteurs (Bataville en Moselle). Il fulcro del volume riguarda la descrizione degli *outils*, ovvero

gli strumenti del mestiere della scena, nati nei laboratori di ricerca artistica della FAA, di cui l'attrice e l'attore, proprio come degli artigiani, si servono per modellare le proprie creazioni. Non si parla mai di esercizi, parola che può far pensare a qualcosa di risolto e risolvibile, bensì di *pratiques* come protocolli di allenamento, regole utili a migliorare le competenze nell'uso di un determinato strumento. A questi si aggiungono le sezioni dedicate ai *concepts*, che rappresentano il campo filosofico e scientifico da cui trae origine l'elaborazione delle pratiche e degli strumenti. Infatti, dall'incontro delle attrici della FAA con esperti di altre discipline artistiche, sportive e scientifiche, sono stati estrapolati gli *outils* e le *pratiques* ritenuti rilevanti per l'allenamento dell'attrice. Molti sono stati "rubati", per esempio, dal karate o dal tiro alla carabina, altri sono stati inventati sulla base degli studi di etologia e neuroscienze. Le autrici difendono il loro approccio generalista: non c'è la presunzione di acquisire totale padronanza nelle varie discipline, piuttosto si cercano in esse principi comuni da poter tradurre nella pratica attoriale e quindi trasformare in strumenti e pratiche con cui attrici e attori possano accrescere la padronanza della propria disciplina. *Jouer* è pensato come una guida pratica per attrici e attori di qualsiasi livello di esperienza, che intendono diventare creatori e non semplici interpreti dei loro lavori, attraverso un allenamento quotidiano, sia esso in gruppo, in coppia o in solitaria. (Sara Morassut)

Stefano Mazzoni, *Europa in festa. Lo spettacolo dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2024. Sono passati due anni dalla morte di Stefano, ed esce questo libro postumo, completato nel maggio 2022, rimasto sospeso per la sua morte improvvisa, in giugno, e ora pubblicato nell'aprile del '24. È il libro di una vita, di sconfinata erudizione, e spazia tra gli spettacoli dal Cinque al Settecento muovendosi avanti e indietro tra i secoli, e concentrandosi soprattutto sugli incroci e gli scambi ai livelli più alti: lo spettacolo extra-quotidiano nelle corti; i più magnificati artisti lirici; i viaggi reali punteggiati da concerti, festeggiamenti, recite; gli spostamenti degli artisti; la moda settecentesca dell'opera seria; gli intrecci seicenteschi tra alleanze matrimoniali dinastiche e allestimenti di drammi per musica. Oggetto di interesse forse centrale è «lo splendore dello spettacolo operistico *instrumentum regni*», il nodo arte e potere, ma è incastonato all'interno di una miriade di fili che si dipanano e si incrociano per tutta Europa,

tra la piccola Livorno e l'immensa Russia, con un particolare occhio di riguardo alla Spagna del Sei-Settecento, e tra notazioni su stipendi da capogiro puntigliosamente annotati e piccole deviazioni per meditare sulla noia a teatro («si apre qui il malnoto capitolo della noia a teatro»), argomento affascinante, che, in due pagine, Mazzoni tratta a partire da una lettera di Cicerone per chiudere con una recensione di Montale. È un esempio laterale, ma può restituire il sapore di un volume che si sviluppa per settecento pagine esaminando masse sterminate di quadri, documenti, spettacoli e viaggi, privilegiando quello che l'autore chiama, in apertura «un punto di vista internazionale, comparatistico e interculturale, attento agli intrecci di relazioni, scambi, prestiti e canali di comunicazione nell'Europa delle corti e delle città. Città capitali, dominanti e suddite. Un paesaggio di persone e di frontiere». Il tutto punteggiato, di tanto in tanto, da quel *furor* polemico che era tanto tipico nell'amico scomparso. (*Mirella Schino*)

Teresa Megale, *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, Roma, tab edizioni, 2023. Il volume riunisce scritti dell'autrice già apparsi in altre sedi editoriali e due suoi contributi inediti, incentrati tutti su figure e questioni che riguardano quel «complesso fenomeno storico, tanto sfuggente quanto importante» (p. 12) che per comodità chiamiamo Commedia dell'Arte e che interessa il professionismo delle attrici e degli attori tra Cinque e Seicento. Questi studi – in base a un opportuno criterio di pertinenza rispetto a specifici nuclei, attorno ai quali essi ruotano per tematiche, problemi, approcci o territori d'indagine – sono stati ordinati e organicamente sistematizzati in tre capitoli, cui seguono una breve appendice documentale e una bibliografia selezionata. Ad alcune attrici e attori della “fase aurea” della Commedia dell'Arte – Vincenza Armani, Tristano Martinelli, Iacopo Antonio Fidenzi, Antonia de Ribera, Michelangelo Fracanzani – è dedicato il primo capitolo, in cui si adotta un approccio microstorico per dar conto di certi tratti pertinenti del professionismo e delle strategie che ognuno di essi adottò per sopravvivere e farsi strada nei diversi mercati del teatro del tempo. Il secondo capitolo raggruppa poi tre casi di studio slegati solo in apparenza, ma che riguardano nel complesso il posizionamento del teatro nella cultura controriformista e, con particolare riferimento al contesto napoletano e a quello spagnolo, dei suoi rapporti di forza con il potere civile e religioso. Vi si affrontano infatti

un'inedita farsa cavaiola di fine Cinquecento che fu oggetto a Napoli di un processo per eresia; alcune questioni relative alla storia sociale delle attrici e ai dispositivi di travestimento sulle scene italiane e spagnole; il problema degli scambi, dei prestiti e dei "furti" reciproci di tecniche, innanzitutto vocali, tra predicatori e attori. Allo sterminato catalogo di metamorfosi di Pulcinella e, più in generale, alla presenza delle maschere dell'Arte nell'immaginario della cultura tardorinascimentale e barocca è dedicato infine il terzo capitolo, in cui si propongono chiavi di lettura eterogenee che intrecciano l'indagine sulle tracce drammaturgiche lasciate dai comici dell'Arte, le acquisizioni dell'iconografia teatrale e gli studi di storia delle idee. (*Aldo Roma*)

Arianna Novaga, *La fotografia a teatro. Una storia italiana (1946-2022)*, Roma, Bulzoni, 2024. Una tesi di dottorato discussa nel 2015 su *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro contemporaneo. Tra documento e intermedialità* (Ca' Foscari) e una serie di saggi e articoli apparsi su riviste italiane ed estere costituiscono la base di questo volume che si inserisce nel crescente interesse da parte degli studi italiani verso i rapporti tra teatro e fotografia, tema a cui sono stati dedicati negli ultimi anni convegni, incontri, pubblicazioni. La monografia di Arianna Novaga, solida, ben documentata e arricchita da fonti dirette, sceglie un territorio, quello della scena italiana, e un arco cronologico, dal 1946 al 2022, per gettare le fondamenta di una storia. Una storia di incontri e visioni, di eventi e tracce riflesse, di memorie visive e documenti. L'autrice attraversa i contesti e i generi interrogando il rapporto tra teatro e fotografia nelle pratiche performative, nel teatro d'opera, nella scena di ricerca, e guarda alle immagini del teatro dalla prospettiva della promozione o documentazione dello spettacolo fino all'ingresso della fotografia sulla scena e alla sua penetrazione nei processi creativi del teatro. Chiudono il volume, ampiamente illustrato, le preziose conversazioni con fotografi e registi che quella stessa storia la percorrono dall'interno. (*Samantha Marenzi*)

Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico. Una biografia*, Perugia, Morlacchi, 2023. Sono finalmente disponibili per un vasto pubblico, riunite per costruire la sua prima completa biografia, le dense e accurate introduzioni scritte da Gianfranco Pedullà per i cinque volumi della raccolta delle cronache di Silvio d'Amico (*Cronache 1914/1955*,

a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2002-2005). Fa da premessa la recensione di Siro Ferrone alla prima uscita di quei libri, che portavano a termine un progetto di molti anni prima (iniziato negli anni Sessanta con i due tomi di *Cronache del teatro. 1914-1955*, curati dopo la morte del critico per Laterza da Alessandro d'Amico e Eugenio Ferdinando Palmieri, e ripreso poi con *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie*, Roma, Bulzoni, 1994). Se si potrà forse lamentare un non completo aggiornamento bibliografico, se restano discutibili – ma più che legittime – alcune interpretazioni critiche, come quella, ribadita nell'*Introduzione*, che vuole d'Amico promotore di una riforma moderata «che mettesse la scena italiana al riparo dai radicalismi estetici e ideologici delle diverse avanguardie europee», gli studi su Silvio d'Amico qui raccolti restano un riferimento imprescindibile per chi voglia avvicinarsi, in maniera documentata e problematica, alla figura di un critico, storico e promotore di cultura teatrale che è stato centrale nella storia italiana, attorno al cui pensiero e nella cui Accademia si sono formate generazioni di attori e di registi e condensate concrete possibilità di innovativi progetti teatrali. (*Raffaella Di Tizio*)

Nāṭyaśāstra. L'arte del teatro indiano, versione di Adya Rangacharya, a cura del Teatro tascabile di Bergamo, Roma, Bulzoni, 2024. Per celebrare i propri cinquant'anni, il Teatro tascabile di Bergamo traduce e pubblica il più antico trattato sul teatro, trasmesso dapprima solo oralmente, poi in versione scritta. Il TTB, che pratica danze classiche indiane fin dal 1978, si è fatto più volte ponte tra l'Occidente e la cultura indiana. Questo dono del *Nāṭyaśāstra*, però, è particolare e sontuoso. Il *Nāṭyaśāstra*, insieme di conoscenze e di pratiche condivise, come scrive Tiziana Barbiero, ha conosciuto una trasmissione orale, e poi, in data incerta, tra il II secolo a.C. e il II secolo d.C., una versione scritta «in trentasei capitoli, in cui vengono minuziosamente enunciati i valori estetici fondamentali di ogni aspetto della messa in scena, dalla danza all'architettura, dalla musica alla poesia, la scultura, la pittura... fino alla filosofia del teatro, etica compresa. Propone a noi contemporanei una visione del teatro che fiorisce nella molteplicità». Il TTB ha scelto di pubblicare la versione di Adya Rangacharya, un'edizione in inglese curata da un uomo di teatro indiano, regista, drammaturgo, attore. Corredano il volume una serie di saggi di studiosi di sanscri-

to, di cultura indiana, di teatro. È un'opera monumentale, e dobbiamo essere davvero grati a un piccolo teatro che se ne è accollato l'onere, curandolo come solo loro potevano curare una così fondamentale testimonianza della cultura spettacolare classica indiana. Ma forse sarebbe meglio dire semplicemente della cultura spettacolare. Il *Nāṭyaśāstra* ci riguarda, in modo non diverso dal metodo di Stanislavskij o dalle teorie di Appia. (*Mirella Schino*)

Giuseppina Volpicelli, *Piccoli personaggi grandi incanti. Maria Signorelli, il teatro di figura e il suo Novecento*, Firenze, Giunti, 2023. Il libro di Giuseppina Volpicelli, figlia di Maria Signorelli, parte dal diario della madre per ricostruire un lungo viaggio in Italia, in Europa e nel mondo, ripercorrendo un secolo e più, dal teatro degli anni Venti del Novecento a oggi, attraverso tournée, spettacoli teatrali, artisti, marionette, ombre e burattini nati dalla fantasia di Maria Signorelli, attraverso gli incontri con artisti e intellettuali (Auguste Rodin, Gordon Craig, Sergej Diaghilev, Natalia Goncharova e Michail Larionov, Eleonora Duse, Giorgio De Chirico e suo fratello Andrea Savinio, Filippo De Pisis, Giuseppe Ungaretti, Luigi Pirandello, Filippo Tommaso Marinetti, Vincenzo Cardarelli...), e attraverso il racconto del lavoro e dei trucchi del mestiere di una grande artista. (*Valentina Venturini*)

Michela Zaccaria, *Mario Scaccia*, Roma, Bulzoni, 2021. Il volume, il primo studio approfondito su Mario Scaccia, ricostruisce dettagliatamente quarant'anni della sua attività teatrale avvalendosi di un'ampia e accurata selezione di documenti provenienti dall'archivio privato dell'attore romano (alcuni di questi riuniti e disponibili per intero in un'apposita sezione). Attraversato il passaggio traumatico della seconda guerra mondiale, durante la quale viene fatto prigioniero dagli Inglesi in Africa, attua la sua "ribellione di Lazzaro": frequenta l'Accademia d'Arte Drammatica e il CUT (Centro Universitario Teatrale) della Sapienza a Roma per poi avviare nel 1948 la sua carriera. Di questa vengono raccontate le principali tappe (le esperienze con Anton Giulio Bragaglia, Luigi Cimara e Memo Benassi, la rivista e i classici all'aperto degli anni Cinquanta, gli spettacoli di Franco Enriquez con cui forma la Compagnia dei Quattro fino alla creazione di una propria compagnia); le battaglie e le polemiche in difesa della cultura attorica (quella contro i teatri stabili, ad esempio); la capacità di passare da un

genere all'altro come una "farfalla" (dirà di lui Benassi); la modalità di costruzione dei personaggi; il contributo come interprete e regista dato alla riproposizione di alcune opere di Shakespeare e Molière, alla riscoperta di Petrolini, oltre che alla diffusione di Ionesco, di cui ha rappresentato per primo alcuni testi nel nostro Paese. A volte, forse, nella narrazione si perde il contesto più esteso in cui opera l'attore e la sua recitazione viene associata con qualche facilità a determinati modelli e riferimenti. Chiudono il libro una ricca teatrografia e una cronologia delle collaborazioni in Tv, alla radio e al cinema. (*Andrea Scappa*)

www.teatroestoria.it. «Teatro e Storia» è una rivista open access. Tutti i numeri precedenti a questo, fino al 44 compreso, sono leggibili sul sito, che comprende anche: informazioni sulla redazione, sulle modalità di abbonamento, sul sistema "peer review" da noi usato, sull'iter per sottoporre i propri articoli alla redazione. La zona dei "Materiali" propone: materiali di ricerca inerenti alla relazione tra il teatro italiano dei primi decenni del Novecento e la regia europea; saggi (*Valentina Venturini*, Scritture teatrali); libri scaricabili (*Eugenio Barba*, Il prossimo spettacolo, a cura di *Mirella Schino*, *L'Aquila*, *Textus*, 1999; e lo straordinario numero *Sipario* degli attori, «*Sipario*», *Il trimestre*, 1980); "qu-bo-oks", cioè libri quasi pronti per la pubblicazione (*Ferdinando Taviani*, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*; *Ferdinando Taviani*, *Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano*); le bibliografie di *Fabrizio Cruciani*, *Claudio Meldolesi* e *Ferdinando Taviani*.

L'ODIN DALLE MOLTE LINGUE A SESSANT'ANNI DALLA NASCITA

DOSSIER

A cura di Mirella Schino

Mirella Schino, *Un'ora nel buio*. Introduzione al Dossier

Ferdinando Taviani, *Come per una tregua. Frammenti, materiali, appunti*

Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, Jan Ferslev, Kai Bredholt, Eugenio Barba, *Biodiversità. Nove racconti sul training*

Natalia Ginzburg, Georges Banu, *Due spettatori*

Mirella Schino
UN'ORA NEL BUIO
INTRODUZIONE AL DOSSIER

Devoto allo spettacolo del fuoco
Il pittore d'incendi
Ad ogni divampare delle fiamme
Che flagellavano l'isola
Accorreva con gli arnesi del mestiere
Senza badare al terrore
Né a grida di pena o solerzia
Rapito dal rosso
Vivo della scena, dal rogo rianimato sulla tela
Il dramma non curava se non della materia

Chissà se presagiva che la trappola del fuoco
Avrebbe devastato la sua casa.

Marco Caporali, *Bognemark*¹

«Sotto la cenere cova la luce». Così si conclude la poesia di Marco Caporali, che ho messo in esergo perché la definizione di maestro del fuoco ben si attaglia alla figura di Eugenio Barba, che Caporali conosce bene, ed è autore di un libro che ha titolato *Bruciare la casa*². L'estremismo, il fuoco, il dramma sono indicazioni sempre utili per parlare dell'Odin Teatret.

Per altri anniversari simbolici di questo teatro abbiamo pubblicato una molteplicità di fonti e di riflessioni, vecchi documenti e nuovi

¹ È un frammento tratto dall'ultimo volume di Marco Caporali: *Il borgo dell'accoglienza*, Roma, Il Labirinto, 2024, p. 23. La poesia è dedicata al pittore danese Oluf Høst. Bognemark è il nome della fattoria suo soggetto preferito, di cui aveva fatto uno studio, che poi si incendia.

² Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009. Come gran parte degli scritti di Barba ha avuto molte edizioni in molti paesi, Argentina, Brasile, Spagna, Inghilterra, USA, Francia, Polonia, Messico, Romania, Grecia, Persia.

saggi, fotografie, informazioni sui lavori in corso³. Per il sessantesimo anno la scelta è stata quella di privilegiare le voci dell'Odin Teatret. Vengono dall'esterno, oltre a questo intervento iniziale, solo le due testimonianze di spettatori che chiudono il dossier. Una, famosa, è quella di Natalia Ginzburg su *Ferai*, uno spettacolo giovanile. L'altra, inedita, è di Georges Banu, amico da poco scomparso, sul più recente spettacolo dell'ensemble, *Tebe al tempo della febbre gialla*. Tutto il resto viene dall'interno. Il dossier è aperto da alcune pagine di Ferdinando Taviani, grande studioso dell'Odin e al tempo stesso parte di esso in quanto consigliere letterario per quasi cinquant'anni. Anche le sue sono pagine inedite. Seguono le voci degli attori e del regista. Ci parlano di una pratica caratterizzante del loro teatro, il training, ma attraverso il training ognuno di loro in realtà racconta a suo modo l'inserimento in un mondo cui dedicherà la vita. Sono racconti molto belli, il cui interesse va senz'altro al di là del contesto da cui sono nate. Ci parlano del teatro come mestiere che tocca e sconvolge la vita, sia quando narrano il loro percorso nel gruppo danese, sia quando raccontano esperienze precedenti. Tutte le arti e molti tipi di lavoro possono condizionare l'esistenza, riempirla e trasformarla. Il teatro, per la sua natura di arte talvolta legata a comunità di lunga durata, può diventare micro-tradizione, cultura, può modificare gli orizzonti affettivi non individuali, può dar vita a mondi paralleli. Pochi documenti ce lo mostrano con la chiarezza, l'ampiezza, perfino il dolore, delle storie che qui presento.

Ciò nonostante, mi si è imposta la domanda: perché un ennesimo dossier, perché dare, in una rivista di studi, uno spazio tanto particolare a un solo teatro? La risposta può venire da una seconda domanda.

Cosa lascia una traccia, nella storia del teatro? Alcuni – pochi – spettacoli. Talvolta anche un'invenzione, la forza dell'innovazione, la capacità di allargare l'orizzonte teatrale. Poi c'è qualcos'altro, una terza categoria, quella della magia. Sto parafrasando Artaud, che parla di magia in senso quasi tecnico, non come eccellenza o incanto, ma come capacità di trasformare, e violenza. È la magia degli «incantesimi degli stregoni negri, quando battendo la lingua contro il palato scatenano la pioggia su un paesaggio»⁴. Si riferisce all'effetto di uno spettacolo,

³ Cfr. *Odin 40. Dossier*, «Teatro e Storia», n. 25, 2004, pp. 105-290, e *Odin 50*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 95-458, entrambi a mia cura.

⁴ Cfr. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 252.

il più celebre mimodramma di Barrault. Ma se ne può parlare anche a proposito di persone, teatri, gruppi, di tutti coloro che aggiungono nuovi strati alla vita teatrale – un senso diverso per chi lo guarda, un valore in più per chi lo fa, una forza segreta, un bisogno, una emozione tutta nuova – ma che, soprattutto, lo fanno in modo non interamente riconducibile all'intenzione o a una chiara programmazione, suscitando risposte in parte incontrollate, come se fossero improvvisi riconoscimenti. Scrive Artaud, e la sua descrizione è di grande precisione: «Non so se questo risultato sia un capolavoro; è comunque un avvenimento. Bisogna salutare come un avvenimento una simile trasformazione dell'atmosfera per cui un pubblico ostile si lascia improvvisamente e ciecamente travolgere, e viene irrimediabilmente disarmato». Cos'altro sono, se non questo, Craig, la Duse o Mejerchol'd, Grotowski, Barba o Stanislavskij? Non possiamo ridurli a teorie o a spettacoli, a riforme o rivoluzioni, sono altro. Sono trascinatori e trasformatori, sono quelli che mutano il senso del teatro.

Non solo aumentano il potenziale di quest'arte povera, ma ne mutano il sistema e le gerarchie di relazioni. Nelle loro mani, il teatro diventa una foresta magica che permette la moltiplicazione di incontri e ambienti, in cui i rapporti acquistano un peso nuovo, e quelli tra maestro e allievo, teatrante e studioso, spettatore e artista, regista e attore appaiono perfino ridicolmente vitali, fondamentali. In termini più austeri possiamo dire che sotto la loro influenza mutano le tipologie di emozioni, valori e tecniche messe in campo dagli attori come pure da chi guarda. Ma parlare di magia in fondo è più preciso. Ed ecco che vediamo, in certi periodi particolari, questo mestiere spesso così poco considerato mutarsi inaspettatamente in un mondo imprescindibile, luminoso, misterioso, in un'arte potente, brulicante di possibilità. Per studiare la terza categoria, i produttori di magia, bisogna avere i piedi ben piantati sulla terra, e al tempo stesso aprirsi a prospettive sempre razionali, ma non solo concrete. Il loro agire è infatti contagioso in modo tutto particolare, non del tutto logico, non esclusivamente benevolo. E l'Odin ne è senz'altro un buon esempio.

Artaud sta parlando del mimodramma *Autour d'une mère*, 1935. Ringrazio Francesca Romana Rietti per avermi ricordato il brano.

Odin

Lo chiamiamo tutti “Odin”, almeno in Italia, e non Odin Teatret, come è il suo nome, e come ogni volta giustamente insiste Eugenio Barba, il suo regista. Lo chiamiamo così da quando Ferdinando Taviani ha scritto il suo *Libro dell’Odin*, nel ’75⁵, e ha sancito come non solo di un teatro si trattasse, ma di un valore. Era una opinione largamente condivisa, il libro era molto bello, e abbreviare così l’appellativo del teatro deve essere stato un po’ come chiamare solo per nome una persona, un segno di riconoscimento e riconoscenza. Le generazioni successive hanno ereditato questa abitudine. E il rispetto.

L’Odin Teatret è stato fondato nel 1964 da Eugenio Barba, insieme a Torgeir Wethal (1947-2010) e a Else Marie Laukvik. Con loro c’erano altri due attori, Anne Trine Grimnes e Tor Sannum, che hanno lasciato il teatro poco dopo il trasferimento (nel 1966) dalla Norvegia in Danimarca, dove ancora il gruppo vive. Quest’anno l’Odin compie sessant’anni. Ma, come racconterò alla fine di questa introduzione, li compie dopo un trauma e una conseguente divisione.

In questi sessant’anni il gruppo danese non ha raccolto solo innumerevoli successi: ha influenzato il teatro e molte persone estranee al teatro, ha dato vita a incontri e a situazioni memorabili, ha cambiato modi di pensare. Non è esagerato come potrebbe sembrare definire addirittura sconvolgente l’effetto che gli spettacoli dell’Odin hanno avuto, a partire dalla fine degli anni Sessanta, quando cominciarono a essere visti anche fuori dai paesi scandinavi, e la loro diversità respinse alcuni e colpì profondamente molti altri. Dopo tanti anni, l’effetto può cambiare da spettacolo a spettacolo – non tutti sono dello stesso livello, non tutti sono belli, e i “soli”, gli spettacoli di un solo attore, raramente hanno la forza d’impatto degli spettacoli dell’intero gruppo. Però l’effetto rimane. Agli inizi, poteva sembrare che la forza dell’impressione poggiasse sul loro mistero, sull’assenza di un significato esplicito. Ma questo, nel Duemila, forse non è frequente, ma non è più una novità. E certamente è diminuita la capacità degli spettatori di farsi sorprendere, anche dall’abilità fisica degli attori, dal loro modo di stare in scena non normale e non quotidiano.

⁵ Ferdinando Taviani, *Il libro dell’Odin*, Milano, Feltrinelli, 1975, ripubblicato nel ’78, e, in edizione ampliata, nell’81.

La vicinanza tra attori e spettatori, tanto tipica di questi spettacoli, invece ricomincia decisamente a sorprendere un po' in questi ultimi anni, in cui è diventata meno frequente, se non nuova. Però – e forse qui c'è una prima risposta – negli spettacoli dell'Odin la vicinanza è qualcosa di più di una sorpresa: vediamo di fronte a noi tanta bravura degli attori, tanta complessità nella regia, tanta intensità, una costruzione di spettacoli così lenta e coinvolgente, e tutto questo enorme lavoro è finalizzato al rapporto con un gruppo di spettatori che varia dai sessanta ai centoventi. Molte altre compagnie, giovani e meno giovani, hanno fatto e fanno teatro così, spesso proprio per imitazione del gruppo danese. Pochissime, però, hanno rifiutato così testardamente di arrendersi alla possibilità di un pubblico più ampio. Invece l'Odin ha puntato su questo: uno spreco il cui possibile guadagno è l'intensità. Gli spettatori spesso si sono difesi di fronte a tanta impegnativa vicinanza parlando di "rituale", intendendo con ciò una abitudine strana a cui non si sa più rinunciare, come se avesse un valore sacrale in sé, supposto o reale, ma il punto è tutt'altro, è lo spreco: potrebbero avere centinaia di spettatori e accettano di averne pochi. E su quei pochi piomba tutta la densità della preparazione. Lo spettatore si trova in condizioni di poter solo rifiutare la situazione, o dare il proprio apporto, esplicitamente essenziale. Parlo di un apporto mentale, fatto di associazioni, di memoria, di costruzione di una coralità di sensi individuali. Per ogni artista serio il suo mestiere è importante – per l'Odin, specie giovane, non è eccessivo definirla una questione di vita o di morte, come leggeremo nei racconti degli attori. Ed è una serietà molto contagiosa per chi guarda.

Gli spettacoli dell'Odin non nascono necessariamente da un testo – anzi, quasi mai – ma hanno radici in un brulichio di storie, talvolta note solo al loro regista, scaturite a loro volta da qualche idea di partenza, e soprattutto dal lavoro degli attori, in parte indipendente, poi riplasmato e trasformato. Gli spettatori, come descrive molto bene Banu nel suo intervento, sono chiamati a subire da vicino un enigma in condizioni di grande emozione, per la stranezza delle scene e per i canti, per la musica e per la imprevedibilità di quel che vede. Il fascino e la sorpresa aprono la mente di chi guarda, e lo costringono a rispondere, ognuno a modo suo. Il che, per le strane alchimie del teatro, ha spinto per decenni gli spettatori a passare turbinosamente da emozioni intense a pensieri nuovi.

Sono spettacoli pensati per creare una intimità privata con chi

guarda. Ma in pubblico. Sono dunque un paradosso. Per riuscire a realizzare questo paradosso sono densi, basati sul principio dello spreco, e giustamente superano di rado l'ora. L'estrema vicinanza con gli spettatori è impietosa per gli attori, perché è vero che la vicinanza toglie molti problemi a chi recita, però evidenzia crudamente ogni caduta e ogni insufficienza. Ogni ruga. Per anni, invece, gli attori dell'Odin sono stati chiamati per nome dagli spettatori abituali, come fossero persone di famiglia. O persone con cui si è condiviso qualcosa di veramente intimo, come se si fosse rimasti seppelliti insieme per un'ora sotto una frana, nel buio – anche se per fortuna si tratta di frana emotiva e mentale, non fisica, da cui si fuoriesce illesi. Ma non necessariamente proprio gli stessi di prima, e parlo degli attori quanto degli spettatori.

So bene che quel che scrivo può far sorridere, come si fa di fronte a un noto eccesso. Non sono la prima né l'ultima a scrivere dell'Odin in termini magici o altisonanti. Non esagero, però. Può darsi che il valore estremo di questi spettacoli sia stato un fatto generazionale, un frutto di tempi particolari, oltre che una reazione soggettiva. Ma noi che l'abbiamo vissuto non siamo stati visionari, né creduli, né, soprattutto, una setta, o un piccolo gruppo. Altri grandi artisti hanno saputo regalare la sensazione di trovarsi di fronte a un momento essenziale, non solo a un piacere. L'Odin, che per tanto tempo non è stato solo, ma affiancato al Teatr Laboratorium e poi al solo Grotowski, ha suggerito una cosa diversa: che forse questa è la vera strada del teatro. È il motivo per cui molti giovani gruppi hanno "imitato" l'Odin. Non per mancanza di originalità, ma per tentare anche loro questa via.

La persona che per molti anni ha creato contatti elettrici tra quel che l'Odin sapeva far sentire e altri esempi e altre situazioni – grandi maestri o giovani gruppi che fossero – è stato Eugenio Barba, insieme a Ferdinando Taviani. Il garante all'Odin di questo aspetto peculiare, per cui il teatro può essere una frana che seppellisce e cambia, e non semplicemente un'arte raffinata e importante, credo sia stato Torgeir Wethal.

L'Odin in cento vedute

Continuo su questa via, che è quella di indicare i sensi e le emozioni nuove che l'Odin ha fatto emergere. Da questo punto di vista c'è

un altro aspetto da ricordare, e cioè la capacità del gruppo danese di aggregare gruppi e persone, trasformandoli in ambienti, con forti legami interni, e con alcuni punti in comune, non sempre gli stessi. Si sono coagulati intorno all'Odin non solo a causa della sua indubbia abilità organizzativa, ma per la capacità di questo teatro e del suo direttore di sconcertare in modo attivo, di creare piccole o medie o grandi scosse mentali anche fuori dagli spettacoli: sorprese. Possibilità di intravedere nuovi possibili orizzonti di pensiero o di azione.

Gli spettacoli sono il fulcro, ma intorno ad essi si espande, come una larga ragnatela in crescita, il labirinto delle diverse attività di questo teatro instancabile. L'Odin degli anni Sessanta, per esempio, lavorò duramente, e dette vita a una rete di padri, nel senso di punti di riferimento condivisi. Penso soprattutto ai "seminari interscandinavi", uno dei primi prodotti straordinari della allora nuova casa danese, a Holstebro. A partire dal suo trasferimento dalla Norvegia in Danimarca, nel 1966, per quasi una decina d'anni l'Odin organizzò appuntamenti destinati ad attori già professionisti. Questi seminari furono favoriti dall'esistenza di fondi appositi per attività interscandinave, ma le loro radici profonde stavano nella stessa esigenza che aveva spinto Barba a fondare la sua rivista, «Teatrets Teori og Teknikk»⁶, e cioè mettere in contatto le persone di teatro con una serie di maestri avventurosi del teatro, Grotowski, in primo luogo, che veniva con il suo grande attore Ryszard Cieślak, poi Dario Fo, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, i fratelli Colombaioni, Charles Marowitz, Otomar Krejča, i maestri del teatro balinese I Made Djimat, Sardono e I Made Pasek Tempo; i maestri delle forme classiche indiane di danza e teatro Shanta Rao, Krishnam Nambudiri, Sanjukta Panigrahi, Raghunath Panigrahi, Uma Sharma, la cantante Jolanda Rodio. Intorno a questi seminari si coagulò un gruppo di partecipanti frequenti, formato da studiosi, giornalisti, intellettuali, teatranti provenienti da tutto il mondo, di cui facevano parte personalità internazionali diversissime tra loro, da Jens Kruuse a Mino Vianello, da Harry Carlson a Stanley Rosenberg a Marc Fumaroli. Si creò insomma una rete internazionale di artisti e

⁶ *Teoria e Tecnica del Teatro*, la rivista pubblicata dall'Odin Teatret tra il 1965 e il 1974. Si veda su di essa Francesca Romana Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets, Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, «Teatro e Storia», n. 25, pp. 257-269.

studiosi di alto livello che aveva a cuore questi appuntamenti, considerati da tutti di grande importanza, per i quali si aveva cura di lasciare accuratamente libero uno spazio di tempo. Il dono del ritorno è stato essenziale, perché così attività in sé estranee alla quotidianità all'Odin, come la presenza di Grotowski o di Fo, venivano a far parte stabile del suo mondo e di quello dei frequentatori abituali. La discussione sui maestri, l'interesse appassionato per la loro sorte, per il loro insegnamento, per i cambiamenti che potevano avere negli anni, diventavano un patrimonio condiviso, un bene comune.

L'Odin degli anni Settanta ha creato un tipo di ambiente tutto diverso, in gran parte estraneo a quello precedente: una rete di fratelli. Soprattutto a metà decennio, anche attraverso uno spettacolo particolare, *Min Fars Hus*, l'Odin entrò in contatto con una generazione inquieta, in cui teatro e politica si fondevano e si combattevano. In Europa forse particolarmente in Italia, fuori Europa soprattutto nell'America del Sud, molti di questi giovani entrarono in contatto con l'Odin, giovane anch'esso, e poi reciprocamente. Barba li chiamò "Terzo Teatro", sottolineando così la loro estraneità a tutto quello che poteva essere il teatro a loro contemporaneo. Organizzò insieme a loro appuntamenti e incontri. In questo mondo l'Odin era un gruppo tra gli altri, solo di poco più vecchio, anche se molto più riconosciuto. Si determinò un fenomeno di fratellanza che ha avuto forse qualche precedente, ma non molti, e ancor meno manifestazioni successive (i registi erano praticamente tutti maschi, e fratellanza è il termine che mi sembra più giusto, anche se vi erano coinvolti per intero i gruppi, in cui la presenza di attrici molto forti è stata essenziale). Anche in questo caso, il risultato è stato la creazione di un mondo mentale condiviso, fatto di riferimenti storici – ebbe particolare importanza la scoperta di nuovi modi di studiare la Commedia dell'Arte –; di fenomeni teatrali lontani, in primo luogo asiatici; di punti di riferimento teatrali cruciali, come l'Odin stesso, e poi Grotowski e il suo Teatr Laboratorium: teatri che diventavano, per tutta una generazione di teatranti, e anche di studiosi, carne della loro carne, urgenti e importanti quanto, per ogni gruppo o individuo, la propria singola storia.

A partire dagli anni Ottanta, l'Odin ha invece creato una solidissima e influente rete di madri, o matrici. Nel 1980, è stata fondata l'ISTA, International School of Theatre Anthropology, prima dal solo Eugenio Barba, poi progetto comune a tutto l'Odin. L'ISTA ha messo in contat-

to ampi gruppi di giovani teatranti con alcune tradizioni e con alcuni grandi artisti asiatici. Tra loro c'erano alcune donne che per anni sono state particolarmente importanti, come Sanjukta Panigrahi, Kazuko Azuma, Cristina Wistari, ma non per questo parlo di madri: ancora più di loro sono state le tradizioni a diventare importanti, culle di sapere che venivano a incrinare il monopolio delle convinzioni teatrali europee, tradizionali e di innovazione.

L'ISTA è un progetto che, in questa prima formulazione, ci porta fino all'Odin del Duemila. L'ultima sessione è stata in Polonia, nel 2005. Ma parlare di prosecuzione è riduttivo: ha avuto una importanza fondamentale, è stato un ambiente molto ricco, perché ancora una volta convergeva nelle sue sessioni, oltre ai giovani teatranti e agli artisti, un gruppo di intellettuali da tutta Europa, sostanzialmente fisso. È stato il primo network teatrale internazionale, di grande peso per un cambiamento negli studi, per rompere convinzioni apparentemente indissolubili, per creare nuovi modi di guardare e di pensare al teatro. Noi che vi abbiamo partecipato siamo stati molto fortunati.

In questo contesto, inoltre, è nata anche quella che Barba ha chiamato Antropologia teatrale, un modo di lavorare al teatro, ma anche di osservarlo, che mette in primo piano le zone più minute e sotterranee del lavoro dell'attore. Non è una tradizione teatrale, ma una matrice di conoscenza certamente sì, e ha avuto una portata rivoluzionaria, ha creato un punto di vista nuovo, distante da quelli precedenti.

Dopo il 2005 c'è stata una interruzione di diversi anni, poi l'ISTA ha ripreso le sue sessioni, cambiando natura, e parzialmente nome, che adesso è "ISTA new generation". Ora è essenzialmente un luogo di apprendimento, senza il network di studiosi e la conseguente attività di ricerca collettiva permanente, ma sempre di grande peso. Forse è il modo di porsi dell'Odin a essere cambiato nel nuovo secolo, inevitabilmente, vista la fama ormai da tanti decenni consolidata, vista anche l'età. Il ruolo dell'Odin del Duemila è in gran parte pedagogico, quello di maestri ormai indiscussi. Continua a essere un punto di riferimento: per la moltiplicazione di seminari, che è diventata una delle sue attività più importanti, e che riguardano tanto la pedagogia quanto una divulgazione e diffusione del pensiero di Barba. Ma anche per la capacità di chiamare a raccolta. Per esempio, in questi ultimi anni hanno preso spazio incontri di un "terzo teatro" un po' diverso: non più slogan per indicare una massa d'urto e un fenomeno di fraternizzazione, ma

piuttosto modo per indicare certi caratteri di fertile marginalità. Importante, da questo punto di vista, anche la costituzione di un archivio che riguardi non solo l'Odin ma anche altri gruppi, quelli che Barba chiama "floating islands"⁷. Nel complesso, è mutato, come muta ogni organismo vivente, il particolare sapore delle reti create nel Novecento, basate su una paradossale somiglianza e parità tra il gruppo guida danese, e gli altri, teatranti o intellettuali che fossero.

Ho esposto qui solo una minima parte di quelle che sono attività e debiti di riconoscenza, ma innanzi tutto sono strati e sensi nuovi della vita teatrale fatti emergere. Spero siano sufficienti a far capire perché l'Odin rispunti nel panorama teatrale degli ultimi sessant'anni in molte forme, che vanno decisamente al di là della vistosa influenza diretta. Emerge come presenza massiccia, come sogno appena intravisto, come una leggenda e come una tecnica, come un passato da rifiutare, come un significato nuovo da afferrare. Si ripresenta in forme e contesti differenti, un po' come il Fujii appare in primo piano, oppure riflesso in uno specchio, come sfondo di attività lavorative o come luogo di devozione nelle cento immagini disegnate da Hokusai. Probabilmente in questo momento sarebbe il filo più interessante da seguire, negli studi: non le persone più direttamente influenzate dall'Odin, da Eugenio Barba o da Julia Varley, non gli adepti, ma gli altri, quelli per cui l'incontro con l'Odin si è insinuato in un modo di lavorare differente e intenzionato a rimanere tale, ma che pure ne prendono e ne hanno preso stimoli o qualche isolata indicazione. Da questo punto di vista seguire i fili del magistero degli altri attori – Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal, Roberta Carreri – potrebbe essere essenziale.

Tutto quello di cui ho finora parlato si deve in gran parte alla genialità, alla capacità di sconcertare di Eugenio Barba. Di fronte alla sontuosa ricchezza dei saperi teatrali asiatici, musiche, parole, *mudras*, danza, trucco, maschere, invitava a concentrarsi sulla strana posizione dei piedi di tutti i performer delle diverse tradizioni. Nel suo spettacolo del 1985, *Il vangelo di Oxyrhincus*, la caduta del sipario mostrava, al posto dello spazio scenico consueto, una stretta passerella per gli attori e, dall'altra parte, i volti di altri spettatori sorpresi. Il nostro riflesso, il nostro enigma.

⁷ Su questi archivi e i progetti di Barba, cfr. più avanti, in particolare le note 11 e 13.

Due esempi non dicono niente. Ci sono stati e ci saranno effetti scenici molto più sensazionali, pensieri molto più paradossali. Farei meglio a dire semplicemente che frequentare l'Odin ha l'effetto non solo di emozionare, ma anche di stupire, e che le sorprese a catena sono quello che alla fine mette in moto il cervello.

Le voci del dossier

Come i faraoni non hanno costruito da soli le piramidi, così le grandi reti costruite negli anni dall'Odin Teatret si devono non solo a Eugenio Barba, ma anche a un gruppo di persone che hanno lavorato insieme, rimanendo sempre le stesse, per moltissimi anni: Torgeir Wethal, Else Marie Laukwik, Iben Nagel Rasmussen, poi la generazione leggermente più giovane, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, e poi i musicisti, Frans Winther, Jan Ferslev e Kai Bredholt. Non sono certo attori sconosciuti, e molti di loro hanno una grande capacità di scrivere e di parlare, hanno pubblicato articoli e libri. E tuttavia poter sentire le loro voci tutte insieme, quella degli attori e quella di Barba, come accade in questo dossier, non è un evento frequente.

Presentiamo nove racconti tratti da una serie di interviste fatte tra il 2009 e il 2011, frutto del lavoro degli Odin Teatret Archives, che ho fondato e diretto, a cui ho lavorato dal 2008 al 2014 con la collaborazione di Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi. Nel corso del lavoro di riordinamento dei documenti ci eravamo poste anche il problema della memoria interna all'Odin. È nato così, insieme a Claudio Coloberti, film-maker dell'Odin, un progetto di raccolta di fonti orali relativo al training.

Il training, allenamento dell'attore, ma elaborato in modo particolare, è alla base dell'influenza e perfino del mito dell'Odin fin dai primi anni, ed è anche alla base delle sue tecniche di creazione. È uno degli elementi che ha ribadito e consolidato il legame con il Teatr Laboratorium di Grotowski, cementando un binomio che ha avuto, nella storia del teatro, una forza dirompente di influenza impossibile a un singolo. Ha dato vita a sperimentazioni singole degli attori, e a costruzioni di personali reti di insegnamento e di trasmissione. Per moltissimi anni è stato la porta, molto stretta, da attraversare per entrare a far davvero parte dell'Odin. Il training di cui si parla in questo dossier non

è semplice allenamento o addestramento: è una questione privata, un elemento culturale caratterizzante, proprio all’Odin Teatret. Abbiamo intervistato gli attori di allora, con l’eccezione di Sofia Monsalve⁸, che era lì da troppo poco tempo, e che però ha fatto attivamente parte di un gruppo di ascoltatori formato, oltre che da lei, da Pierangelo Pompa, Francesca Romana Rietti, Valentina Tibaldi. Appartenevano di fatto a questo gruppo, che spesso contribuiva alle domande, anche i film marker, in genere Claudio Coloberti e Gabriele Sofia, qualche volta anche Chiara Crupi. Organizzavamo per ogni intervista una sorta di set, con fotografie o altri documenti, per sollecitare la memoria di chi parlava e le domande di chi intervistava. È stato un bel progetto, l’abbiamo chiamato “Oral Sources”⁹. Le chiamo interviste, ma erano altro, lunghissimi colloqui, stranamente confidenziali, aiutati dalla lunga amicizia che ci univa come dall’attenzione e partecipazione del piccolo gruppo semi-stabile degli ascoltatori. Svolgendosi sul filo del problema del training, si sono sviluppati racconti di vita, di biodiversità, per usare l’espressione che vedremo lanciare da Else Marie Laukvik: ci raccontano come, provenendo da direzioni diversissime, da nazioni, contesti, esperienze divergenti, un gruppo di persone si è diretto verso l’Odin, per formare, assorbire, mutare, la sua tradizione e il proprio destino, conservando la propria diversità.

Sono racconti individuali di un’esperienza collettiva. Sono una testimonianza preziosa, proprio perché non conforme, sul lavoro di apprendimento e di allenamento; sul problema delle immagini interiori, che preferirei chiamare della ricerca di una luce interiore, nel senso quasi tecnico di qualcosa che ti permette di decidere in che direzione andare; sul training come stanza segreta, privata, e come lingua collet-

⁸ Dalle interviste manca anche Frans Winther, perché assente dall’Odin in quel periodo, ma soprattutto perché, in quanto musicista, molto meno attore degli altri due musicisti, Jan Ferslev e Kai Bredholt, quindi non interessato al problema del training.

⁹ Le interviste agli attori sono state girate da Claudio Coloberti e Gabriele Sofia e montate da quest’ultimo; le due a Barba sono state girate da Coloberti e Chiara Crupi, che ne ha fatto il montaggio. Chiara Crupi ha inoltre montato, per tutte, trailer e schede di presentazione. Le interviste sono conservate presso gli archivi dell’Odin (nell’inventario: 09-17 e 11-06-a, b, c, d, e, f, g, h, Oral Sources on Training). L’archivio dell’Odin è stato riversato presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, ma una copia digitale è conservata sia presso il Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) che presso i LAFILIS (Living Archive Floating Islands), Biblioteca Bernardini, Lecce.

tiva; sul senso che ha avuto per alcuni smettere di farlo e su quello di continuare. Su molto altro. Sono ordinati in base alla data di arrivo di ciascun attore, cosa che permette di far emergere lo scorrere del tempo, non solo quello storico, che circonda ogni teatro, ma quello interno, quello che porta un essere umano o un teatro a cambiare. Seguendo questa logica Barba avrebbe dovuto avere il suo posto vicino agli altri due fondatori, Else Marie e Torgeir. Ma le sue parole appaiono come una risposta alle domande che le testimonianze degli altri pongono a chi legge, e quindi è stato collocato a chiudere il gruppo. Anche nel suo caso, il punto di vista sul training dà conto non solo dello sguardo di un regista, ma anche delle motivazioni profonde e non solo tecniche che lo spingevano; del rapporto emotivo con Grotowski e con gli attori dell'Odin; delle ragioni per cui a un certo punto il training è diventata una necessità non più sua.

Nel complesso, si tratta di materiali che mettono a fuoco il teatro come stratigrafia complessa – vita, apprendimento, relazioni interne, rapporti con il pubblico, valori e tecniche, necessaria biodiversità all'interno di un gruppo coeso – di cui lo spettacolo è il fulcro, ma che non si esaurisce in esso. Proprio a proposito di queste interviste ho parlato, qualche anno fa, del teatro come “luogo incerto”, luogo di passaggi e incontri, e non opera d'arte¹⁰.

Le interviste erano state trascritte e poi riviste dagli attori in vista di un progetto di sottotitolatura, ma soprattutto per eliminare involontari errori. Adesso sono state trasformate in un altro tipo di documento, che non ha più niente a che fare con le fonti orali: sono racconti in prima persona, su cui ho lavorato in vista di una migliore leggibilità, togliendo le domande e le ripetizioni. Sono più vicini a materiali di archivio che non a memorie: ci raccontano emozioni, relazioni e vita di un teatro in un momento preciso, il 2009. I materiali di archivio sono più vicini alla vita delle semplici memorie, perché fanno riflettere sul passato in maniera non ricomposta e non pacificata, ma ancora scabra,

¹⁰ Mirella Schino, *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*, in *Storia orale e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, Bologna, AMS Acta, 2018, pp. 77-112. Nella stessa pubblicazione è ospitato anche un saggio di Francesca Romana Rietti, *Tra oralità e scrittura. Eugenio Barba e il training dell'Odin Teatret*, pp. 113-121.

involontaria, facendo perfino attrito con il presente, ponendo domande (Barba sa che abbiamo pareri molto diversi su cosa sia “vivente” in un archivio¹¹). Così accade anche per queste interviste, tanto più perché ho chiesto a tutti gli interessati di aggiungere qualche parola di aggiornamento, o di riflessione sulla situazione attuale.

In due casi, il primo e l'ultimo, Else Marie Laukvik ed Eugenio Barba, togliere completamente le domande avrebbe cambiato il sapore e il modo di parlare, ed è stata lasciata quindi una forma più vicina a quella originale, con qualche domanda ancora visibile. A tutti gli interventi sono state aggiunte brevissime biografie. Sono alla fine di ogni singolo racconto, perché così le diverse persone possono raccontare le loro esperienze senza essere state presentate da altri, per far meglio seguire il loro punto di vista sulla propria vita, e anche per marcare il salto tra il racconto del 2009 e le righe del gennaio del 2024 (che sono testimonianze scritte, senza interventi esterni). L'Odin Teatret è internazionalmente molto famoso da oltre cinquant'anni, la bibliografia su di esso è vastissima, Eugenio Barba fa parte del comitato di redazione di questa rivista, che ha pubblicato scritti suoi, su di lui, sul suo teatro. Tuttavia, si pone ugualmente il problema di lettori più giovani, o di una lettura nel futuro, vanno spiegati e ricordati anche aspetti oggi molto noti, come ho fatto qui e in nota. Per rendere più chiare le scansioni temporali a chi non ha vissuto in quegli anni sono state aggiunte per ogni spettacolo nominato le date di inizio e fine, che permettono di comprendere immediatamente quale sia il periodo di cui si sta parlando.

Proprio perché molto personali, sono racconti da cui rimane esclusa un'ampia fetta dell'attività dell'Odin, come il lavoro pedagogico, o di incontri e di scambi. Perfino gli spettacoli sono solo sullo sfondo, si intravedono appena. Se paragoniamo la frenetica moltiplicazione di attività dell'Odin a un complesso sistema sanguigno, il lavoro e la presenza degli attori è il cuore: centro, perno, motore nascosto. Sono

¹¹ Per lui, come ha più volte dichiarato, la vita di un archivio sta nella sua capacità di creare eventi. In questa rivista ne ha parlato in Eugenio Barba, *La vita della memoria. Lettera su un archivio vivente*, «Teatro e Storia», n. 44, 2023, pp. 155-169. Quanto a me, ho una visione più tradizionale di una vita d'archivio basata semplicemente sulla sua efficacia, sulla sua capacità di restituirci il passato sotto forma di indizi da interrogare.

testimonianze parziali, dunque, spesso riferite ad anni remoti, perché il punto di partenza era l'approdo delle singole persone all'Odin. Sono molto belle, storie di vita e di passione, oltre che di training. Raccontano un Odin che adesso non esiste più.

La frattura. Parte prima: il Nordisk Teaterlaboratorium

Forse parlare della fase finale della vita di un teatro è superfluo o sbagliato: non cambia niente del suo peso storico. Il problema si ripresenta, in forma ancora maggiore, quando si parla di dissidi: spesso le storie di attriti sono sottolineate come se potessero cancellare l'intera vita precedente, oppure sono accantonate, seppellite come un rifiuto maleodorante. Tuttavia, inizio e fine hanno sempre un valore particolare. Senza sopravvalutarli, non ne va neppure sottovalutata l'importanza.

L'Odin di adesso è diverso, in primo luogo, per la morte di Torgeir Wethal, nel 2010. Dopo questa morte, ha anche cominciato a indebolirsi sempre più Ferdinando Taviani, che è stato per l'Odin una figura di importanza molto maggiore di quel che avrebbe dovuto comportare il suo ruolo, consigliere letterario dal 1974 fino alla morte, nel 2020. Ma a quel punto, e da tempo, la sua era diventata una presenza diafana, in gran parte limitata a una voce al telefono. L'ultima volta che è stato fisicamente all'Odin è stato nel 2014, per i festeggiamenti dei suoi cinquant'anni.

La vitalità di questo teatro ha saputo superare anche questi traumi, e il lavoro è continuato indefesso e impressionante come prima.

Nel gennaio 2021 c'è stato un cambiamento di tipo diverso. Formalmente l'Odin Teatret era parte di un network chiamato Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) creato dallo stesso Barba nel 1983, di cui fanno o hanno fatto parte altre formazioni, spesso legate a progetti personali. Nel '21, ne è diventato direttore una persona diversa da Barba, da lui voluta, Per Kap Bech Jensen, che collaborava col teatro dal 2003, e dal 2013 ne era direttore amministrativo¹². L'Odin Teatret, di cui Barba

¹² Barba ha parlato più volte di questi avvenimenti. Per questa schematica ricostruzione mi sono però servita soprattutto di un articolo apparso nel quotidiano «Holstebro Dagbladet» del 26 marzo 2023, che comprendeva una lunga intervista a Barba

rimaneva direttore e regista, restava come una delle formazioni che facevano capo al NTL, con un contratto di due anni per il regista in vista di un nuovo spettacolo. Era un cambiamento dovuto essenzialmente a motivi economici, agli ottantatré anni di Barba, e alla volontà, di tutti, che almeno il NTL sopravvivesse ai propri fondatori.

La coesistenza è stata subito difficile. L'Odin era nato, e si era consolidato in più di cinquant'anni di vita, come un piccolo regno extraterritoriale, con sue regole, sue tradizioni, un suo modo di gestire l'economia, sue abitudini non casuali, che trascinavano largamente nella gestione del NTL. Le differenze portate dal nuovo direttore sono state notevoli, anche in piccole cose. Farò un solo esempio, perché ne accenna Julia Varley: a Else Marie Laukvik è stato tolto l'account di posta elettronica "odinteatret.dk", che era allora quello del teatro. Per la nuova direzione era la normale prassi nei confronti di una persona considerata in età da pensione. Per altri togliere questo account a una dei fondatori dell'Odin era un piccolo gesto incomprensibile e offensivo, volontà di potere o eccesso di burocrazia. Senza voler dare giudizi sulla base di una conoscenza imperfetta, sembra essere stata immessa nel NTL una mentalità più aziendale, e una gestione più convenzionale dell'economia.

Lo scontro non è stato solo organizzativo o amministrativo o estetico. Ha dimensioni molto maggiori, è uno scontro culturale: quello, insanabile, di due culture teatrali profondamente diverse, perché quella dell'Odin andava molto al di là della creazione di spettacoli o di insegnamento o sperimentazione, come emerge in modo limpido dagli interventi degli attori più avanti.

Non entro nel merito dei diversi episodi, e tento invece una sintesi: per il nuovo direttore, per il consiglio di amministrazione, alcuni degli attori e probabilmente anche i politici di Holstebro, Barba era andato in pensione, il teatro laboratorio da lui fondato aveva una possibilità

e una più breve alla presidentessa del consiglio di amministrazione del NTL, Louise Ejgod, più una breve cronologia di fatti salienti, soprattutto legati alla vita pubblica danese dell'Odin (terminava con il premio alla carriera dato a Barba dalla Fondazione Wilhelm Hansen in cui il regista veniva definito una delle più importanti, se non la più importante, persona di teatro nella storia del teatro recente). Barba nella sua intervista racconta anche fatti minuti, finanziamenti non dati, o attività cancellate. Non li ho riportati. Louise Ejgod li dichiara essere sostanzialmente veri, ma suscettibili di altre interpretazioni.

di vita futura, e il nuovo direttore aveva il diritto di fare tutti i cambiamenti che gli sembravano opportuni.

Per Barba, le altre persone dell'Odin, molti degli amici più stretti, Odin e NTL erano una tradizione vivente che, come tutte le tradizioni, doveva essere trasformata per sopravvivere, ma non negata. Tanto più con Barba ancora in vita, e in azione.

L'Odin e il NTL sono stati per moltissimo tempo così strettamente intrecciati che il secondo aveva finito per apparire solo la conchiglia protettiva del primo. Ma era sempre più evidente come ormai rappresentassero invece due realtà separabili: il primo era il luogo di un modo di lavorare e di pensare indissolubilmente legato al magistero di un solo regista, pur con tutti i mutamenti che aveva comportato lo scorrere del tempo. Il secondo era una istituzione, indipendente dal suo creatore. Per i politici, per il consiglio di amministrazione, per alcuni degli attori la cosa più importante è diventata l'istituzione. Per altri attori il *fanum*, l'essenziale, era l'Odin, nel senso della particolarissima tradizione creata da Barba insieme ai suoi attori, non in quello di una fede esclusiva in un solo regista. Su questa divergenza di vedute si è verificata una frattura. Per ognuna delle due parti quel che l'altra vedeva è diventato subito incomprensibile o offensivo.

Dopo due anni e uno spettacolo, *Tebe al tempo della febbre gialla*, Barba ha abbandonato il NTL, e il primo dicembre 2022 si è lasciato alle spalle la casa in cui lavorava dal 1966, l'ex-fattoria diventata teatro laboratorio e ora sede del NTL. Ha portato con sé non solo il nome Odin Teatret, ma anche oggetti, manifesti e ricordi, di sua proprietà, che riempivano le pareti del teatro, e che ora sono stati depositati negli "archivi viventi", LAFLIS, a Lecce¹³. Nel frattempo, aveva creato con Julia Varley la Fondazione Barba Varley, con l'obiettivo di sostenere la cultura sommersa del teatro: i "senza nome", i gruppi di teatro e le associazioni socioculturali in situazioni di emergenza ed emarginazione. Con questa associazione continua una indefessa attività di seminari e non solo¹⁴.

¹³ LAFLIS, cioè: Living Archives Floating Islands, riguardanti Eugenio Barba, l'Odin Teatret, il terzo teatro, Lecce, il Polo Miblio-Museale, la Biblioteca Bernardini. Cfr. anche nota 11.

¹⁴ Cfr. <<https://fondazionebarbavarley.org/>> (29/07/2024). Anche i LAFLIS sono un'attività di questa fondazione.

La presidentessa del consiglio di amministrazione del NTL ha dichiarato che la transizione aveva comportato conflitti estremamente complicati, «che ci hanno portato a prendere la decisione di non rinnovare il contratto di regista per Eugenio Barba, scaduto alla fine del 2022»¹⁵.

Le differenze culturali, se si intende cultura in senso ampio, antropologico, sono determinanti, e anche direttamente connesse a quelle economiche: di fronte ai momenti di emergenza, per esempio, cosa si decide di tagliare? Mentre questo numero era in bozze, è avvenuto un episodio che esemplifica l'incolmabile distanza culturale che separa l'Odin (in cui gli attori, in quanto parte integrante del processo creativo, hanno potuto rimanere per lunghissima durata) dall'attuale NTL: nel luglio 2024 la grafica, il tecnico e sette attori dell'NTL, tra cui Donald Kitt¹⁶, che aveva fatto parte dell'Odin, sono stati licenziati. Rimangono all'NTL solo quattro attori stabili, tra cui, del vecchio Odin, Kai Bredholt e Roberta Carreri, a mezzo tempo dal prossimo gennaio. Non si sa, al momento, cosa decideranno di fare. Le nove persone sono state allontanate via mail: il nuovo direttore aveva annunciato di persona solo la necessità di imminenti licenziamenti, senza specificare né i nomi né il numero. E senza cercare insieme agli attori la possibilità di qualche soluzione alternativa. Il motivo dei licenziamenti è economico, è difficile gestire un teatro con attori a tempo pieno, e non assunti a progetti. Il nuovo direttore aveva vinto, quattro anni fa, due grossi progetti, uno con la Corea e uno con la Groenlandia, e aveva pensato di poter assumere dodici attori stabili. Viene in mente una frase di Ferdinando Taviani: i migliori amministratori, alla fine, sono proprio i visionari, quelli che applicano criteri apparentemente assurdi all'economia¹⁷. L'eliminazione della maggior parte degli attori stabili rende improbabile qualsiasi ricerca di lunga durata, tanto più che la modalità del licenziamento rende quanto meno difficili collaborazioni future. Si

¹⁵ «Holstebro Dagbladet», 26 marzo 2023, cfr. nota 12.

¹⁶ Donald Kitt non fa parte degli intervistati perché nel 2009 non era ancora uno degli attori dell'Odin.

¹⁷ Cfr. Ferdinando Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia teatrale*, Atti del Convegno di Modena, 24-25 maggio 1986, a cura di Antonio Attisani, Modena, Mucchi, s.a. [1987], pp. 181-201, in particolare p. 184. Ma tutto il saggio è una lettura fondamentale per capire fino in fondo il senso di questa vicenda, e della sostanziale differenza tra la gestione Odin e quella dell'attuale NTL.

spezza così, dopo il legame con l'Odin Teatret, anche quello con la cultura laboratoriale¹⁸. Di fronte a questi licenziamenti, Kai Bredholt e Roberta Carreri hanno annunciato che lasceranno il NTL nel gennaio 2025.

Questa è una parte della storia, quella che riguarda il NTL.
Poi c'è la storia interna dell'Odin.

La frattura. Parte seconda: l'Odin Teatret

L'ultimo spettacolo del gruppo è stato *Tebe ai tempi della febbre gialla*, con Kai Bredholt, Roberta Carreri, Donald Kitt, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley. Il lavoro era iniziato nel 2020, il debutto è stato nel settembre 2022, ma fin dagli inizi si era stabilito che *Tebe* dovesse concludersi già a dicembre. Era uno spettacolo strano, cocente, un embrione vivo. Un po' testamento un po' speranza di vita, non ancora del tutto nato. Ha radunato vecchi e nuovi spettatori dovunque è stato fatto, in Italia, in Polonia, in Francia. A novembre, Barba ha chiesto agli attori se fossero disponibili a continuarlo oltre i termini stabiliti. Roberta Carreri e Kai Bredholt hanno risposto di no, racconteranno più avanti i motivi, che sono complessi. E lo spettacolo si è chiuso.

Nel corso di sessant'anni è spesso successo che l'Odin perdesse figure che ne sembravano parte imprescindibile. Forse è la stessa cosa che sta succedendo ora. O forse è diversa. Su questo, credo, si possono avere solo pareri personali. Con alcuni degli attori con cui lavorava da decine di anni e con altri nuovi, riuniti in una nuova associazione "Odin Teatret", Barba sta lavorando nell'ex-ospedale di Holstebro a uno spettacolo dal titolo provvisorio *Le nuvole di Amleto*. Altri tra i "vecchi" attori, Kai, Roberta e Donald, hanno scelto di lavorare con il NTL, nella vecchia sede (Donald, come si è detto, è stato però licenziato nel luglio 2024). Iben è in pensione, fa progetti personali.

Oggi "l'Odin" è dunque il gruppo radunato intorno a Barba¹⁹, ma

¹⁸ Si veda l'intervista a Per Kap Bech Jensen pubblicata in «Holstebro Dagbladet», 26 giugno 2024.

¹⁹ L'Odin Teatret di adesso è una associazione culturale a cui aderiscono Eugenio Barba, Judy Barba, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel, Tage Larsen, Jan Ferslev, Julia Varley, Rina Skeel, Claudio Coloberti, Dorthe Kærgaard, Leif Beck, Lisbet Gor-

non per me. Per questo ho scelto di ricordare i sessant'anni di questo teatro dando spazio alle sue molte lingue, alle persone che nel corso di decenni hanno costruito una casa che ha dato riparo a tanti di noi. Il modo in cui ora questo gruppo appare diviso, lontano dalla sua sede, ha tolto a tanti un mondo di riferimento. Ci sono teatri, pochissimi, nei confronti dei quali il coinvolgimento diventa essenziale non solo per il proprio ruolo di spettatore, ma anche per il mestiere di storico. Spero che quel che ho raccontato finora renda la mia affermazione comprensibile. Non c'è distacco, nel parlare di questo teatro, e non credo ci debba essere: purché si persegua la verità, l'oggettività non è necessariamente un merito. La perdita della casa da parte di chi l'ha costruita non può non turbare profondamente. Il comportamento del nuovo direttore e del consiglio di amministrazione può essere dovuto a realismo oppure a miopia. In ogni caso, resta il sapore di una mancanza di rispetto, grave, nei confronti di un artista tanto grande e sconvolgente come è Barba, e, ora, anche degli attori che lavoravano presso l'NTL.

Anche gli altri, però, i vecchi attori che non hanno seguito Barba, hanno perso molto: il diritto alla memoria collettiva, l'appartenenza all'Odin. Naturalmente la scelta è stata loro. Tuttavia, forme di fedeltà di lavoro che vanno dai trenta ai cinquantacinque anni diventano consanguineità, non una collaborazione che possa essere considerata chiusa.

In gran parte, le righe di aggiornamento scritte dagli attori nel 2024 sono riflessioni sul cambiamento, talvolta sulla loro scelta. Eugenio Barba ha detto, giustamente, di averne già parlato pubblicamente più volte. Le parti aggiunte degli attori, sia quelli che aderiscono all'Odin Teatret, che quelli rimasti almeno fino al luglio 2024 presso il NTL, sono tutte profondamente motivate e sincere, coinvolte, turbate, spesso lacerate. Affiorano disagi che non stupiscono, dopo tanti decenni di vita comune con un regista così significativo, ma anche così impegnativo. Concludono, in maniera dolorosa, la storia di gruppo che le interviste abbozzano. Non la distruggono, tuttavia, e non la negano. E questo è talmente sorprendente da far sì che alla fine ne esaltino la grandezza, la particolarità e l'importanza.

Ferdinando Taviani

COME PER UNA TREGUA
FRAMMENTI, MATERIALI, APPUNTI

[Presentiamo qui alcune pagine prese da un lavoro non concluso di Ferdinando Taviani. Per qualche anno, più o meno tra il 1996 e il 2001, aveva lavorato a un grande libro sull'Odin Teatret degli anni della piena maturità. Era un lavoro importante, con cui voleva tornare su un argomento che gli era caro, e creare una narrazione speculare rispetto al suo fondamentale lavoro giovanile, Il libro dell'Odin (Milano, Feltrinelli, 1975, 1978 e, in versione ampliata, 1981), a tutt'oggi imprescindibile. Dal 1974 parte dell'Odin stesso, teoricamente come consigliere letterario, in realtà come consigliere di quasi tutto quel che riguardava la vita e le attività del teatro e delle persone che lo componevano, Taviani aveva successivamente scritto moltissimo su di esso, molto più di quel che non appaia a prima vista, perché al di là dei saggi interamente dedicati, l'esempio Odin interveniva spesso in scritti su argomenti diversi, dal teatro del ventesimo secolo alla Commedia dell'Arte. Forse parlarne così gli era più facile, man mano che passavano gli anni e la conoscenza si approfondiva. Gli permetteva, forse, sguardi più laterali, più frammentari. Forse è per questo che il secondo libro è invece rimasto incompiuto.

Come talvolta faceva, quando ha rinunciato a proseguire mi ha consegnato un pacco di fogli dattiloscritti chiedendomi di tenerli, come se questo potesse sbarazzarlo del ricordo, e al tempo stesso garantire al suo tentativo un po' di vita futura, la possibilità che potesse essere trovato un modo per usarlo ("dopo che muoio potresti completare tu questo libro", diceva spesso, di questo e di altri suoi progetti, senza pensare davvero che sarebbe morto, e senza credere davvero che avrei fatto il lavoro. Però gli piaceva poter evitare sia di buttare che di conservare).

Il titolo del volume, scritto a mano sul pacco dei fogli dattiloscritti, è Eugenio Barba e l'Odin Teatret. Frammenti, materiali, appunti.

Doveva essere un libro su Barba, non sul suo teatro: e questo è probabilmente un altro dei motivi per cui non è stato concluso, perché per Taviani l'Odin e il suo regista erano una sola cosa, come un corpo e una testa. E il corpo non erano "gli attori", ma persone ben precise, proprio quelle, che potevano variare un po', qualcuno poteva andare via, qualcuno poteva arrivare. Ma erano persone specifiche, legate insieme da decenni di attività, da qualcosa che non era la sola creazione di spettacoli, né un'abitudine lunga quanto una vita, ma altro. Era questo "altro" quello di cui gli interessava soprattutto scrivere.

Questi fogli ritrovati sono realmente materiali, un grande scartafaccio, con parti fatte di semplici appunti, spesso quasi incomprensibili, e altre con un aspetto già compiuto, però visibilmente ancora da rassodare e precisare, che era poi il modo in cui, per quel che ho potuto notare in tanti anni, Taviani scriveva, continuamente riscrivendo. Altri pezzi ancora venivano da saggi precedenti, o c'è l'indicazione per inserirli. Il libro era evidentemente pensato come un'alternanza di parti narrative e parti teoriche. Per rispecchiare anche qui questa scelta, che sembra per Taviani importante, ho montato insieme qualche frammento del capitolo iniziale e un paio di pagine (il paragrafo Enclave) prese da un altro capitolo, poi diventato un saggio autonomo.

Il libro non è concluso, ma alcune sue parti sono ugualmente molto notevoli. Taviani sa raccontare non "l'Odin", ma il suo Odin, tutto quello per cui, ai suoi occhi, questo non era solo un teatro interessante, affascinante, ma altro: un'altra possibilità per il teatro, un mondo con regole sue, nuove e diverse, con un sistema di decisioni e collaborazioni del tutto particolare. Una cultura teatrale complessa. L'Odin era insomma quello che lui chiamava una "enclave", non l'unica esistente, ma una delle più articolate, vive e quindi contraddittorie, e comprendeva, almeno ai suoi occhi, non solo pratiche di lavoro, ma abitudini che davano luogo a modi di vivere diversi: una delle poche comunità che aveva coltivato una consapevole differenza come base per l'arte e per la vita, l'aveva sviluppata per un periodo lunghissimo, ed era stata capace di non trasformarsi nel proprio opposto. In queste poche pagine, scritte con una lingua ingannevolmente piana e accattivante, Taviani ci indica alcuni concetti chiave che mi sembrano fondamentali non solo per capire l'Odin. Per esempio, separazione, enclave, simbiosi, tradizione, regista-drammaturgo. O "commutatore di senso", o "teatro come luogo di mutamenti". Li spiega lui stesso,

li leggeremo tra poco, sono cruciali per capire la differenza dell'Odin e forse anche il potenziale di tutto il teatro. Al centro del suo discorso sta, implicitamente, la centralità degli attori, e del loro lungo rapporto con il loro regista.

Le pagine di Taviani sono una seconda introduzione a questo Dossier, e sono un complemento indispensabile della prima. Nella mia, ho raccontato, da spettatrice, testimone e storica, sia avvenimenti che "l'effetto Odin", l'impatto vissuto dall'esterno. Taviani, da grande teorico e parte integrante del teatro di cui parla, guarda l'Odin da un punto di vista che parte dall'interno, per poi riflettere in termini generali. Sa farci toccare l'essenziale della vita e dei costumi di un teatro tanto particolare, che ha segnato la vita di molte persone; che per tanti di noi è stata seconda casa natale, una seconda patria; che al proprio interno è stato caratterizzato da aspetti anormalmente permanenti e da svolte improvvise e complete, tali da negare proprio quello che sembrava ineliminabile. Che ha coltivato legami duraturi, eterni. E che, ogni vent'anni, poteva cambiare radicalmente l'ambiente di riferimento.

Quello di cui parla è l'Odin della fine degli anni Novanta. Potrebbe sembrare quindi un punto di vista superato dagli eventi, e lo è, nel senso che parla di un mondo ora profondamente mutato. Un passato del genere, però, pesa quanto il presente. Anche le altre voci del Dossier, del resto, parlano di anni passati. Tutte insieme regalano un'immagine dell'Odin che cambia come, col passare degli anni, muta il volto di una persona amata. (Mirella Schino)]

Telefono all'Odin. Sparpagliati nei diversi locali del teatro, gli attori stanno esercitandosi nel canto armonico. Malgrado la distanza telefonica odo distintamente gli ambienti risuonare di voci fra lo sgraziato e l'arcano. Pare che il canto armonico verrà utilizzato in *Mythos*, ma il lavoro per quello spettacolo è appena cominciato, ed è troppo presto per dirlo. Mi chiedo, per intanto, se il libro che sto scrivendo non sia come quei suoni lungo il filo, voci di un teatro dissonante e remoto, benché raggiungerlo sembri facile, e basti alzare il telefono. Con tale timore inizio la «visita guidata» al teatro di Barba. Questo primo capitolo ha infatti il compito di illustrarlo come se fosse un territorio.

Eugenio Barba è un regista-drammaturgo che ha sempre lavorato in simbiosi con uno stesso gruppo di persone, formate inizialmente da lui.

Il suo teatro è particolarmente longevo, se paragonato ad altri gruppi teatrali del Novecento. Fondato ad Oslo nel 1964, trasferitosi nel 1966 ad Holstebro in Danimarca, vi gode di un'economia relativamente sicura. Svolge un programma di attività intenso e variato. Compie lunghe tournée all'estero e poi si concentra nell'organizzazione di ricche «settimane di festa» per la città in cui risiede (oggi circa 40.000 abitanti, nel '66 forse la metà); progetta iniziative grandiose, qualche impresa rischiosa, e a volte sparisce nell'anonimato. Nel linguaggio corrente, si comporta come un teatro «giovane».

Al momento in cui scrivo (inizio agosto del '97), Barba sta per compiere sessantun anni. L'età dei suoi attori oscilla fra i 43-45 e i 50-55 (la sola eccezione è Kai Bredholt, che non ha ancora quarant'anni). Allo spettacolo a cui stanno lavorando in questo momento, *Mythos*, partecipano otto attori.

Enclave

Lungo tutto il Novecento teatrale le principali fonti d'innovazione sono state apparentemente le teorie e concretamente i territori teatrali indipendenti, o enclave: formazioni che fanno parte per sé stesse e non adottano le convenzioni del sistema teatrale in cui vivono. A volte nella geografia politica si incontrano veri e propri Stati in miniatura, incistati in uno Stato più grande. Nella geografia teatrale, i teatri enclave occupano posizioni simili. Sono piccoli luoghi in cui per autodidattismo, convenienza o estremismo il teatro viene reinventato da cima a fondo ricostruendo la completezza d'un intero mondo in un piccolo cerchio.

Le dimensioni dei teatri enclave corrispondono in genere a quelle d'una troupe di medio calibro, dal punto di vista socioculturale, ma dal punto di vista culturale essi hanno la natura di vere e proprie piccole e differenti tradizioni. Non sembri esagerato: una tradizione non è tale per le sue dimensioni o la sua antichità, ma per una certa completezza di funzioni; per lo spessore (non per l'estensione) della sua storia; per la coscienza della propria differenza; per un peculiare patrimonio di conoscenze, di usi e procedure.

Il Novecento teatrale è stato un secolo di metamorfosi. Ma ciò che al suo termine emerge non è tanto una scena tumultuosa e mutante, quanto un *luogo dei mutamenti*, un laboratorio delle forme di relazione. Le metamorfosi teatrali profonde rischiano di scomparire dietro l'effervescenza delle cronache degli spettacoli. Ma la storia del teatro non funziona per collane (di spettacoli e di testi). Funziona per micro-società, per ambienti, per grandi e piccole tradizioni che creano attorno alla produzione teatrale un contesto culturale ed una rete di relazioni.

Il commercio teatrale era per forza di cose tutto basato sul momento. Non permetteva incomprensioni lunghe. Nel teatro attivo non c'è l'equivalente del libro che quasi nessuno legge, del quadro inventato, della musica che quasi nessuno esegue, che invece permettono, alla lunga, anche le innovazioni artistiche più ardite e sul momento incomprese. Uno spettacolo che sul momento nessuno vuol vedere è semplicemente uno spettacolo inesistente. L'idea di fondare dei "teatri d'arte" nacque dall'esigenza di creare un correttivo. Il "teatro d'arte" non dipende dal grande pubblico, ma si rivolge a spettatori scelti, vivendo – almeno nei progetti – non solo della vendita dei biglietti, ma di sottoscrizioni e mecenatismo. È così che i diversi sistemi teatrali nazionali cominciarono ad essere punteggiati da *enclaves*, piccoli teatri indipendenti, "studi", "ateliers" che tendevano a ricostruire al loro interno il microcosmo teatrale, reinventandone ogni componente, dalla cultura dell'attore alla pratica drammaturgica, dai modi di produzione allo spazio scenico, della definizione della leadership ai rapporti con gli spettatori. Si presentavano come i prototipi del teatro a venire. In realtà erano isole in sistemi teatrali che non ne erano scalfiti.

Le isole più celebri sono il Teatro d'Arte di Mosca (fondato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko nel 1898) e il Vieux Colombier (fondato da Copeau a Parigi nel 1913), con gli ecosistemi teatrali che si formarono loro intorno, a partire dagli "Studi" e dalla scuola. Gli esempi più celebri hanno in qualche modo contribuito, proprio per la loro celebrità ed efficacia, calamitando l'attenzione, a distoglierla dal proliferare sempre più intenso delle *enclaves*. Ma a partire dall'inizio del Novecento i grandi territori delle nazioni teatrali sono sempre più fittamente bucati da piccoli e piccolissimi territori indipendenti. I grandi territori delle nazioni teatrali non cessano d'esistere. Ma ora, nella maggior parte dei casi, sono le *enclaves* a fare storia.

Alla metà del ventesimo secolo, quando prende forma la grande

eccezione del Berliner Ensemble, è ormai chiaro che l'idea dei "teatri d'arte" è trapassata nell'organizzazione dei teatri di Stato, all'interno del nuovo sistema di sovvenzioni che sostituisce il precedente sistema basato sulle ditte-compagnie. I teatri di Stato dipendono dalla tutela burocratico-politica. Sono basati su un mecenatismo spersonalizzato, che può essere incompetente, e che quindi può dimostrarsi peggiore, alla lunga, della tirannia del commercio. Dai teatri-*enclaves* pensati come avamposti di una trasformazione diffusa del sistema, si passa ai *teatri stranieri*, stranieri in patria, che fanno parte per sé stessi, la cui identità consiste proprio nel non adeguarsi al sistema. I punti di riferimento sono il Living Theatre, il Teatr Laboratorium di Grotowski, l'Odin Teatret, l'Open Theatre, il teatro di Dario Fo, il Bread and Puppet Theatre, ma anche la nozione di "Terzo Teatro". All'inizio del Novecento, esisteva un modello centrale di teatro dal quale le *enclaves* prendevano in maniera diversa le distanze. Nella seconda metà del secolo la consapevolezza dell'impossibilità di correggere il sistema teatrale attraverso riforme generali che si ispirino ai teatri-prototipi si fa sempre più diffusa. Non si può cambiare il gioco – pensano i rinnovatori apparentemente più bizzarri, in realtà più politicamente acuti – bisogna dunque rifiutarsi di giocarlo. E il rifiuto della routine tende a non manifestarsi più attraverso la creazione di modelli riformati, ma come *separazione* dal sistema teatrale imperante. Ognuna di queste *enclaves* ha suscitato attorno a sé un proprio contesto culturale.

L'Odin Teatret è l'enclave teatrale più significativa del Novecento, non solo la più longeva, ma la più completa, quella che ha meglio ricostruito al suo interno le complessità e le ramificazioni d'un'autonoma tradizione: artigianato, principi artistici, elaborazione della memoria, invenzione del valore, indagine scientifica, territorializzazione (trasformazione dello spazio indifferenziato in un territorio fatto di canali di comunicazione, relazioni e corrispondenze), costruzione di spettacoli e composizione di libri. Ma a dire la verità c'è anche dell'altro: sapienza. Una sapienza che non sopporta solennità ed obbliga a tenere i piedi per terra, nei busillis dell'al di qua. E che si esercita per navigazioni oceaniche in piccoli laghi. Non teme di far ridere per la propria sproporzione. Perché solo il riso, alla fin fine – dicevano Socrate e i sileni –, tiene sgombre le vie per la considerazione del vero.

Un'organizzazione fatta a rovescio

Eugenio Barba non fa spettacoli che con l'Odin (e con il gruppo di artisti che da diversi anni si radunano nell'International School of Theatre Anthropology). Più d'uno dei "suoi" attori e delle "sue" attrici non sarebbero interessati a fare teatro con altri registi. Questi dati, presi nel loro insieme, traducono sommariamente il termine simbiosi che ho usato all'inizio.

Poiché il fenomeno Barba fa parlare di sé da una trentina d'anni, non può essere classificato "nuovo teatro", anche se certo non può rifluire nel vecchio, o teatro di tradizione. L'Odin non ha infatti rimarginato la frattura da cui è nato più di trent'anni fa, non si è consolidato come una variante del teatro egemone, ma non è neppure sparito in un'alterità spinta fino all'autodistruzione o al romitorio. Ha continuato a lavorare e a mutare, a coltivare vecchi e nuovi territori, in una sua estraneità assidua, nient'affatto appartata. Finché era insolito, poteva esser definito avanguardia. Ma ora che insolito non è più?

Simbiosi non vuol dire unanimità né comunione. Designa un'associazione durevole fra individui differenti che traggono un reciproco beneficio dalla relazione e creano così un ambiente. La simbiosi è un sistema di scambi, pratica della differenza e dell'indipendenza, persino uso fecondo del fraintendimento.

Direi che la simbiosi si realizza all'Odin lungo due direttrici principali: un'organizzazione fatta a rovescio, e una pratica artistica basata sul tacito disaccordo.

L'organizzazione a rovescio: invece di individuare un programma, cercando poi le persone in grado di realizzarlo, il punto di partenza dei programmi dell'Odin sono in genere le singole persone che fanno parte del teatro, le loro doti individuali, i loro desideri, bisogni, inclinazioni, o addirittura certi loro sogni irrealizzati e irrazionali, che diventano il nocciolo attorno al quale far crescere progetti capaci di trovare una giustificazione agli occhi degli altri, dei possibili collaboratori, dei fruitori, dei finanziatori. C'è una buona dose di furbizia, in tutto questo, ma anche una buona dose di novità o – come si dice – d'utopia. Oggettivare il soggettivo, socializzare ciò che nel punto di partenza segna una differenza personale, giustificarlo per l'esterno, conduce spesso a dar voce a bisogni diffusi ancora sordi o inespressi, che sorprendono coloro stessi cui forniscono una risposta. Quasi tutte le attività che carat-

terizzano gli interventi del teatro diretto da Barba nel contesto sociale e culturale hanno origine in un atteggiamento di questo tipo: seminari interscandinavi; produzione dei film didattici sulle tecniche dell'attore; pratica del "baratto"; le diverse forme assunte dai seminari e dalle attività pedagogiche; entità parallele come il gruppo "Farfa" e "Il ponte dei venti", basati su una collaborazione costante fra membri dell'Odin e attori e registi stranieri; incontri dei teatri di gruppo; International School of Theatre Anthropology, le "settimane di festa" (*Festuge*) organizzate a Holstebro...

Simbiosi e disaccordo

In quest'estate del '97, l'Odin Teatret non sta facendo nulla di particolarmente diverso dal solito. Lavora ad Holstebro; ospita gruppi di diverse parti del mondo (un progetto sugli spettacoli di donne registe ideato da Julia Varley); prepara normali tournée; alcuni attori si apprestano a tenere seminari in qualche parte dell'Europa o dell'America Latina; presenta, nel corso di una settimana, a gente di teatro che da diversi paesi ne ha fatto richiesta, l'intero complesso dei suoi spettacoli, della sua storia, e della sua vita in Danimarca. Queste settimane sono ricorrenti e vengono chiamate "settimane aperte". Sullo sfondo, il pesante e meticoloso lavoro organizzativo per la *Festuge*, settimana di festa, che si terrà ad Holstebro nell'agosto del '98 e per la sessione dell'ISTA che avrà luogo subito dopo, all'inizio di settembre, a Lisbona. È un momento qualsiasi, con molto daffare, ma d'ordinaria amministrazione.

Stiamo osservando dall'esterno. Se rovesciassimo la prospettiva, ci troveremmo di fronte a un momento grave: per una morte (è morta da poco Sanjukta Panigrahi), e perché gli attori e il loro regista-drammaturgo sono all'inizio del lavoro per il nuovo spettacolo.

Una delle ragioni per cui l'Odin Teatret è difficile da inquadrare nei normali paradigmi del pensiero teatrale, e quindi suscita spesso adesioni e rifiuti superficiali, consiste in ciò che caratterizza alla base i suoi modi di produzione. Essi contraddicono quelli del teatro "normale", ma non assomigliano neppure ai metodi di creazione collettiva.

Mythos sarà il decimo di quegli "spettacoli principali" di cui presto parlerò (l'espressione è mia. Nel gergo dell'Odin si direbbero semmai

veri spettacoli o gli spettacoli in cui si comincia da zero). Gli spettacoli principali, o spettacoli in cui si comincia da zero, hanno sempre segnato una svolta nella vita del gruppo e spesso anche in quella di alcune almeno delle persone che ne fanno parte. Ma è una svolta di cui ancora si ignora il senso, non programmata. Procede in sordina, attraverso la monotonia, la ricerca di soluzioni tecniche per dettagli di cui non si è ancora stabilito il contesto, e quindi il senso. Un gruppo di artigiani nel chiuso della loro sala: la confidenza che li lega, i molti anni passati assieme, non producono disinvoltura, ma un'atmosfera fatta di privatezza e di cautele. Non è per etichetta, ma per delicatezza, che parlano sottovoce e rivolgono la parola al compagno con ritegno. Irritazioni e rivalità si manifestano entro limiti ben precisi. Noi che stiamo osservando di soppiatto non le noteremmo nemmeno. Le prove a volte sono allegre, a volte pesanti e dure, ma attori e attrici, anche nei momenti peggiori, non litigano fra di loro. Se questo avviene, è sentito come una minaccia all'esistenza stessa del gruppo. Tutte le tensioni passano attraverso Barba regista-drammaturgo e vengono da lui filtrate. C'è una grande autodisciplina (una parola che dice poco, se non si comprende ch'è una via per scampare alla disciplina).

In questo interregno fra uno "spettacolo principale" smesso (*Kaosmos*, rappresentato dall'aprile del 1993 al dicembre del '96) e *Mythos* che sta appena facendo intravedere la sua faccia, l'Odin Teatret ha in repertorio quattordici spettacoli, alcuni dei quali impegnano l'intero gruppo, altri uno, due o tre degli attori e delle attrici. Non sono spettacoli per i quali si è cominciato da zero. Derivano dalla rielaborazione di materiali scenici precedenti. Alcuni sono a metà fra lo spettacolo e la dimostrazione di lavoro. Altri hanno una storia, un personaggio, una vera e propria drammaturgia-regia. Il lavoro per *Mythos*, quindi, può essere interrotto per delle tournée nelle quali il teatro si presenta con un ampio ventaglio di opere.

Non è stato sempre così. Per i primi dieci anni, dal 1964 al '74, l'Odin presentava un solo spettacolo alla volta, ed erano sempre spettacoli per cui s'era cominciato da zero (l'espressione è di Torgeir Wethal), quelli che ho chiamato spettacoli principali.

Nei primi dieci anni, il tempo dell'Odin era nettamente diviso: molti mesi per preparare uno spettacolo, altrettanti mesi in cui presentarlo in tournée. I primi due spettacoli *Ornitofilene* (1965) e *Ka-*

spariana (1967) ebbero tempi di preparazione più lunghi dei tempi di presentazione. Per *Ferai* (1969) i tempi più o meno si equivalsero (un anno di lavoro ed un anno di rappresentazioni). Con *Min Fars Hus* (La casa del padre, 1972) il periodo di rappresentazione fu per la prima volta superiore a quello di preparazione: fu lavorato dall'aprile del '71 all'aprile dell'anno successivo e fu rappresentato fino al gennaio '74.

Gli spettacoli venivano rappresentati in spazi ristretti, per un numero ristretto di spettatori, circa sessanta. Per il resto, gli attori lavoravano fuori da sguardi estranei, e il tempo dedicato al lavoro formativo del training era sostanzialmente pari a quello per le prove. C'era poi l'organizzazione dei seminari e delle tournée di spettacoli altrui.

Col passar del tempo, il lavoro del training superò il suo stadio formativo e si trasformò nell'elaborazione di materiali scenici, figure e partiture d'azioni, che avevano già una valenza spettacolare o pre-drammaturgica. Fu naturale, quindi, abbattere la barriera che separava il training dallo spettacolo. Ma appare naturale a posteriori. Nel periodo fra il '64 ed il '74, a Barba ed ai suoi attori sarebbe parsa una soluzione impensabile. Quel che per dieci anni fu un precetto – “mai usare materiali del training nello spettacolo” – d'un colpo fu gettato a mare per la spinta delle circostanze. Nell'estate del '74, a Carpignano Salentino, nel Sud Italia, *Il libro delle danze* fu il primo spettacolo dell'Odin basato interamente sull'intreccio di materiali derivati dal training dei singoli attori: era la sola possibilità per mostrar qualcosa non avendo spettacoli da mostrare. Fu anche il primo spettacolo che si poteva rappresentare all'aperto, per un numero illimitato di spettatori. E fu, a quel punto, lo spettacolo più longevo: durò fino all'inizio del 1980.

Da quel momento in poi, accanto agli spettacoli per cui si cominciava da zero ce ne furono altri di diverso tipo, basati su materiali pre-esistenti, montati in modo da assumere significati impreveduti. Un po' come se l'insieme degli attori e del loro regista-drammaturgo lavorassero secondo i criteri della Commedia dell'Arte: producendo velocemente opere nuove attraverso la composizione di pezzi vecchi.

La quantità dei prodotti dell'Odin è di colpo aumentata, ed è stata una trasformazione d'importante conseguenza sia dal punto di vista culturale che da quello commerciale e politico: l'Odin, oggi, con una dotazione di quattordici opere, che impegnano un numero vario di attori, alcune adatte ad esser presentate all'aperto, altre che necessitano un

numero chiuso di spettatori, alcune di tipo festivo, altre di tipo didattico, altre ancora liriche, può compiere lunghe tournée, quasi come se fosse un festival viaggiante, presentandosi cioè, non come una troupe con il suo spettacolo, ma come una tradizione teatrale con le sue diverse sfaccettature. Può intervenire efficacemente in appoggio a determinate situazioni – e può metterne a soquadro altre.

Il commutatore di senso

Per chi fa ricerca, è sempre un'emozione ritrovare nel campo ristretto della propria indagine, in forme nuove e imprevedute, l'insorgere di dinamiche analoghe ad altre di passati remoti. È uno dei piaceri della ricerca sulle *enclaves* teatrali, in particolare l'Odin Teatret. Le *enclaves* sono un po' come l'Australia, dove per l'isolamento certi processi ricorrenti in natura si presentano in forme straniate rispetto ai grandi continenti. Nelle *enclaves*, quando esse non hanno vita breve, è come se il sistema del teatro venisse in parte reinventato, sicché in un campo ristretto vediamo riprodursi, simili e mutati, quasi schematizzati, processi ed equilibri complessi che nei campi lunghi della storia rischiano a volte di sfuggirci a causa della loro stessa vastità. Comparare le somiglianze e le differenze permette di capire meglio sia i microsistemi che i sistemi più vasti, il generale ed il particolare. Ma nel nostro caso, il confronto con le dinamiche della cosiddetta Commedia dell'Arte non spiega niente d'essenziale. È troppo facile. Riguarda l'uso semplice del mestiere: tipi fissi, pezzi chiusi e composizione veloce del montaggio. Per vedere di più, occorre guardare gli spettacoli basati anch'essi sull'uso di materiali previ, ma ad un maggior grado di complessità.

Allora ci si accorge che quanto avviene all'interno della nostra enclave dev'essere comparato non con la Commedia dell'Arte, ma con ciò che nella tradizione del teatro occidentale, almeno dal XVII secolo all'inizio del XX, ha regolato la dialettica fra conservazione e innovazione. In tutto questo lunghissimo periodo, la dialettica si realizzava attraverso la frizione fra culture degli attori e culture degli autori; e quindi attraverso l'alternanza di molte opere "di repertorio" e di alcune "novità". È facile intuire come tale alternanza, che caratterizzò a lungo il teatro europeo, si rispecchi in quella, cresciuta nell'Odin in maniera spontanea, fra "spettacoli principali", per i quali si "comincia da zero"

rivoluzionando il proprio mestiere, e spettacoli basati sul montaggio di materiali previ. Possiamo dunque domandarci: nel microcosmo dell'Ordine si ritrova anche qualcosa di simile alla differenza di potenziale fra cultura degli attori e cultura degli autori? Per rispondere occorre passar oltre il diaframma del termine regista.

Se paragonassimo il ruolo di Eugenio Barba con ciò che correntemente si intende con regista, le differenze e le contraddizioni superebbero di gran lunga i punti di contatto. Per evitare gli equivoci fino ad ora ho usato il nesso regista-drammaturgo. Ma è tempo di osservare un po' più da vicino.

Negli spettacoli basati su materiali previ, la funzione di Barba appare particolarmente evidente, perché il suo lavoro può essere più facilmente isolato dal lavoro degli attori. Ed emerge innanzi tutto la sua funzione di commutatore del senso. Barba può non essere il co-autore dei materiali degli attori; in qualche caso, come vedremo, può non essere neppure l'autore del montaggio, ma lavora materiali e montaggio secondo una tecnica d'autore.

È come se nel lavoro compiuto dagli attori piombasse, innovatore e devastante, il peso d'un poeta, un poeta di compagnia, come furono, per esempio, Goldoni e Wilhelm Meister fra gli altri, con tutta la frizione che questo comporta. Barba tratta i pezzi che i compagni gli propongono non semplicemente montandoli in sequenze coerenti, ma spingendoli in un'altra dimensione, sommovendoli, inquietandoli, immettendoli nel proprio mondo d'immagini solitarie e trasformandoli a quella luce. Luce, però, è un termine assai impreciso, perché si direbbe che il firmamento di Barba sia presidiato da due soli, l'uno ustionante e l'altro un sole nero.

Fra questi due, si salva una zona di grande tenerezza, dove l'essere umano appare nella sua dimensione fraterna, vulnerabile – come per una tregua.

Else Marie Laukvik - Torgeir Wethal - Iben Nagel
Rasmussen - Roberta Carreri - Tage Larsen - Julia
Varley - Jan Ferslev - Kai Bredholt - Eugenio Barba

BIODIVERSITÀ
NOVE RACCONTI SUL TRAINING

I

Else Marie Laukvik
1964

[Dall'intervista del 25 aprile 2009]

MIRELLA SCHINO: Else Marie, lo so che hai già parlato altrove del giovane Odin, ma ora vorrei chiederti di raccontarci gli inizi: l'Odin quando ancora non esisteva. La nascita di un teatro così famoso è stata spesso raccontata, per esempio il fatto che Eugenio Barba, appena tornato dalla Polonia e dalla lunga esperienza con Jerzy Grotowski, nel 1964, non avendo trovato lavoro in nessun teatro norvegese, si fosse rivolto ad attori che non erano stati presi dalla scuola di recitazione. Mi farebbe molto piacere se tu invece ci parlassi di quello che a posteriori è stato il primo giorno di un teatro che avrà una vita così lunga e una così grande influenza. Siamo a Oslo, nell'autunno del 1964 – la data di nascita ufficiale dell'Odin è il primo ottobre, ma Torgeir [Wethal] ha detto che in realtà quella è una data simbolica, a Eugenio piaceva, un tempo era quella dell'inizio delle scuole, e che in realtà probabilmente avete iniziato qualche giorno dopo. Come vi è sembrato, questo teatrante italiano sconosciuto, che viso aveva, che teatro vi ha proposto, come avete iniziato il lavoro? Che è stato, da quel che so, subito lavoro per il training, per addestrarvi. Un lavoro fisico, a cui gli attori di allora non erano affatto abituati, e che Eugenio aveva ripreso dal Teatr Laboratorium di Grotowski.

ELSE MARIE LAUKVIK: Il primo giorno, il primissimo giorno... Prima mi aveva chiamata una mia amica. Ero stata rifiutata dalla scuola di recitazione norvegese, e lei mi telefona e mi dice: “Tutta! (che era il mio soprannome in Norvegia) Tu vuoi fare teatro: c’è un uomo, un italiano, di nome Eugenio Barba! Abbiamo chiesto per te e sei accettata! Telefonerò ancora più tardi per altre informazioni!”. Il giorno dopo siamo arrivati in una piccola sala, io e gli altri partecipanti, in una vecchia scuola che ora non esiste più. Gli altri avevano calzamaglie nere, come quelle per il balletto, erano più preparati, forse Eugenio aveva detto loro qualcosa. Io sono arrivata in pantaloni e maglia, non avevo idea di che si trattasse. Abbiamo iniziato con esercizi di balletto moderno, ci insegnava uno che aveva lavorato con Rikki Septimus per *West Side Story*. Dovevamo fare quel che faceva lui. Poi però vennero altri esercizi, molto più strani. Penso che in parte venissero da Grotowski. Per esempio, dovevamo andare giù, accucciati, in terra, come nani, e intanto dovevamo far ruotare le spalle [*mostra come dovevano ruotare le spalle. Le basta questo movimento per far riapparire l’intero primo giorno di lavoro dell’Odin. In parte, ma solo in parte, per ovviare al suo italiano di straniera, che pure è fluente, si aiuta mostrandoci gli esercizi di acrobatica seduta sulla sedia. Imita le persone di cui parla, gesticola, parla col busto, con le gambe. Si alza in piedi, sembra cercare i ricordi nell’aria della vecchia sala da lavoro dell’Odin in cui stiamo parlando, la sala bianca, si risiede, torna a guardarmi. Poco più che sessantenne al tempo dell’intervista, Else Marie è bionda, con grandi occhi chiari, imprevedibile. Fa finta di non sapere quanto ci sta facendo ridere, o quanto è evocativa*]. Ora non so se riesco a mostrartelo, quello di cui ti dicevo, andare giù e muovere nello stesso tempo le spalle, adesso ho le gambe un po’ rigide. C’erano anche altri esercizi, un po’ di yoga, mettersi sulla testa, forse un po’ di pantomima. Ma la maggior parte erano esercizi “plastici”, ed erano molto duri e molto nuovi, davvero difficili. Siamo andati avanti così per almeno per tre ore. Il quinto giorno, quando sono tornata a casa, mia madre ha dovuto farmi i massaggi. Non riuscivo neppure a salire le scale! E la mattina dopo non avevo nessuna voglia di tornare. Ma poi sono andata, e ne sono stata contenta. Parecchi, però, non sono tornati. Dopo un mese di training in questa scuola di Halling, tre ore a sera, siamo rimasti solo in cinque [*scuote la testa*].

Le altre persone in sala non le conoscevo. Eugenio, invece, l'ho raccontato per il libro di Exe Christoffersen¹, l'avevo già visto all'università, dove studiava storia delle religioni. L'avevo incontrato in ascensore. Quindi mi sembrava di conoscerlo... Ma è un'altra storia. Ma insomma, quando sono entrata, mi sembrava di conoscerlo già, e allora sono andata verso di lui e gli ho detto: "Mi chiamo Else Marie". E gli ho detto di come fossimo stati insieme in ascensore dall'undicesimo piano dell'università fino al primo, mentre lui parlava con un amico di induismo e di come il sanscrito sia una lingua viva. E lui mi ha guardato con una faccia che sembrava una maschera di pietra. Mi guardava... Così ho pensato: niente sorrisi, qua. Niente [*fa in un lampo la caricatura di Eugenio con la faccia di pietra*]. E poi c'è stato l'esercizio delle spalle di cui ti dicevo, e io per tre volte non ci sono riuscita, mi diceva di sollevare le spalle e non ci riuscivo.

Negli altri giorni abbiamo continuato così, con altri esercizi di jazz-ballet e di yoga, e poi abbiamo cominciato molto presto con le improvvisazioni. Più o meno la seconda settimana, non so se questo è interessante, che dite? Va bene, è interessante, anche se non riguarda il training. Eugenio ha detto: "per domani dovete preparare un'improvvisazione a casa". E io mi sono chiesta: ma cos'è un'improvvisazione? Ho domandato a un'altra ragazza, e lei ha detto: "devi fare tutti i movimenti *come se* tu stessi facendo qualcosa; perciò, cerca qualcosa che sai fare bene". Cosa so fare molto bene? mi sono chiesta. Qualcosa che comprenda movimenti delle mani, e non solo... Ah! faccio una torta – quando ero piccola amavo molto fare le torte. Così non sarebbe stato difficile.

E allora, quando è toccato a me fare l'improvvisazione, ho fatto *come se* mettessi la farina e l'uovo e tutto quanto, e alla fine mi sono leccata un dito, così, e tutti ridevano. Ma lui non diceva niente, Eugenio, aveva sempre un viso sempre molto duro, come una maschera [*Il volto di Else Marie mostra l'espressione severa del giovanissimo regista, l'atmosfera concentrata del giovane gruppo ai suoi inizi. Poi si lecca un dito, e ci mettiamo tutti a ridere. Ma non è un gesto così semplice, in realtà – potrebbe essere una bambina che fa un dolce, ma anche la strega di Hansel e Gretel, o un segno più inquietante ancora.*

¹ Exe Christoffersen, *The Actor's Way*, London and New York, Routledge, 1993.

È qualcosa nei suoi occhi a fare la differenza, anche se ride. Ride, ma non sta scherzando, sta raccontando qualcosa di molto serio].

Più tardi abbiamo iniziato a lavorare con la voce. Di questo ho un ricordo orribile, davvero: dovevo fare dei versi come un uccello, “uh” “uh”, non so se già avesse a che fare con *Ornitofilene* [il primo spettacolo dell’*Odin Teatret*, 1965-1966]. Dovevo salire su una sedia e fare questo verso da uccello. E non ci sono riuscita. Per minuti e minuti, davanti a tutti.

Due giorni dopo, invece, Eugenio mi ha chiesto “devi fare una mendicante, ma arrabbiata”, e forse quel giorno ero nervosa, e così ho detto, con voce veramente furiosa “Give me one dollar!” No, no, dovevo dire “dio ti benedica”, e io l’ho detto così, furiosa, rabbiosa “dio ti benedica”. Quella è stata la prima volta che mi ha detto “va bene”. E allora mi sono sentita un pochino meglio.

Ma faceva solo un cenno, così, non diceva altro.

Dopo Natale abbiamo iniziato a lavorare dalle nove del mattino fino alle cinque in una sala all’Associazione architetti. Training e improvvisazioni. E abbiamo iniziato le prove per il nostro primo spettacolo, *Ornitofilene*.

Avevamo avuto il manoscritto di *Ornitofilene* da Jens Bjørneboe² prima di Natale, ed Eugenio mi aveva detto di copiarlo, e lo avevo battuto a macchina tutto io. Poi, prima di Natale, ci siamo incontrati all’università. Questo te l’avevo già raccontato, me lo ricordo: nel testo c’erano tredici personaggi, ma nel nostro spettacolo dovevano essercene solo quattro: un amante degli uccelli, un padre, una madre e una figlia. Noi eravamo in cinque. Eugenio è stato lì a lungo, un’ora, a dividere le battute, le quarantacinque pagine che avevo battuto a macchina con tanta fatica. E a me non ha dato neanche una battuta. Ha detto solo: “Forse qui Else Marie si muoverà un po’ come un uccello”. E basta. La sera, tornai a casa, in tram, e facevo tanta fatica a non crollare... Nel mio spettacolo, *I miei bambini di scena* [2004] lo racconto.

MIRELLA SCHINO: Ha distribuito le parti e a te niente!

ELSE MARIE LAUKVIK: Niente. Ed ero così triste, perché il mio “Dio ti benedica” gli era piaciuto, e invece le battute non me le voleva dare.

² Jens Bjørneboe era un autore veramente importante, in Norvegia. Ho ricostruito almeno in parte il suo rapporto con Barba in *Lo schema del secondo giocatore. Jens Bjørneboe, il diavolo e l’Odin Teatret*, «Teatro e Storia», n. 34, 2013, pp. 21-74.

Abbiamo finito la prima versione dello spettacolo a maggio. Io facevo una scena in cui cantavo, era la scena di un funerale, un po' sconvolgente. E facevo anche un'azione con le monete, le porgevo, poi le mettevo giù, e ridevo, così... Jens Bjørneboe, l'autore del testo, che era uno scrittore molto famoso, venne a vedere, e disse a Eugenio, che dopo lo ha detto a me, "È incredibile, questa piccola ragazza ha una forza così grande, più grande di lei".

Poi dopo l'estate una delle attrici, Torill, ci ha lasciato, ed Eugenio ha detto "Else Marie, devi fare anche la sua parte". E all'improvviso ho avute tantissime cose da fare, perché avevo già la mia scena con le monete, e la scena del funerale, nella quale dovevo portare Torgeir [Wethal] sulle spalle, una scena un po' anche di follia, piuttosto forte. E poi avevo anche tutte le battute della ragazza.

In realtà credo di essere stata molto fortunata a non aver avuto molte battute all'inizio, perché così ho imparato molto guardando gli altri. Avevo visto come faceva Torill "Uh Uh Uh, papa!". Così un po' ho fatto quel che faceva lei e un po' a modo mio.

Andava tutto così velocemente. Abbiamo avuto la prima il 12 ottobre 1965, il giorno del compleanno di un'attrice, Anne Trine [Grimnes]. Eugenio ha la tendenza a mettere le prime nei giorni di compleanno delle persone.

Non ricordo se poi Bjørneboe è tornato a vedere lo spettacolo finito. Mi pare stesse attraversando un periodo difficile, in Norvegia. Aveva scritto un libro, e lo hanno processato: era un libro pornografico che aveva scritto perché aveva bisogno di soldi, sotto un altro nome. Lui invece era uno scrittore molto serio, che trattava temi molto seri, drammatici. Era proprio un brutto periodo, per lui.

Prima di Natale Eugenio aveva iniziato degli esercizi nuovi, però non con me, ma con Anne Trine e Torgeir, e forse anche Tor [Sannum]. Erano esercizi diversi dagli altri, e io ero molto curiosa, perché lavoravano in sala da soli. Erano esercizi di psicofisica. Lui era rimasto in contatto con Grotowski. E credo che Grotowski, dopo che lui aveva lasciato la Polonia, avesse cambiato alcune cose del suo training, provando cose nuove, e forse anche Eugenio voleva provare cose nuove.

No, con me non ha mai fatto un lavoro di tipo psicofisico, non so perché. Posso solo raccontarti questo: l'unica volta che ha fatto con me una cosa, diciamo, "psicodinamica" è stato per una scena di *Ornitofilene*. Era un'improvvisazione per una scena in un ghetto. Eugenio aveva

messo un disco di vecchi canti ebrei, che gli ebrei cantavano andando alle camere a gas. Io l'ho ascoltato – li conoscevo. E all'improvviso mi sembrava di vedere cose della Bibbia. Vedevo un muro, e mi sembrava di vedere delle donne, donne che cantavano e piangevano. E tutto questo è successo dentro di me, sentivo il lamento di Rachele sui figli morti, e vedevo, vedevo le persone e il muro, come se potessi vedere cose di duemila anni fa. E mi sono bloccata, non riuscivo a muovermi, né niente, accadeva tutto dentro di me. E dopo non ho più fatto niente di simile.

Penso, da attrice, che un tipo di esercizi del genere possa anche bloccare alcuni attori, sono proprio le cose che ti succedono dentro che possono bloccare. Mentre un processo creativo ti deve portare a un'azione. Ma è stata un'esperienza molto forte, e non la dimenticherò mai.

Poi ricordo un'altra cosa curiosa: a Oslo lì, forse già a novembre, c'era un gruppo di danza coreana, che ha fatto uno spettacolo al Teatro d'Opera di Oslo, ed Eugenio è andato, e ha fatto venire da noi una di loro, una danzatrice coreana. Ci ha fatto insegnare da lei alcuni movimenti, e questo ci ha aiutato a sviluppare diversi modi di camminare. E poi dovevamo mischiare queste cose con quello che già avevamo trovato, scoprire noi. Per noi era la prima volta che facevamo qualcosa del genere, simile alle cose che si sarebbero fatte anni dopo nell'ISTA [*International School of Theatre Anthropology, fondata e diretta da Eugenio Barba nel 1979*].

Alla fine del periodo di Oslo, eravamo già molto più...

MIRELLA SCHINO: Ecco, queste fotografie sono del periodo di Oslo.

ELSE MARIE LAUKVIK: Qui si vede che stiamo facendo pantomima, no? E questa è proprio la stanza della scuola di Halling di cui ti ho detto, e, come si vede nel libro con i programmi dei primi spettacoli, facevamo anche esercizi con gli occhi, e esercizi di pantomima e facevamo anche una specie di *mudras*. Per me era difficile, ho sempre avuto le dita molto rigide.

Non vi ho detto che quando eravamo in sala, sul pavimento, dovevamo collegare tra loro tutti gli esercizi, il training era sempre anche un lavoro di composizione. Avrei dovuto riguardare i miei vecchi quaderni di appunti, ne ho tanti. Scrivevamo tutto, anche i nomi degli esercizi, "il salto della rana", "il salto del delfino", "la vecchia", "il cortigiano". Adesso ho un po' dimenticato. E quando li facevamo dovevamo intrecciarli in modo che per noi raccontassero una storia.

Anche Eugenio ha partecipato al training, ogni tanto, non molto, per mostrarci, non per farlo. C'era un esercizio che Torgeir non riusciva a fare, una specie di capriola complicata: una persona saliva sulle ginocchia di un'altra sdraiata, e poi "patapam", faceva una capriola. Torgeir non riusciva a farlo, non ne aveva il coraggio, e lui mi ha detto: "Mettiti giù" e poi ha fatto lui la capriola. Sapeva fare anche le cadute dei paracadutisti. Aveva fatto la scuola militare, e lì aveva imparato molte cose. Era anche stato in un circo, per sei mesi, aveva visto gli esercizi che si facevano nel circo.

Facevamo anche molti études, e quello era un lavoro anche molto mentale, per unire fisico e mente. Un étude, per esempio, può essere questo: il compito è fare un salto sulla sedia. Ma poi lo fai come se tu fossi una vecchietta che cammina, e che poi salta sulla sedia, e allora diventa giovane... non so... bisognava inventare.

Dopo *Ornitofilene* c'è stato un periodo in cui siamo rimasti spesso solo in tre. Torgeir era andato all'ospedale perché si era rovinato il ginocchio, e noi rimanevamo soli per ore. E allora dovevamo utilizzare la nostra immaginazione per resistere, per riuscire a fare tre ore di training, e un'ora di voce, ed era lungo. Eugenio veniva magari più tardi, dopo che avevamo lavorato tre ore da soli, perché in quel periodo stava scrivendo il suo primo libro *Alla ricerca del teatro perduto* [Padova, Marsilio, 1965], e lavorava anche al primo numero della rivista «Teatrets Teori og Teknikk» [Teoria e Tecnica del Teatro, *pubblicata dall'Odin Teatret dal 1965 al 1974*], e poi doveva anche fare gli esami all'università. E così abbiamo dovuto imparare, abbiamo avuto la possibilità di imparare l'autodisciplina.

Facevamo esercizi per la voce la mattina, per un'ora, poi c'era, per esempio, un training che era una miscelanza di pantomima, e altre cose, magari con un po' di esercizi acrobatici alla fine. Poi, abbastanza presto, abbiamo iniziato il combattimento con i bastoni, come vedi qui, in questa foto, guarda. Questi li abbiamo fatti molto a lungo. Lo chiamavamo "Ah, Ih", non so se li conosci, erano così: si fanno in coppie, e tu devi dare un colpo con il bastone verso la testa dell'altro, mentre l'altro si piega per non essere colpito, oppure alle gambe, e l'altro salta. E quando miri alla testa devi gridare "Ih", quando colpisci verso le gambe gridi "Ah". Il grido è un segnale per l'altro, ma il colpo lo devi dare davvero, con forza. E poi dovevamo correre e fare una capriola. Dopo un anno, ero diventata piuttosto brava, fisicamen-

te. In *Ornitofilene* riuscivo a fare un monologo rimanendo in piedi sulle spalle di Tor.

Poi, a giugno del '66, ci siamo trasferiti da Oslo, in Norvegia, a Holstebro, in Danimarca, e subito dopo c'è stato un seminario con Grotowski nella nostra nuova casa. A Oslo non avevamo una sede. Era estate, e ricordo che anche noi insegnavamo: acrobatica, e i combattimenti con i bastoni.

Non mi pare di aver partecipato a questo lavoro con Grotowski, per me i suoi seminari non sono stati così cruciali come per Torgeir. Credo di aver solo osservato. No, per me c'era stato un altro momento più importante legato a Grotowski, ma non con lui, ed è stato quando eravamo ancora a Oslo, e siamo andati al suo primo seminario fuori dalla Polonia, a Skara, in Svezia.

Grotowski era venuto con Rena Mirecka e un altro attore, forse Cieślak, non sono sicura. Ricordo invece che Anne Trine e io siamo andate nella scuola dove doveva esserci il seminario, abbiamo aperto la porta, e c'era Rena Mirecka che faceva gli esercizi di "plastica" e ci ha guardato con occhi che volevano uccidere... Abbiamo fatto un salto, così! Mamma mia, non lo dimenticherò mai. Da allora quando penso agli esercizi di plastica mi viene in mente sempre lei, la Mirecka. Lei è stata un esempio così importante, per me. Dopo l'abbiamo vista lavorare, faceva il serpente, con le mani, così... come un cobra... sono tutti gesti di Rena Mirecka... [*Con le mani mostra il training "da cobra" di Rena Mirecka, con gli occhi il suo sguardo fulminante*].

Negli ultimi anni ho ripreso a fare training, e mi sembra un privilegio riuscire ancora a farlo di nuovo, ancora per un po', un dono. E sento che quello che mi piace di più è proprio la plastica, e mi viene tutto da Rena Mirecka, che aveva un modo di muoversi... così forte. Dura. Mi colpì, è stato come trovare un mio filo, il mio modo... Più tardi ho fatto un po' di kabuki, avevo visto un film, e l'ho fatto perché anche lì c'era questo modo di muoversi con una forza particolare... duro. Emanava una sensazione come di minaccia, è un tipo di movimento "pericoloso". E mi viene da lei.

Sai: penso che ogni attore, ogni persona, ha alcune cose che gli piacciono di più, non tutto va bene per tutti. A me piacevano i combattimenti, l'acrobatica, per quel che riuscivo a farla. E il karate. Venne un americano, Stanley Rosenberg, e ci ha insegnato esercizi di karate. E io li uso ancora, questi esercizi, anche se sono difficili da fare. Devi tenere

il piede a quarantacinque gradi, e devi fare proprio gesti precisi. Anche le camminate alla Marcel Marceau sono difficili per una persona che non le ha mai fatte prima.

Ma più di tutto mi piaceva Rena Mirecka, e proprio la ringrazio. Era bellissimo anche vedere Ryszard Cieślak che faceva gli esercizi di plastica, ma lo ha fatto più tardi, non tanto in questo nostro periodo iniziale. Ma per me l'esempio fondamentale è stata Rena.

E poi ogni persona rielabora a modo suo quel che l'ha colpita di più. Rimane qualcosa – un'immagine, non so. Un'impronta. A me è rimasta un'immagine "pericolosa"... non so. Forse viene da quella prima volta che ho visto la Mirecka. Ma è stata importante, per me, anche dal punto di vista del lavoro, mi ha fatto capire. Anche è importante per me, lo spiego quando insegno, non fare movimenti con il viso durante il training, è il corpo che deve parlare. Mi piace che ogni tanto il corpo sia "pericoloso" nei movimenti. Ed eccitante.

C'è un'altra cosa che mi piace, e quella non viene dalla Mirecka, e sono i salti. Doveva essere il '68: c'è una nostra fotografia di salti. Mi piace moltissimo, saltare. Adesso quando faccio il training ci sono dei momenti... quando si è in velocità, e puoi bloccare la velocità e spostarti nello spazio. E poi saltare. Per me è la cosa più bella. Il salto ha qualcosa di magico.

MIRELLA SCHINO: Ma perché?

ELSE MARIE LAUKVIK: Se tu vedi il balletto Bol'soj cosa ti piace di più da vedere? I salti, perché sono la cosa più drammatica. Anche per l'attore. È bello, è un po' come volare. Come quando scio, e faccio lo slalom. Non sono molto brava a saltare, ma i movimenti un po' rischiosi sono i più affascinanti.

MIRELLA SCHINO: Questa cosa che dici, del corpo pericoloso, è bellissima. È importante, dà un'idea tutta diversa del training, di quello che si può insegnare all'attore.

ELSE MARIE LAUKVIK: Se provo a guardare me stessa quando faccio training, la cosa più interessante è la differenza rispetto a quella prima volta, quarant'anni fa. Adesso ho il coraggio di seguire quello che sento. Salto, ballo, faccio quello che ho voglia di fare. Mentre quella volta, quarant'anni fa, mi sembrava che dovessimo fare le cose "giuste", gli esercizi, e imparare la tecnica. L'attore si preoccupa troppo di quello che è giusto, che è sensato. Di seguire i principi corretti. Adesso, quando faccio il training, non mi importa. Lo faccio solo per me, è come

buttarmi in un universo, con la musica. Faccio cose “magiche”, cioè cambio una cosa, scopro una cosa. E questo è magico. Il training fa apparire cose.

E poi mi diverto. Non soffro. Non soffro [*me lo grida, ma ridendo*].

PIERANGELO POMPA: Tutti gli esempi che hai fatto sono di cose che ti ho visto fare, sono le cose che ancora ti piacciono: le camminate di Marcel Marceau, le camminate del kabuki, il karate, lo “slow motion”, la campana, sono proprio le cose che fai ancora, il serpente... sono le cose che ti piacciono e che ti sono rimaste.

ELSE MARIE LAUKVIK: Ognuno di noi attori dell’Odin ha un suo modo di muoversi. Ogni tanto vedo negli allievi una preoccupazione, sono preoccupati, come lo ero io una volta, e si chiedono: “Ma cosa è giusto fare?” Oppure: “cosa vuole il regista? Cosa si aspetta il pubblico?”. Sono preoccupati, e si chiedono se è giusto o non è giusto, se è solo tecnica, se sono bravi o no, invece di dimenticare tutto questo, di buttarsi, buttarsi in un altro universo, per scoprire le cose che per te sono importanti, scoprire cos’altro può apparire.

SOFIA MONSALVE: Nei periodi in cui stavi creando materiali per uno spettacolo, non sentivi mai una carenza – non ti dicevi mai: devo proprio lavorare su questo perché mi servirà per lo spettacolo?

ELSE MARIE LAUKVIK: No, io no. Mai. Invece sono stata un po’ in crisi subito prima di *Min fars hus* [La casa del padre, 1972–1974]. Forse cominciavo a trovare il training un po’ noioso. Farlo per ore e ore mi annoiava. Annoiarmi non mi piace, io ho bisogno di scoperte, della catena di associazioni, ho bisogno di fare un viaggio magico nello spazio e nello sconosciuto. Se questo non c’è, allora mi annoio. Forse per questo avevo difficoltà a seguire i pedagoghi, come Ingemar Lindh, stare lì per ore a guardare... e la mente non c’è. Forse per questo non sono mai stata brava nel training come lo sono Roberta [Carreri], o Iben [Nagel Rasmussen].

Il periodo dei trampoli, poi, mi ha rovinato la schiena, e non ce la facevo più, fisicamente, e questo è triste. Poi mi sono ammalata, nel 1987, e non potevo più fare tutte e due le cose nello stesso giorno, non potevo fare training e poi fare spettacolo la sera, come gli altri. Non ce la facevo. Forse per questo c’è stato un buco nello sviluppo del mio training, non ce la facevo.

Ma, tornando indietro, quando ho cominciato ad annoiarmi, ho fat-

to un anno sabbatico, e quando sono tornata ho visto gli altri lavorare con i bastoni e con la velocità. Senza il peso della tecnica, della logica, e mi è piaciuto, mi è piaciuto molto. Perché dopo *Min fars hus* è cominciato un tempo un po' diverso, c'è stato un po' di caos, le regole erano cambiate, c'era un clima nuovo. Iben era diventata molto brava nel training. Usava la velocità. E per me era molto affascinante da vedere, era come nella danza, si potevano usare ritmi diversi, forze diverse. Lei ha dato una grande spinta per lo sviluppo del training.

Era tutto diverso, e mi ha ispirato e questo è importante: vedere cosa fanno gli altri, ed esserne ispirata. Ho fatto training fino al '79, ma a quel punto ero malata, ed era troppo duro. Ero in un periodo molto creativo, ma col training non ce la facevo e questo era brutto, perché in realtà farlo mi divertiva, ma non ce la facevo. Così ho cominciato a odiarlo. È stato durante il periodo de *Il Vangelo di Oxyrhincus* [1985–1987], l'ultimo spettacolo che ho fatto con tutto il gruppo. Ero malata... volevo fare training e non potevo. Ecco perché il fatto di poterlo fare di nuovo oggi, alla mia età, mi sembra un privilegio. Ho ripreso qualche anno fa... non so, non ricordo mai le date... almeno da quattro anni.

MIRELLA SCHINO: E adesso quando fai training che cosa fai?

ELSE MARIE LAUKVIK: Quando faccio training? Vuoi vedere?... Ma non so, vestita così... Non so, è tanto che non lo faccio... Va bene, ma allora adesso non dovete più filmare. Oppure filmate ma poi guardiamo tutto e decido io cosa usate... faccio la censura! [*Else Marie fa venti minuti di training con la musica e le due ragazze del gruppo di ascolto, Valentina Tibaldi, che sta lavorando con me agli archivi e Sofia Monsalve, che sta lavorando con l'Odin per il nuovo spettacolo, La vita cronica. Il training fatto da tutte e tre insieme è molto bello, si percepisce una grande gioia. Alla fine Else Marie mi dice: "Sei contenta, signora? La prossima volta faccio training con te"*].

MIRELLA SCHINO: In un seminario come fai, prima spieghi i diversi elementi e poi fai mescolare tutto quanto?

ELSE MARIE LAUKVIK: Quello che faccio è soprattutto fare training insieme ai partecipanti. Per esempio, posso dare un tema come "Adesso siamo in una foresta". E poi se non funziona, o se mi va, posso cambiarlo. L'ultima volta è stato molto bello, lavoravo con una ragazza sudamericana, abbiamo lavorato su un tema per tutt'un'ora. Devo essere molto concentrata, e in forma, e allora è un po' come un'improv-

visazione. È molto importante per un attore, e può essere molto bello, è come un viaggio nello sconosciuto, nello spazio. Il training... ma per me è soprattutto un modo per far apparire cose magiche. Nella mente, voglio dire, per chi lo fa: mondi mentali, mondi magici. Come posso spiegarvi? È come essere in un posto che cambia, che fai cambiare attraverso i tuoi movimenti, e al tempo stesso, quando ci sei dentro, puoi inventare storie e viverle – per esempio: siamo tutti pupazzi, come in *Petruška*, o come ne *Lo schiaccianoci* – tutto è possibile. Il training di composizione è davvero molto vicino a un'improvvisazione. Come base bisogna riscaldare il corpo e fare ogni giorno dei movimenti precisi. [*Poi Else Marie tira fuori alcuni vecchissimi quaderni di appunti dei primi anni, e ce li mostra*]. Guarda questo quaderno, questi sono i pesci che saltano nel mare, questa è biomeccanica, c'è il pesce, l'asino. Sì, questo deve essere il quaderno di biomeccanica. Qui c'è scritto: "l'attore deve essere vuoto". Ma senza contesto non capisco più niente neppure io.

MIRELLA SCHINO: Qui c'è scritto "Barba". È qualcosa che stava dicendo Eugenio?

ELSE MARIE LAUKVIK: Dice: "Perché lavorate? Non serve a niente, dovete trovare gli impulsi dentro di voi". Ritmo. Sì probabilmente stavamo facendo le catene di esercizi, abbiamo deciso come farle e le abbiamo appuntate, per ripeterle, come una partitura. Ecco la caduta del paracadutista che ci ha insegnato Eugenio, il salto del circo, cadere in avanti. A me piaceva fare il salto della tigre, quello che si fa in due. Adesso però non voglio farlo.

MIRELLA SCHINO: Non c'è neppure il tappeto.

ELSE MARIE LAUKVIK: Si può fare anche senza tappeto... piano piano.

[Else Marie Laukvik è nata nel 1944 a Oslo, in Norvegia. È stata una dei cinque giovani che hanno accettato di lavorare con l'allora sconosciuto Eugenio Barba a Oslo nel 1964 e ha poi seguito il gruppo a Holstebro, in Danimarca. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin fino a Il vangelo di Oxyrhincus (1985-1987). Dopo, pur continuando a far parte del gruppo, ha lavorato per i suoi molti altri progetti: per esempio è stata regista per il Teatret Mar-quez di Aarhus, in Danimarca, dal 1981 al 1991 e dal 1993 al 2004; attrice, con il Teatro tascabile di Bergamo (Italia), nel 1996; regista

freelance con Munin Teatret (Danimarca) nel 1997, con il Teatro Actores Alidos (Italia) nel 1999, con il Rogo Teatro (Italia) nel 2002, con l'Associazione Culturale Teatro dell'Albero (Italia) nel 2003. Ha fatto regie teatrali anche in Turchia, USA e Colombia: nel 2013 Caveflowers – poi Seagreen Story (con Hazal Selçuk, Turchia), e, nello stesso anno, Metamorphosis (Samka Teatro, Italia/Colombia); nel 2014 Arctic Hysteria (con Abi Basch e il Kinderdeutsch Projects, San Francisco, USA) e KNOTS – Regole per essere felicemente infelice (con Julia Filippo, Itinera - Arte en expansión, Italia/Messico); nel 2019 Flor de Mármol (con Mérida Urquía, Mi Compañía Teatro, Colombia). Per l'Odin Teatret Else Marie ha creato nel 2004 I miei bambini di scena, uno spettacolo autobiografico. È protagonista di Memoria (1990), regia di Eugenio Barba, “due storie a lieto fine dai campi di sterminio”, e poi de La casa del sordo (2020), uno spettacolo su Francisco Goya.]

Gennaio 2024

Cara Mirella,

sono passati tanti anni dall'intervista del 2009. Non voglio leggerla. Mi annoierebbe. Io non vivo nel passato, vivo tutta nel presente, e un pochino nel futuro. O forse moltissimo nel futuro! Forse sì o forse no? C'è un costante dialogo con me stessa nella mia vita artistica! È come giocare agli scacchi con sé stessi.

Adesso, devo ripassare il testo dello spettacolo su Goya, *La casa del sordo*, in spagnolo, per Città del Messico, e fra un po' dovrò farlo con l'italiano, per Milano. Se andremo in Romania dovrò risvegliare la versione in inglese. Se dovessi farlo Norvegia, a giugno, dovrei imparare una versione tutta nuova, in norvegese. *La casa del sordo* è uno spettacolo che mi fa lavorare continuamente, è una sfida continua. E intanto lavoro con Eugenio e l'Odin Teatret per il nuovo spettacolo.

Ho un rispetto enorme per Eugenio e Julia [Varley] che lavorano senza mai fermarsi, mostrando una dedizione completa al lavoro e ai compagni dell'Odin Teatret.

Memoria (che ho fatto in cinque lingue) per ora è in pausa. Frans [Winther], che mi accompagnava nello spettacolo con il violino, si trova a Copenaghen in una casa per anziani – dove organizza incon-

tri di poesia con musica. Elena [Floris], che è stata l'altra mia musicista, dopo di lui, ha avuto una bambina, Anita, bellissima, e voleva una pausa (ma è sempre interessata a fare *Memoria*, quindi non è una storia finita). Ho presentato in Polonia ad agosto la mia dimostrazione spettacolo, *I miei bambini di scena*, che faccio in quattro lingue, ma ora anche la dimostrazione è in pausa fino alla prossima estate quando faremo una "Odin Home" e un Transit Festival. Le faremo in un bel posto a Ringkøbing, visto che ora non possiamo più farle in quella che era la nostra casa a Holstebro. Stiamo lavorando a molte cose, io quest'estate sono stata per esempio in Italia a lavorare con il mago Bustric. E poi ho continuato a sviluppare il lavoro fatto con lui con l'aiuto di Eugenio. All'inizio, quando siamo andati via dalla vecchia sede, lavoravamo a casa di Eugenio, oppure da Rina [Skeel] e Ulrik [Skeel]. Più tardi in una sala che chiamiamo "La clinica", perché si trova nell'ex-ospedale di Holstebro. Lì stiamo provando un nuovo spettacolo: *Le nuvole di Amleto*. Siamo: Julia, Ulrik, Rina, Antonia [Cezara Cioaza], Jakob [Nielsen] e io. Antonia e Jacob sono allievi all'Odin Teatret da un anno, Eugenio ha lavorato con loro, e anche io, su training e composizione. All'inizio nello spettacolo c'era anche Tage [Larsen], ma ora non più. Julia ha finito un suo nuovo spettacolo, *Compassion*, sempre con la regia di Eugenio. E intanto loro due fanno tantissimi viaggi, conferenze, seminari intensivi. In Danimarca diciamo: "giù il cappello!" quando vogliamo mostrare grande rispetto e grande ammirazione. La loro generosità artistica è impressionante.

Ed ecco finita la mezza pagina che mi avevi chiesto!

Cara Mirella, ho capito benissimo che volevi saperne di più a proposito del divorzio fra Odin Teatret e Nordisk Teaterlaboratorium. Lavorando con Eugenio Barba la realtà teatrale cambia, si sviluppa sempre velocissima. È molto più di una sfida artistica. Riprendere così, da Zero – anche senza una lira – crea nuove situazioni, nuovi risultati. È come lavorare con e nella natura: ci vuole una nuova biodiversità!

II
Torgeir Wethal
1964

[*Dall'intervista del 16 settembre 2009*]

Ti ho portato questi elenchi degli esercizi dei primi anni, però non sono quelli dei primi giorni di lavoro, c'era un altro quaderno che non trovo più. A prendere appunti sugli esercizi abbiamo cominciato quasi subito – si faceva così al Teatr Laboratorium, era una delle tradizioni che Eugenio si è portato dietro da Grotowski. Più tardi, quando Eugenio non seguiva più il training e abbiamo cominciato a lavorare da soli, eravamo diventati proprio molto bravi a prendere nota di ogni novità: cosa che voleva dire fermarsi, sedersi per terra, e scrivere per una mezz'ora... [*ride*]. Il training è duro. È faticoso, ed era diventato molto più duro da quando Eugenio aveva smesso di venire in sala. Non solo perché la sua presenza era importante, ma perché lui sviluppava continuamente tutto ciò che succedeva, trasformava il lavoro sulla base di quel che gli veniva in mente guardando. Cambiava, fermava, interrompeva, arrivava con nuovi principi.

Quando ho iniziato, avevo già alle spalle esperienze di attore, ma non avevano avuto niente a che fare con il corpo, quelle erano “teatro”. Non c'era un livello fisico consapevole, per gli attori di allora. Ricordo – ero ragazzo – un attore che mi aveva molto colpito: doveva aver studiato danza. Non faceva mai prime parti, ma lavorava continuamente, in tutti i tipi di spettacoli, ogni volta che c'era bisogno di un tipo più vivace, divertente. Faceva di tutto, dall'Opera alla commedia o alla tragedia. Mi aveva colpito.

Ho sempre guardato molto i filmati con attori di varietà, di cabaret, anche da giovanissimo. Se ci ripenso oggi, mi rendo conto di quanto alcuni di loro, i migliori, in realtà usassero il corpo. Sicuramente non ne erano consapevoli, non ci pensavano da un punto di vista tecnico, seguivano altre logiche. Ma avevano questa esperienza e capacità che li faceva “diversi”.

Per esempio, in un vecchio filmato c'è uno di questi attori che entra. Normalmente si entrava così [*si alza per mostrare il movimento*], invece lui entra, e si blocca così [*mostra il gesto*] creando una serie di

tensioni, di aspettative, già solo per il fatto che questo, in genere, “non si fa così”. Oggi può sembrare una cosa banale ma era molto efficace, e anche estremamente... netta.

Sono stato un attore ragazzo con il mio primo maestro Erik Trumler³. Lui divideva i ragazzi in tre fasce d'età: coi bambini lavorava giocando, ma dando sempre una struttura a quel che faceva. Coi “giovani” lavorava come si lavorava normalmente in teatro, solo con un'altra qualità e un altro livello di fantasia. Andava molto bene, per quel che ho visto. Invece il lavoro con gli adulti, che erano soprattutto insegnanti, non funzionava. Non era capace di eliminare il livello più grossolano, la sovra-espressività, le “facce”. E non solo. Aveva un grande senso musicale, che lo guidava nel comporre le scene. Nei gruppi di teatro che facevamo a scuola, però, si lavorava come lavoravano tutti i registi. Si iniziava dalle prove a tavolino, quelle in cui si legge il testo, tutto come si fa di solito. Anche le altre indicazioni che dava, oltre alla pura organizzazione dello spazio, erano quelle che si usavano allora in teatro, più o meno psicologiche, indicazioni anche molto semplici. Per esempio: “Con rabbia!”.

Poi ho incontrato Eugenio. Ci siamo incontrati due volte, mi pare, una da soli, e poi una con tutto il gruppo degli interessati. A questo secondo incontro arrivò portando con sé Jens Bjørneboe⁴, ci disse che avrebbe messo in scena con noi un testo che Bjørneboe ci avrebbe dato. Della sua esperienza in Polonia, invece, mi sembra abbia parlato la prima volta, quando l'avevo incontrato da solo. Ricordo, credo che fosse proprio al primo incontro, di avergli sentito raccontare di un attore che poteva rimanere su una gamba per dieci minuti, facendo un monologo. Era uno spettacolo di Grotowski, il *Doctor Faustus*.

La prima volta mi aveva telefonato e ci siamo incontrati in un ristorante. Mi aveva mostrato fotografie di esercizi, come quelli per gli occhi del Kathakali, o alcuni esercizi acrobatici del Teatr Laborato-

³ Torgeir Wethal ha parlato dell'inizio del lavoro con l'Odin (soprattutto per quel che riguardava le improvvisazioni) e del lavoro precedente all'Odin in *Frammenti del mondo di un attore*, «Teatro e Storia», n. 6, aprile 1989, pp. 107-144.

⁴ Cfr. nota 2. Ma ripeto: Bjørneboe era un autore di primo piano, amato, discusso, problematico. Il fatto che Barba l'avesse portato con sé gli conferiva immediatamente uno status particolare, particolarmente importante, in quegli anni, per uno straniero.

rium. Cose pazzesche, non sembravano avere niente a che fare con il teatro. Anzi, nessuno mai aveva sentito pronunciare prima la parola training – training fisico, o altro – a proposito della formazione dell'attore. Quando abbiamo cominciato il lavoro facevamo cose varie, ognuno insegnava quel poco che sapeva, uno di noi aveva fatto un po' balletto, altri un po' di ginnastica... Per esempio, un esercizio poteva essere mettersi con le gambe dritte, e le mani sotto i piedi, facendo suoni strani. Poi, più avanti, questo tipo di esercizi si sono sviluppati come forme di composizione relative al corpo. Per esempio: usare le gambe come un uccello mentre la testa viene usata come lo farebbe una gallina e il torso come... Il lavoro sulla voce era diretto da Eugenio, si basava su quel che lui aveva imparato in Polonia, solo anni dopo sono nati esercizi che abbiamo inventato noi, partendo da qualche sua idea.

Potevano essere cose relativamente semplici, ma per me allora niente era semplice, ero un vero pezzo di legno, benché così giovane. Sapevo correre, saltare, nient'altro. Quando si facevano gare di atletica a scuola, mi ero occupato dell'organizzazione, e quindi non le facevo. Avevo trovato un microfono nell'ufficio di mio padre, serviva per la segreteria telefonica, era uno dei primi sul mercato. Lo attaccavo all'amplificatore della radio e potevo dirigere tutto l'evento.

Altri esercizi che facevamo venivano dal lavoro del Teatr Laboratorium. Eugenio li ricordava, ma non ne aveva esperienza a livello fisico, sul proprio corpo. Sapeva insegnare molto bene, ma non aveva idea di come far trovare l'equilibrio, di come far lavorare il bacino... Gli esercizi quasi sempre erano acrobatici, spesso in coppia. Impararli richiedeva molto tempo, non sapevamo nulla, le prime volte dovevamo trovare noi tutte le regole. Ho impiegato due anni per imparare cose che ora posso insegnare al più difficile degli allievi in due giorni e mezzo.

Queste esperienze così lente e difficili possono sembrare assurde, ma è proprio lì che ho imparato quel che oggi mi è più utile per insegnare, o per il mio lavoro di ricerca di attore, e lo è proprio perché l'ho imparato così lentamente. Forse quando imparare è un processo troppo veloce il corpo non capisce davvero, non rimane nessuna vera esperienza, a parte la frustrazione di non capire nulla. Non dico che sia sbagliato insegnare nel modo in cui lo facciamo oggi, sarebbe assurdo impiegare altrettanto tempo quanto ne è servito a noi per le cose più elementari. Però quando ci riesci è una vittoria incredibile. Ha avuto un senso.

Io partivo dal nulla, non avevo mai fatto nulla di fisico, i primi tempi il corpo faceva un male incredibile. Il locale dove lavoravamo era in una vecchia scuola. C'era una lunga scala per arrivarci e faceva un male... incredibile.

Fin da subito, però, non abbiamo fatto solo training. Venivano create piccole scene, cose semplici: "coffee party". Usavamo piccoli testi, anche questi molto semplici, inventati da noi, su cui poi lavoravamo, non ricordo come. Abbiamo iniziato subito un lavoro di études teatrali, molto semplici, ma solo in apparenza. Qualcuno lo ricordo ancora: entri in un bosco, passi attraverso una ragnatela, ne esci, cammini sulla terra bagnata, salti sulle pietre per attraversare un fiume... Poi l'étude veniva fissato [*cioè i movimenti venivano memorizzati e ripetuti sempre uguali*] ma continuando a svilupparne dettagli. Non ricordo nulla delle azioni, però le immagini le ricordo tutte. Erano come viaggi [*si ferma per ricordare*]. Sono piccole cose, ma ti danno una esperienza enorme, se continui. È un modo di lavorare con un altro tipo di parole, e con altre parti del cervello, rispetto a quando si lavora su problemi tecnici, o sulla creazione di esercizi. Naturalmente c'era anche il lavoro puramente tecnico, quasi ginnico, per esempio gli esercizi che chiamavamo biomeccanica, li abbiamo chiamati così per parecchi anni, prima di scoprire cosa fosse davvero la biomeccanica.

Nel frattempo, quasi tutti gli altri se ne erano andati, perché era un lavoro troppo duro. O forse perché non capivano cosa stessimo facendo.

Neppure io pensavo di rimanere, all'inizio. Mi ero semplicemente detto: perché no, è un buon modo per usare questo anno, dopodiché posso riprovare ad entrare nella scuola di teatro. Eugenio ha sempre raccontato di aver reclutato attori respinti dalla scuola di recitazione, ed è vero, ma a me avevano detto solo di riprovare l'anno successivo perché ero troppo giovane. Dalla scuola ero stato indirizzato a piccoli lavori per film e altro. Cosa che ha irritato Eugenio terribilmente, perché almeno uno di questi lavori si è incrociato con l'inizio dell'Odin ed è continuato parallelamente per un po' di tempo.

Per anni mi sono chiesto perché fossi rimasto. Certo è cresciuta una fiducia in quello che stava facendo, nel modo in cui lo stava pensando. E c'era una grande fascinazione, Eugenio era estremamente affascinante, allora, convincente, anche se la disciplina era molto dura, e non era quello a cui eravamo abituati. Però eravamo tutti parte di una

stessa generazione, l'ultima di quelli che si alzavano in piedi quando entrava un insegnante nell'aula. Cosa che rapidamente è sparita. Sarebbe stato sicuramente molto più difficile, per Eugenio, far accettare le sue regole se avesse iniziato anche solo cinque anni dopo.

Però faceva capire il perché, di quella disciplina.

In parte il fascino di Eugenio veniva anche dalla sua prima mossa, geniale, quella di presentarsi con Bjørneboe, uno scrittore per cui tutti avevamo un grande rispetto, o quanto meno io, prospettandoci di lavorare su un suo nuovo testo. Bjørneboe seguì anche qualche prova.

Abbiamo fatto nascere l'Odin Teatret ufficialmente il primo ottobre – ma penso che in realtà fosse il dieci. Eravamo rimasti in cinque o sei, credo, dei quindici partecipanti originali. Eugenio è arrivato con una proposta di nome, e abbiamo iniziato a pagare venti corone a settimana, o forse al mese, non ricordo più, per avere soldi per poter pagare l'affitto del locale. Si lavorava a mezzo tempo, l'altra metà della giornata la usavamo per guadagnare qualcosa. Non ricordo quando è stato, probabilmente quando abbiamo cominciato a lavorare in modo impegnativo per lo spettacolo, ma abbiamo presto capito che non ci si poteva dedicare al teatro solo mezza giornata. Del resto, noi attori eravamo tutti giovani, abitavamo a casa e avevamo da mangiare. Eugenio invece si cercava dei lavori da fare la mattina presto, prima di cominciare.

Tra noi non c'erano rapporti che potresti chiamare di amicizia, ma uno degli altri attori, Tor [Sannum] era un mio vecchio amico, dai tempi della scuola, avevamo provato a entrare nella scuola teatrale insieme, ci vedevamo sempre, anche alle feste. Devo averlo portato io al primo incontro collettivo con Eugenio. O forse il suo nome era nell'elenco dei giovani rifiutati dalla scuola teatrale. Il mio no, come ti ho detto.

Probabilmente Tor e io abbiamo parlato molto tra di noi di Bjørneboe, anche se non lo ricordo. E credo che più tardi avessimo discusso insieme se rimanere o no. Ma quello che invece ricordo bene è la fiducia crescente, di tutti, il fatto di cominciare a pensare "Mi piace. Ci credo". E questo è aumentato al punto che, un anno dopo, quando si è ripresentata la possibilità di entrare nella scuola teatrale, solo una di noi ci ha provato. Avevamo finito il lavoro per *Ornitofilene* in cinque, lei è andata via, e abbiamo dovuto ricominciare da capo, dopo l'estate. È strano, e forse era un po' stupido, a ripensarci, ma davvero non so se ci sentissimo isolati. Semplicemente non avevamo tempo per pensarci. Lavoravamo verso un risultato. Abbiamo cominciato molto presto, fin

dal primo anno e mezzo, a mostrare di tanto in tanto il lavoro ad amici di Eugenio o a gente che lui conosceva. Un giornalista norvegese, buon amico di Eugenio, e più tardi anche nostro, disse: “A me piace moltissimo quello che fate, ma non mi verrebbe mai in mente di pagare qualcosa per vederlo”. E naturalmente aveva ragione. Era quasi impossibile vendere il nostro lavoro in Norvegia. Abbiamo trovato qualche posto dove fare lo spettacolo e abbiamo perfino guadagnato qualcosa, ma non era facile. In Danimarca è stato un po’ più facile, ma anche perché c’era Christian Ludvigsen [studioso danese, poi consigliere letterario dell’Odin], e tutto l’ambiente intorno a lui, l’Università... In Danimarca tutto l’ambiente intellettuale – artistico, più che teatrale – era molto vivace, molto più di quello norvegese. Forse non lo dovrei dire, perché non sono affatto sicuro di aver ragione.

La situazione teatrale di Oslo non era particolarmente aperta, che io ricordi. Qualcuno aveva invitato Marcel Marceau, tutti noi lo vedemmo, e vedemmo anche un gruppo coreano. Ci fu una tournée di Grotowski, ma quella l’abbiamo organizzata noi, l’ha voluta Eugenio. C’era però un teatro dialettale norvegese che aveva un direttore più vivace e curioso, e lui invitava ogni tanto qualche pedagogo. Il che era veramente strano, in quel periodo. Hanno invitato anche qualche insegnante di pantomima.

Tutto quel che siamo riusciti a organizzare noi è stato fatto a partire da amici di Eugenio o da persone che aveva conosciuto andando in giro cercando chi poteva pubblicare i suoi articoli, per far conoscere Grotowski, prima di far nascere l’Odin. Era rimasto in contatto con questi intellettuali, li ha usati anche come primo comitato di redazione della rivista [«Teatrets Teori og Teknikk»]. Era una specie di rete interscandinava di amicizie, ha funzionato anche per la Finlandia, dove abbiamo fatto una tournée. È così che è stato fatto il filmato televisivo – noi non facevamo assolutamente mai filmare, neppure fotografare, i nostri lavori, ma ci servivano i soldi per tornare a Oslo, perché non si poteva tornare se non si prendeva il traghetto. Fortunatamente, si può dire oggi, perché così è rimasta una testimonianza importante.

Per la tournée in Danimarca ci aveva aiutato Ole Sarvig, lo scrittore danese che poi ha fatto il testo di partenza per il nostro secondo spettacolo, *Kaspariana* [1966-1969]. Era amico di altri organizzatori, e voleva portare questo spettacolo in una Højskole, una scuola popolare d’arte. Nella Højskole, però, non potevano pagarci il prezzo giusto.

Eugenio era in Norvegia, e allora, in quanto cassiere, ho deciso io, ho detto che sì, il loro prezzo andava bene. Un'altra fortuna: così abbiamo fatto lì lo spettacolo, Iben lo ha visto, ed è stato il motivo per cui è voluta entrare da noi, all'Odin. Ecco che risultati può avere il fatto di essere cassiere!

Quando ho parlato con coloro che hanno visto *Ornitofilene*, magari dopo venti anni che lo avevamo fatto, ho incontrato molte persone che ne hanno parlato come di un punto di svolta, qualcosa che segnava un capovolgimento in loro. Il lavoro era iniziato quasi subito, dopo le prime esperienze di improvvisazioni individuali, che io non ho mai considerato come parte del training. Erano qualcosa che non si poteva "insegnare", perché tutto partiva da immagini interne. Ho già raccontato la mia prima improvvisazione. Eugenio mi ha spiegato a lungo. Era chiaramente un lavoro che aveva visto fare nel teatro di Grotowski, sapeva bene che tipo di cose si potevano suggerire per far sviluppare immagini interne. Mi aveva detto anche: "Trovati una posizione comoda e prenditi il tempo necessario prima di iniziare". E io mi sono sdraiato per terra, e credo di essere rimasto lì immobile per più di un'ora, facendo un viaggio interno fantastico [*ride*]. Amici che hanno avuto una esperienza di vita molto diversa dalla mia non hanno mai fatto un viaggio così! In seguito, naturalmente Eugenio ha imparato a spiegare come queste immagini dovessero manifestarsi anche nello spazio, e lentamente si è sviluppato questo mondo, questo modo di pensare in improvvisazioni individuali, molto individuali. Per parecchi anni, almeno per me, non so per gli altri, era un lavoro che facevo tenendo gli occhi chiusi. Per cui era molto difficile cominciare poi a usarlo per il lavoro per lo spettacolo. Non era solo mettersi in relazione con gli altri ad essere difficile, quanto proprio orientarsi, vedere lo spazio reale e allo stesso tempo tenere vivo quello interno, cosa molto più facile da fare a occhi chiusi.

Ma quello che volevo dire – mezz'ora fa – era che, quando si iniziava il lavoro sullo spettacolo, c'erano due modi di pensare, uno "freddo" e uno "caldo". Quello "freddo" riguardava il lavoro delle costruzioni o composizioni, potevano essere composizioni del gruppo o composizioni di azioni. "Composizione" poteva essere mille cose diverse, anche i modi di camminare in situazioni diverse, che tipo di passi usare, eccetera, sempre però in relazione con qualcos'altro: non solo camminare, ma camminare ad esempio come se la terra fosse bagnata...

Con il tempo, facendo improvvisazioni, ti abituavi a reagire in modo molto differente con il corpo.

Per molto tempo non c'è stato un rapporto consapevole tra i due modi. Ma in realtà c'era.

Se uno guarda le foto [*le mostra*], ecco, queste sono di pantomima, questo lavoro ti insegna a usare le gambe e l'equilibrio in modo diverso. Ti insegna ad esempio, anche se non ne sei consapevole – alcuni miei colleghi non lo sono ancora – che non devi mai stare con tutti e due i piedi per terra, perché è noioso, e rende estremamente difficile agire, non riesci ad avere la *potenza* di un'azione, nel corpo. La pantomima è stata importante. Quando siamo arrivati in Danimarca abbiamo cominciato a lavorare con persone che la sapevano fare davvero, all'inizio Stanisław Brzozowski, un attore di Henryk Tomaszewski, che ha insegnato in uno dei nostri seminari d'estate, probabilmente non nel primo, credo nel 1967. E poi dopo Yves Lebreton e Ingemar Lindh [specializzati nel *corporal mime*, cioè nel mimo astratto]. Anche se non è durata molto, un paio di mesi, è una esperienza che ancora adesso sta alla base di tutto quello che faccio. È una cosa che si incorpora, diventa conoscenza incorporata quasi da sé, e poi la usi quasi ogni giorno. Il corpo imparava a lavorare in più direzioni allo stesso tempo. Se devo mostrare che tiro una fune non lo faccio più in modo “reale”, come facciamo qui [*mostra una foto*], ma mostro l'azione del tirare solo attraverso il modo in cui sposto il bacino in senso opposto [*lo mostra*]. Insegna moltissimo, il problema è che se non l'abbandoni in tempo si sviluppa come una tecnica indipendente. Da noi non è successo. Non è successo per me, e penso che non sia successo per l'Odin.

Il training teatrale – il nostro, quantomeno – è un'altra cosa. È del tutto diverso anche da quello dei danzatori. I danzatori imparano cose che sono state inventate da altri, non da loro. A noi, prima generazione di attori dell'Odin, questo non è mai accaduto, non abbiamo mai imparato cose a cui non eravamo arrivati da soli. Siamo stati coloro che pulivano il bosco, che aprivano la strada. E per farlo abbiamo impiegato molto tempo. Molte cose le abbiamo anche copiate, ma dovevamo comunque *inventare* come farle. Alcune cose le abbiamo anche imparate da persone che le sapevano fare – un paio di esercizi li abbiamo presi dai fratelli Colombaioni [*famiglia di clown italiani*], quando abbiamo lavorato con loro, ma... quasi tutto l'abbiamo inventato, e diventava anche un modo diverso di pensare.

Da questo punto di vista l'acrobatica è molto importante perché rompe il modo normale di pensare il corpo, e anche le sue capacità. Per alcuni diventa presto naturale, perfino un'abitudine. Per Iben, molto di quello che facevamo nell'acrobatica era facile, cose che faceva fin da bambina, giocando. Per me era molto difficile, ma poi si è sviluppata in modo abbastanza veloce, ed è diventata un campo estremamente libero, quasi un gioco. È fantastico quando arrivi al punto per cui puoi usare gli esercizi di acrobatica come esercizi di rilassamento. Un modo per rilassarsi tra due momenti in cui sei per aria. Per Roberta, invece, l'acrobatica è semplicemente sempre rimasta un incubo.

Sì, hai ragione, nel training c'era anche qualcosa che puoi chiamare una forma di piacere. Dopo i primi mesi al corpo era accaduto qualcosa, ed era un grande cambiamento. Prima non sapeva fare proprio nulla, a livello fisico, e poi era arrivato a fare le cose che Eugenio mi aveva mostrato in quel primo incontro al ristorante, quello in cui mi aveva fatto vedere fotografie di attori polacchi che sapevano “volare”. Arriva un giorno in cui sai volare anche tu e ti senti... bene [*ridono*]. E queste esperienze rimangono, fortissime, nel corpo.

Dopo i primi incontri con Grotowski

Lavorare con Grotowski ha avuto un livello diverso di importanza per ognuno di noi, anche se per tutti era importante. Durante i primi seminari, l'ho già raccontato, quando Grotowski parlava a tutti i partecipanti, c'era uno, io, che stava sempre in prima fila, ascoltando e guardando tutto quel che poteva, e naturalmente scrivendo. Ma ero così concentrato sull'essere presente – e anche sul far vedere quanto ero presente – che in realtà... forse non sentivo una parola [*ride*]. Non ho nulla contro la gente che copia quello che vede negli spettacoli o nel training, purché lentamente siano capaci di svilupparlo e trasformarlo in qualcosa d'altro, che sia proprio loro. I nostri primi spettacoli erano pieni di citazioni dagli spettacoli e dei lavori di Grotowski, talvolta non ce ne accorgevamo neppure. Nei nostri seminari estivi per attori scandinavi, alla fine degli anni Sessanta, si era arrivati al punto che alcuni attori svedesi mi chiamavano “il piccolo principe” [*il riferimento è a Il Principe costante di Grotowski*]. È naturale, ero così pieno di cose che copiavo. Il punto è non fermarsi lì.

Abbiamo seguito quasi tutti i loro cambiamenti, e abbiamo preso centinaia di idee da loro, abbiamo preso e assorbito moltissimo, ma contemporaneamente sviluppavamo un nostro lavoro, spesso molto diverso. Già alla fine degli anni Sessanta, facevamo una catena di esercizi fisici con un ordine fisso, lavorando però sulla vita interna, sulla storia parallela. C'era una catena di esercizi, l'abbiamo chiamata "la catena del gatto": erano esercizi fissati, che ormai conoscevamo bene, per i quali non avevamo più bisogno di pensare a come farli, e allora tutto seguiva una storia personale, importante, profonda, nella quale tutte le azioni dell'esercizio erano tradotte in azioni vere, possiamo benissimo dire "tradotte", come si fa tra una lingua e l'altra. Quel che faceva la differenza era il *come* si faceva.

La stessa passeggiata nel bosco di cui ti ho parlato prima si poteva fare attraverso esercizi fissi, proprio come la posso raccontare attraverso parole che siano sempre le stesse, ma poi erano il modo di camminare, la velocità, i cambiamenti di intensità a farne cose completamente diverse. Quello che non ricordo è se già a Skara⁵, o solo a Holstebro, ma probabilmente anche a Skara, gli attori del Teatr Laboratorium avessero sviluppato gli esercizi plastici, che noi ancora non avevamo. Quello degli esercizi plastici era un training che poteva essere fisicamente duro, ma non lo era necessariamente, e aveva una dinamica molto diversa da quella del training fisico, fatto di verticali, ponti e cose così. Il training plastico era fluido in un altro modo, poteva seguire altri ritmi e giochi senza tutta quella resistenza tecnica. Potevano cambiare completamente, da attore ad attore, il ritmo, la velocità, l'energia con cui venivano eseguiti, proprio come erano diverse le improvvisazioni di ognuno di noi. Sicuramente per qualcuno è stato un lavoro molto astratto, un gioco fisico, o, potremmo dire, una musica fatta di azioni fisiche, perché si lavorava con tutti i possibili ritmi e pause. Per molti, però, era ben più di un gioco.

Con il tempo, in quella strana zona dove la stanchezza fisica si fonde e si mischia con il modo di pensare dell'attore, se l'attore continua e non si ferma, si sviluppava qualcosa che poteva diventare molto più personale, che traeva la sua acqua da quel pozzo privato dal quale tiri

⁵ A Skara, in Svezia, nel 1965, era stato organizzato un seminario di Grotowski, con alcuni attori del Teatr Laboratorium e l'intero Odin Teatret. Ne ha parlato anche Else Marie Laukvik.

fuori cose tue, nascoste. La forma esteriore è fissata, ma il modo in cui tu le sperimenti dall'interno può avere una vita parallela, molto personale. Si vede qualcosa del genere nel film che ho fatto con Ryszard [Training at the Teatr-Laboratorium in Wrocław, 1972, regia di Torgeir Wethal, con Ryszard Cieślak, Malou Illmoni, Tage Larsen]. Verso la fine, quando Ryszard sviluppa da solo gli esercizi plastici, il training diventa qualcosa di completamente diverso, lui è di fronte a qualcosa che noi non possiamo vedere.

Nel girato questa parte era molto più lunga. Loro, gli attori del Teatr Laboratorium, avevano sviluppato un training un po' diverso, e avevano finito *Il Principe costante*. I due tipi di esperienza – e di espressione – si mischiavano completamente in Ryszard, quando raggiungeva quel livello di stanchezza – o di doppia vita – che a qualcuno che non sa potrebbe sembrare perfino una forma di trance. Era una parte molto bella, ma per ragionare sulla tecnica, e su come la tecnica potesse essere sviluppata, avrebbe solo creato confusione in chi non aveva esperienza. È stato necessario tagliarla, perché il film era sugli esercizi plastici, e questo diventava tutt'altro.

Mentre giravamo è arrivato un momento in cui gli esercizi erano completamente sciolti, completamente evaporati, può essere che esistessero come impulso nel corpo, ma il resto era come un'improvvisazione super-personale, bellissima, che però non c'entrava più col training, ed era anche chiaramente mescolata con la sua esperienza del *Principe costante*, c'erano alcune delle sue espressioni come Principe costante che venivano fuori. L'accordo che avevamo, con Ryszard e con Grotowski, era che il mio compito fosse difendere la situazione. Non so se ci sono riuscito. Come ha detto Grotowski, quando ho finito il film: "È molto bello. Pensa che avrebbe potuto essere vero". [Ridono].

Ricordo l'ultima danza dello spettacolo *Il libro delle danze* [1974-1980]: non poteva funzionare se non mi portavo a quel punto – puoi chiamarlo stanchezza, qualcosa per cui non ti controlli più – anche se controlli assolutamente tutto. Esercizi come la caduta finale [*sempre de Il libro delle danze*] ovviamente non puoi farli, se il corpo non ha imparato come farli. Ma se facevo invece la caduta che ci hanno insegnato i fratelli Colombaioni, quella giusta, che loro chiamavano il *pâté*, non era la stessa cosa. Riguardando il filmato di questo spettacolo mi sono accorto che in quella caduta non facevo nessuna cosa nel modo "giusto". Anche se non mi sono mai fatto male.

Te lo dico per spiegarti cosa succede nel cervello quando arrivi a quel punto. Per qualcuno era importante, perfino necessario arrivare a quel punto, a un tipo di stanchezza che non è stanchezza, che ti fa entrare in un'altra dimensione mentale, prima di cominciare un lavoro diverso, come se questa stanchezza fosse un punto di partenza da cui si può iniziare un lavoro più profondo, che non si basa sulle tecniche che hai appena eseguito. Per Cieślak forse non era neppure necessario arrivare alla stanchezza, lui probabilmente poteva entrare in quel mondo quando voleva – e avevo l'impressione che lo facesse fin troppo bene. Era molto di più uno spettacolo, aveva una direzione diversa da quella che era la mia – ma anche la sua – definizione del training.

Ho fatto training regolarmente per circa sette anni, dal '64 più o meno fino a quando ho iniziato a fare anche film, nel 1971 o '72. Dopo non più, tornavo ogni tanto in sala, ma solo per alcuni periodi. Poi ho diminuito ancora, e alla fine ho smesso completamente. Facevo solo quel tanto di allenamento necessario a imparare cose che potevano servire per gli spettacoli. Lavoravo anche sui film, avevo bisogno di più tempo, ma non era solo questo. Per altri è stato diverso – per Iben, che ha inventato una cosa tutta diversa, per Roberta, che ne ha fatto il suo “giardino”, un luogo dove inventare e coltivare cose per lo spettacolo o per il training, ma soprattutto cose *tue*. Ma io non riesco a scoprire più niente, sulla strada del training. Come se l'avessi percorsa fino in fondo.

[Torgeir Wethal è stato attore, insegnante, regista cinematografico e teatrale. Era nato nel 1947 a Oslo, in Norvegia, è stato uno dei fondatori dell'Odin Teatret, è morto nel 2010. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin fino alla propria morte. È stato responsabile della produzione dell'Odin Teatret Film e ha diretto diversi film sugli spettacoli e i viaggi dell'Odin Teatret, oltre a film sulla formazione degli attori, tra cui documentari sul Mimo Corporeo di Étienne Decroux, sul Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski e sull'Odin Teatret. Ha seguito da vicino il progetto Regula contra Regulam in collaborazione con Raúl Izaia e il Teatro della Madrugada (Italia) e il Centro Grotowski (Polonia). Negli anni Novanta ha seguito la rete di gruppi teatrali Natasha Project e nel 2008 e 2009 ha lavorato con Roberta Secchi come regista consulente per uno spettacolo su García Lorca.]

Gennaio 2024

Quando è stata fatta l'intervista da cui è stato tratto questo testo, Torgeir Wethal già sapeva di avere un grave tumore. Lo aveva annunciato qualche tempo prima ai compagni, stappando champagne. Ugualmente ha voluto aiutarci nel nostro lavoro, con una disponibilità – benché già fosse molto stanco – di cui gli siamo stati profondamente grati. Le interviste erano lunghe e faticose.

La sua morte ha avuto grandi conseguenze, anche se è difficile definire quali: non era una persona che si rendesse visibile, che parlasse molto o che si occupasse di cose specifiche. Centrale fin dal primo spettacolo, per decenni alter ego in scena del regista, Torgeir era un grandissimo attore, capace di comunicare quel senso di necessità, di essenzialità del teatro che è appannaggio degli artisti più grandi. Era un uomo molto bello, affascinante e affabile, di grande leggerezza di tocco, di lentezza notoria ed estrema in tutto quel che faceva. Era capace di una ironia e autoironia – anche in questa intervista – che è stato impossibile trasmettere alla carta. Non perdeva mai di vista l'essenziale. Consapevole della morte che si avvicinava in fretta, si è lasciato cogliere da essa apparentemente senza paura, durante le prove di uno spettacolo a cui ha lavorato tranquillamente fino alla fine, in mezzo ad analisi, cure mediche, vuoti di memoria. Eppure, al tempo stesso, l'impressione che dava era di non crucciarsi troppo per non poterlo finire. L'Odin lo ha concluso senza di lui nel 2011, l'ha chiamato *La vita cronica*, ed è stato uno dei grandi spettacoli del gruppo, per me il più grande degli ultimi decenni. Forse è un modo di ragionare più da amica che da spettatrice, ma mi sembra che il dolore per la sua scomparsa abbia regalato allo spettacolo uno spasimo in più. La vita del teatro si è poi richiusa sopra la ferita, apparentemente senza che ne rimanesse traccia.

Pure, dopo questa morte qualcosa è cambiato. Credo che Torgeir fosse il garante di quella gravità mortale che è stata tanto importante nell'Odin giovane e maturo. Ho ritrovato questa sensazione nel passaggio di uno scritto in sua memoria dell'attrice Roberta Secchi, con cui Torgeir ha lavorato a lungo. Roberta ha scritto che in scena «spiccava per la sua invisibilità»: era come se, pur essendo sempre al centro, non volesse farsi notare, e questo faceva sì che tanto più lo sguardo sprofondasse in lui. Parla poi della sua presenza a un seminario:

Dopo quel seminario gli scrissi una lettera. Gli scrissi che tutto il tempo, lavorando con lui, avevo avuto la sensazione del *pericolo* e del *ridicolo*: i lavori che lui proponeva ci mettevano di fronte a queste due cose da cui, istintivamente, uno vorrebbe tenersi lontano. Poi avevo capito che le due cose erano legate: c'era il *pericolo di rendersi ridicoli*, e il *ridicolo di sentirsi in pericolo* in un semplice seminario di teatro, lontano dai rischi veri della vita. Eppure, per me, lui riusciva a portare nella sala il senso del rischio di chi si gioca tutto. Il suo sguardo, il suo sorriso, le sue frasi dette a mezza voce erano sempre gentilissime ma vi avvertivo un leggero sfottò verso chiunque non mettesse tutto sé stesso in quel che faceva – cioè noi tutti, noi partecipanti [...]. Mi rispose con una cartolina che diceva: Gioca con questo («Play with it»), come uno può giocare con quel che trova sulla spiaggia. Non star lì a pensare se ne farai buon uso o meno⁶.

I gruppi teatrali sono un'alchimia: la sparizione di una persona, anche centrale, può passare inosservata. O può dar vita a un processo di cambiamenti, magari all'inizio impercettibili, e del tutto sottocutanei (*M.S.*).

III

Iben Nagel Rasmussen
1966

[Dall'intervista del 24 aprile 2009]

Credo che sia necessario partire ancora una volta da quello che facevo prima di entrare all'Odin. Da tutta la mia esperienza con la droga e l'esperienza con... come si dice? Precarietà, sì.

Stavo male, quando sono venuta qui. Se non fossi entrata all'Odin non so che cosa sarebbe successo di me. Sarei finita in un ospedale psichiatrico. La droga ha due facce, una di completa apertura, e una di chiusura. Io ero molto, molto aperta, verso cose come la spiritualità. Però avevo anche una grande paura, e non solo paura. Angoscia:

⁶ La *Lettera* di Roberta Secchi è stata pubblicata in «Teatro e Storia», n. 31, 2010, all'interno del Dossier *Per Torgeir Wethal, attore*, pp. 209-236: 210-216. La citazione è a p. 211.

sarebbe potuta finire in una malattia della mente molto grave. Credo che attraverso la droga si possano spalancare porte normalmente chiuse, nella nostra società. Chiuse perché non le usiamo. Io avevo questa apertura, che non era stata una cosa voluta, ma mi era capitata, e poteva diventare una malattia, oppure qualcosa di fertile. È stata la faccia dell'apertura, a portarmi all'Odin. All'Odin è diventata fertile. Quello che succede con la droga è che ti permette di saltare il lavoro, il lavoro che tu devi fare per arrivare a questo stato d'animo. Ma poiché lo salti, e non lo fai, è molto più facile perdersi, con la droga. Perciò entrare all'Odin, per me, voleva dire trovare una strada verso quello che avevo cercato con la droga all'inizio.

Sentivo che qui potevo fare qualcosa. Ed Eugenio mi dava un appoggio, una sicurezza, in spagnolo si dice "era come una roccia". E adesso, che sono passati tanti anni, penso a che ruolo importante, di vero potere, può avere il regista. Ho visto persone, dopo Eugenio, che lo hanno usato soprattutto per mostrare quante cose sapevano, quanto erano intelligenti, forti. Ma l'allievo che arriva è totalmente vulnerabile, praticamente dà la vita: se vuoi fare questo mestiere, se vuoi essere attrice, almeno all'Odin, devi dare la tua vita. Per me almeno è stato così, davo la mia vita, ero totalmente indifesa nella mia fiducia verso Eugenio. Credo sia importantissimo sapere e capire tutto questo, prima di cominciare a parlare di training.

Quando sono arrivata, venivo in teatro un'ora prima degli altri, allora lavoravamo in una scuola, qui vicino. Cominciavamo alle sette di mattina, e io arrivavo alle sei: c'era una finestra aperta, per i gabinetti, e così riuscivo a entrare, e incominciavo il riscaldamento. Non ricordo neanche cosa facessi.

Avevo visto il loro spettacolo [*Ornitofilene*, 1965–1966], e fin da subito ho pensato "Ah, ah!" – ho già parlato altrove del "corpo trasparente"⁷ che ho intravisto, e che c'era sia nello spettacolo che nell'allenamento. Quando vedevo quegli attori lì, era come... non sapevo che potesse esistere una cosa del genere. Vedevo incarnato negli attori dell'Odin quello che stavo cercando attraverso le droghe. Lo vedevo nello spettacolo, e dopo l'ho visto nel training. Ho desiderato di unirmi a loro dal momento in cui ho visto lo spettacolo. Non pensavo che fos-

⁷ *Alla ricerca del corpo trasparente (The Transparent Body)* è un documentario con Iben Nagel Rasmussen ed Eugenio Barba, regia di Claudio Coloberti, 2002.

se possibile. Invece la direttrice della scuola, a cui Torgeir aveva forse detto che avrebbero accettato allievi quando si sarebbero trasferiti in Danimarca, chiese a me e a mio fratello se volessimo andare. E lui ha detto “No, non è per me” – non è così propenso a cose fisiche, mio fratello – e io ho detto “Sì!”. Subito sì. E poi sono partita per un viaggio, prima di Natale, e ho fatto cose tremende, ed è un miracolo che sia riuscita ad arrivare qui, alla fine.

Sono arrivata a settembre del 1966. Avevo scritto una lettera chiedendo se potessi venire al teatro e Agnete [*Strøm, prima organizzatrice dell’Odin Teatret*] mi aveva risposto che il seminario con Grotowski era pieno. Ma io non sapevo niente del seminario e non sapevo neanche chi fosse questo Grotowski. Avevo immaginato che fosse necessario un periodo di apprendistato e prova: per rimanere. Se mi avessero accettata.

Agnete mi aveva scritto anche che, se volevo, potevo venire al teatro da settembre. E mia madre continuava a dirmi: “Hai risposto? Ricordati!”, e diceva: “Scrivi bene, scrivi in stampatello, non come al tuo solito”. Voleva che uscissi, che mi mettessi a fare qualcosa di... stavo per dire di “normale”.

Quando sono arrivata c’erano solo Torgeir, Else Marie ed Eugenio, e poi noi quattro allievi. Io ero venuta, come dicevo prima, già per la vita, pronta a dare la vita. E dopo una settimana ho sentito una degli allievi, che aveva partecipato al seminario di Grotowski, dire: “Io non sento la libertà di cui ho sentito parlare durante il seminario”. E io pensavo: “Madonna, ma hai lavorato solo una settimana!”. Perché io pensavo di impegnare qui tutto il resto della mia vita. Poi c’era un’altra ragazza, che era anche arrivata insieme a noi, bravissima, non so perché non l’abbiano presa. Hanno accettato solamente me, di noi quattro. Lei era venuta con tutti i suoi mobili, aveva affittato una stanza, pronta a vivere a Holstebro, e io le ho detto “ma come? Se non sai se ti accettano”. C’era un mese di prova prima di sapere se eravamo stati accettati. E c’erano Torgeir, Else Marie, Eugenio e poi siamo entrate dentro, prima io e dopo lei, eravamo rimaste solo noi due, e a me hanno detto “sì”, e sono uscita molto contenta, e poi è uscita lei, piangendo, “no non mi vogliono”. E non ho mai capito perché: aveva fatto tanto mimo, era tanto preparata. Hanno detto che era troppo “di testa”, troppo cerebrale, sì.

I primi giorni stavo da Else Marie. Ricordo che dormivo vicino

a Else Marie, in uno di quei lettini pieghevoli, sai? E la mattina ero a pezzi, tremendo, tremendo, un male, mi faceva un male... poi ho avuto subito una stanza, piccolissima, vicino al teatro.

No, quando sono arrivata non ero affatto allenata, ma lo ero sempre più di quanto non lo fossero stati Torgeir o Else Marie agli inizi. Da piccola avevo fatto ginnastica acrobatica. Ero debole, però, per la droga. Eugenio dice di no, ma io lo ricordo. Noi allievi lavoravamo molto, la mattina facevamo l'allenamento con Torgeir, che faceva la "catena del gatto", poi c'era Else Marie che insegnava una specie di pantomima. C'erano anche esercizi di balletto, per la posizione delle gambe.

Quando ho visto per la prima volta Torgeir fare la catena del gatto, ho visto questa energia luminosa che lo stava attraversando, come una fiamma, e allora non pensavo più all'esercizio, vedevo un corpo che non era né bello né brutto, era come trasparente. E quando Eugenio ci ha detto "Fate anche voi la stessa cosa", non sapevo che fare. Sì, certo, avevo visto Torgeir mettersi sulla testa, però quello che era importante, per me, era stata un'altra cosa, e pensavo che non avesse senso mettermi sulla testa, perché non sarebbe stata la stessa cosa di quel che faceva Torgeir.

Penso che la differenza fosse nella serie di immagini che aveva dentro di sé, e nel fatto che gli esercizi seguivano queste immagini, e ogni esercizio, per lui, aveva una specie di storia, come un film.

Ma poi naturalmente abbiamo dovuto cominciare a imparare la serie degli esercizi, metterci sulla testa, fare il ponte, eccetera, eccetera.

Torgeir ce li ha mostrati senza spiegazioni. Non ha neppure fatto prima i singoli esercizi e poi la catena. Ha fatto la catena, e basta. E poi Eugenio ha detto: "Fate la stessa cosa". E allora gli altri si sono messi ad andare sulla testa, etc. e io alla fine ho capito: "Ah! Si tratta di rifare gli esercizi".

Per molti anni, per quattro anni, ho continuato a cercare le immagini, immagini come quelle che vedevo dentro il training di Torgeir. Però vedevo che non corrispondevano, che erano come due cose separate – ho le immagini e poi faccio l'esercizio – invece dovevano essere una sola cosa, non due. L'immagine doveva stare dentro, come questa cosa luminosa dentro Torgeir, e non la trovavo, non la trovavo e non la trovavo. È arrivata molto più tardi, e per me non erano immagini, ma un'altra cosa. Torgeir può perfino ripetere le sue immagini interiori: per me non è stato così. Io dentro di me ho trovato quello che chiamo

con una parola stupidissima, il “flusso”, che puoi modellare, e che era molto diverso, era uno stato d’animo, e non erano più esercizi, diventava un’altra cosa.

Quando Eugenio aveva detto di rifare quel che aveva fatto Torgeir aveva aggiunto: “Dovete seguire un percorso anche interiore”. Anche quando Else Marie ha fatto gli esercizi di pantomima, Eugenio ha detto: “Lavorate sempre con le associazioni. Dovete avere sempre qualche associazione che giustifica, non potete fare soltanto il movimento, se fate questo gesto è perché state ascoltando qualcosa, se fate quest’altro è perché state toccando qualcosa”. Diceva: “Devi sempre avere dentro di te una motivazione! – su questo si arrabbiava moltissimo, “Non limitarti a ‘fare’, devi avere sempre la motivazione, dov’è la motivazione?”. Lo diceva sempre, all’inizio, soprattutto per la “catena del gatto”. Eugenio parlava di “un film interiore”, un film interiore che tu vedi. Non è la stessa immagine che usava Grotowski, però così diceva Eugenio.

Non so quante ore di training facevamo, forse cinque. Poi c’era un intervallo, forse dovevano usare la sala nella scuola. La sera, c’era il lavoro sulle improvvisazioni, per le quali cominciamo da zero. Eugenio dava un tema come: “Andate nel bosco, potete essere soli, potete essere con qualcuno, state cercando il vostro principe o la vostra principessa”. Ho cominciato a lavorare sulle improvvisazioni fin dal primo giorno. E abbiamo sempre lavorato a uno spettacolo mentre lavoravamo sul training. Ed era importante, penso. Ci sono dei gruppi che lavorano, lavorano, uuh... anni, quasi, per il training. Invece, per noi, subito, dal primo giorno era chiaro qual era lo scopo finale: lo spettacolo, uno spettacolo sulla breve vita di Kaspar Hauser [sarà *Kaspariana*, 1966-68]. Eugenio aveva molte idee, e le spiegava, era entusiasta: per terra dovevano esserci stoffe bellissime, perché quello era il mondo dei ricchi, oppure dovevamo buttare pane ovunque, pane per terra. Aveva immagini precise già dall’inizio, ci spiegava le sue visioni per lo spettacolo.

La mattina, al training

La mattina, al training, stava seduto, aveva la sedia, il tavolo, le sue sigarette che fumava in sala. Forse il tavolo era quello che ora sta sopra nel suo ufficio, un tavolo nero, o forse non era quello, però aveva

un tavolo in sala, un tavolo piccolo, dopo, ma all'inizio abbastanza grande. E lui guardava. E poi non so, forse era perché mi stancavo, ma nel mio ricordo il lavoro del training era lunghissimo. Non so, forse era perché io ero così giovane, può darsi che sia per questo, però io ricordo un lavoro lunghissimo. E lui correggeva *dopo*, non interveniva mai *durante*, correggeva sempre dopo. Magari si trattava solo di venti minuti, però parlava sempre *dopo*.

Diceva cose generali. Per esempio, diceva di non essere pesanti: "Ho sentito che avete fatto troppo rumore con i piedi". Oppure "Quell'esercizio potete svilupparlo in un'altra maniera". Non è che veniva a toccarti, l'unico momento in cui toccava qualcuno era durante il training vocale.

Facevamo la "catena del gatto" tutti insieme. Poi mi sembra che la ripetessimo uno alla volta. Tantissime di queste cose sono rimaste importanti per me fino ad ora, le uso quando insegno. Perché se l'attore durante un seminario sa che dopo deve mostrare qualcosa davanti agli altri partecipanti, anche se devono farlo in quattro alla volta, si concentra in un altro modo. Anche il fatto di fare training tutti insieme era importante.

I giovani mi vengono sempre a dire: "È molto difficile lavorare da solo, da soli". E a me viene da dire: è chiaro. Se stai dando energie, stare insieme ad altre persone che fanno lo stesso aiuta, anche se non c'è una vera relazione – ma aiuta il fatto stesso che sai che un'altra persona sta lì, mentre tu stai lavorando, e riempie lo spazio con la sua energia. È evidente. È difficilissimo lavorare da soli.

Ancora più importante era la presenza di Eugenio. Il fatto che ci sia un occhio esterno, e anche il fatto di essere più persone nella sala. Ricordo una sera in cui c'erano solamente Eugenio e Torgeir, e ho fatto un'improvvisazione. Sentivo di prendere la mia forza da queste due persone sedute, crescevo con rami e foglie come un albero che aveva le sue radici in loro. Era così, non mentivo, non esageravo. In quel caso ero sola, però normalmente nel training eravamo sempre insieme, non esisteva un training che facevamo da soli. E poi avevamo il seminario con Grotowski, d'estate, e lì seguivamo il progresso o la ricerca che avevano fatto gli attori del Teatr Laboratorium, e noi dietro, i primi anni. Nel primo che ho visto c'erano solo Grotowski e Cieślak. Gli altri attori non c'erano, solo quei due. Era fantastico, e per me era quasi più commovente vedere il training che non lo spettacolo, *Il Principe*

costante, che ho visto dopo. Siamo andati insieme in treno a Berlino, Torgeir, Jens [Christensen] e io, solo per vederlo, ma forse non mi ha entusiasmato del tutto perché quello dell’Odin mi aveva colpito così tanto, ed era molto diverso dal loro spettacolo. Quello dell’Odin aveva un’energia più simile a quella di Eugenio, e più vicina alla mia.

Else Marie e Torgeir avevano un ruolo molto importante. Eugenio era “gli occhi da fuori”, ma anche Else Marie e Torgeir erano responsabili. Ti ricordi la famosa faccenda, quando Eugenio e Judy [Barba] sono andati da qualche parte, e Torgeir era il responsabile di tutto e siamo usciti prima, perché il lavoro era finito – non lo so, una mezz’ora prima? Eugenio ci ha visto camminare e “uarghhh” [*urlo di rabbia*]. È stato allora che ci ha messo in punizione, domicilio coatto per sette giorni. E poi è venuto a parlare con ognuno di noi.

E noi eravamo arrabbiati, ma era anche un po’ comico. Eugenio non si rendeva conto che... figurati, per noi scandinavi una “punizione” era una cosa assurda, anche un po’ ridicola. Nando [Ferdinando Taviani] diceva sempre che se Eugenio fosse stato scandinavo, forse non l’avremmo seguito, ma lui era così *diverso*, di un altro Paese, di un’altra situazione. E penso che anche noi per lui, eravamo “diversi”. Questi attori strani, tranquilli. Forse Eugenio non sarebbe stato capace di lavorare con un gruppo italiano. Una punizione era una cosa seria, molto seria, ma allo stesso tempo era anche una cosa comica, per noi era così lontana, altrove, era la logica della luna. Torgeir diceva che aveva le valigie in mano, era pronto ad andarsene. Poi venne a parlare con ognuno di noi.

Del lavoro non si parlava. Eugenio diceva chiaramente che non bisognava parlare di queste cose fuori della sala, diceva di non andare a casa e cominciare a discutere, specialmente per quel che riguardava lo spettacolo. Era come un luogo sacro.

Dopo qualche anno, il training era diventato molto, molto duro ed è stato allora che Torgeir e Else Marie hanno smesso di farlo. Era poco prima di *Min fars hus* [1972-1974], no, era prima, al tempo di *Ferai* [1969-1970], ed era durissimo, duro duro duro. Eugenio diceva sempre “Ah, ci sono attori dell’India che si procurano perfino ferite tanto lavorano duramente”, ma anche noi avevamo buchi sulla testa e ammaccature, era tremendo. Cominciavamo con lo “*Janne-bro*”, il ponte di Jan (Jan Erik Bergström) che era un attore di *Kaspariana* [1967-1969]. Era il periodo tra *Kaspariana* e *Ferai*. Dovevi fare il ponte e poi “tac” sul

lato [*mostra con le mani*], e sempre più velocemente. Era dura. E poi c'era una cosa tremenda: Eugenio stabiliva volta per volta chi avrebbe guidato il training, e gli altri dovevano seguirlo. Quello che guidava era sempre più forte degli altri, così dovevi sempre seguire uno che aveva più forza, era veramente terribile...

Era tanto duro che Torgeir ha smesso di farlo. Era troppo duro, lo diceva lui e lo dicevo anche io. Tanto duro che mi veniva da piangere, perché c'era sempre qualcuno più veloce di te, sempre.

Quando il training è diventato così duro, un po' per volta è scomparso anche il lavoro con le immagini. Eugenio non diceva più: "Prova a mettere le immagini!". Immagini! Ciao! Mi fa male la testa già solo pensarci! Era troppo duro per un lavoro psicofisico. Era impossibile – infatti a un certo punto lo chiamavamo una prova di resistenza.

Questo non significa che il training deve essere dolce, dovete capirlo bene, non è che deve essere una cosa dolce, che siamo tutti amici, e ci baciamo. Non è questo il punto. Ma deve essere utile. Molte nostre abitudini che sembrano chi sa che sono semplicemente utili. Una volta Nando ci ha chiesto: "Ma perché tutto questo silenzio? Perché non parlate durante il lavoro in sala?". Il fatto è che il silenzio *serve*, non è sacro, non è che stiamo entrando in una chiesa. È utile. Non è una cosa mistica.

E sempre in questo periodo, quello in cui il training è diventato così duro, Eugenio ha smesso di esserci. Lui dice sempre che ricordo tutto sbagliato, e può essere. Però questo è il mio ricordo. Nel mio ricordo, è stato lui, Eugenio, a dire: "Non m'interessa più il training".

Era... ho sempre problemi con le date, ma mi sembra che fosse la fine degli anni Sessanta, il '69 o il '70. È stato quando ho inventato quelli che abbiamo sempre chiamato "esercizi svizzeri" perché Eugenio li ha visti in Svizzera. Però non sono stati inventati lì. Eravamo in tournée ad Aarhus, e non so perché Eugenio non ci fosse, però non c'era, e Torgeir veniva in sala, qualche volta, però a guardare, non a fare il training. C'ero io e qualche altra persona, non ero sola.

Sì, deve esser stato durante *Ferai*. E lì mi sono fatta la domanda: "Che cosa è un'azione drammatica *per me*?". E ho incominciato a fare questi esercizi: andare in ginocchio, poi diversi modi di cadere, di girarmi, e soprattutto diversi modi di andare fuori equilibrio e poi tornare in piedi. Ne parlo ne *Il corpo trasparente*: mi butto, perdo l'equilibrio, totalmente, può succedere di tutto – e mi rialzo. E quando mi rialzo sono rinata, e anche il training è rinato, per me, finalmente ho trovato il

mio fluire, quello che avevo cercato per tutti gli anni precedenti, quattro anni. Prima, quando guardavo Else Marie, vedevo sempre questo flusso, questa fiamma *dentro*, ed era per questo che mi arrabbiavo tanto per il fatto che io non trovavo, non trovavo, non trovavo. Ed Eugenio diceva sempre: “No, no, non è questo”. No, non diceva così, però lo sentivo che non ero arrivata, lo sentivo io. E poi è stato chiaro quando ho trovato, e quale fosse la mia direzione.

Ho inventato da sola questi esercizi. Poi, durante una tournée in Svizzera c’è stata una crisi molto privata, con Eugenio, grave, ma io volevo, volevo, volevo continuare. Gli altri sono andati via dalla sala, io sono rimasta. E in sala c’era Eugenio, ed è stato allora che ha scoperto i miei esercizi.

Per me era *drammatico* soprattutto il fatto di andare fuori equilibrio e poi “rinascere”... in quel periodo cadevo fino a terra – e lì è nato... ho sentito... È per questo che insegno in un modo particolare, perché so che quello che più è stato importante per me, per farmi diventare “una”, sono stati gli esercizi che ho inventato. E se devo insegnare a qualcun altro, è importante che loro imparino. Io do loro alcuni esercizi molto semplici, che devono ripetere, ma devono imparare da dentro, devono sperimentare, devono essere loro a cercare e io non devo interrompere il processo. E non è che non si può correggere, o che non si può correggere mentre stanno lavorando, è che non devi rompere il processo, quel flusso che gli esercizi hanno sviluppato. Come attore, sei all’interno di un processo che deve portarti a qualcosa. Posso insegnare, perché so molte cose, con tutto il mio corpo: ho fatto tanti sbagli, prima, e ho raggiunto qualcosa, perciò so cosa *non bisogna* fare. Devo avere la capacità di stare *zitta* e dare indicazioni molto precise. Per esempio, nella “danza del vento”, quella che abbiamo inventato con il gruppo Il Ponte dei Venti, puoi fare solo una cosa: uno due tre, uno due tre. È questo. Ma da lì puoi svilupparla in un altro modo, come abbiamo anche fatto quando avevo due “Gruppi del Vento”: ogni gruppo sviluppava la danza in un modo diverso. E dentro il gruppo anche ogni attore. Lo vedi subito se l’allievo o l’allieva capisce *da dentro*, o se è una cosa che viene solamente dall’esterno. È stato questo il mio apprendistato. Gli esercizi che mi venivano dall’esterno mi stancavano tantissimo, “Ah, mamma mia” [*esclama, per indicare la stanchezza*] e anche se eravamo in due, questo non mi dava energia, pensavo: “Adesso dobbiamo stare in due per un’ora”. Era tremendo, faticosissimo.

Anche dopo, con i miei esercizi, mi stancavo, però in un'altra maniera, totalmente diversa, perché seguivo una logica *mia*. Potevo continuare e continuare. Quando Eugenio aveva visto il mio training mi aveva chiesto: "Ma come puoi continuare così per un'ora?"

Penso che sia stato importante che il training fosse intenso, però non so se è necessario che sia *così* forte. Deve esserci una resistenza, questo sì. Anche con la "Danza del Vento" lo vedi, almeno quando la fa un gruppo, quando è una persona sola non lo so, non è la stessa cosa. Però in gruppo... è come quando vai a ballare, la sera, e non senti la stanchezza. Con la "Danza del Vento" anche se ti fanno male le gambe all'inizio, vedi che le persone possono veramente volare, quando pensi di non avere più energia, alla fine "paum!" [*un verso per indicare l'energia che decolla*]. Quando stiamo quasi per terminare, dico: "Adesso al massimo". E vedi le persone che volano, è incredibile.

È per questo che... non lo so, questo è il mio modo di insegnare: tu devi guardare l'allievo, capire quello di cui ha bisogno lui, non quello di cui hai bisogno tu di dire o spiegare, tu quasi quasi non esisti. Io me ne sto lì, sulla sedia, non esisto. Sto lì, e anch'io sono trasparente, e dico solamente le cose che aiutano. Se cominci a fare un lungo discorso sul peso, per esempio, non serve. Tu devi dire solo "il peso". Perché tutti sanno, tutti lo sanno benissimo che non devono fare rumore sul pavimento, è inutile fare una lunga spiegazione.

Ho capito moltissimo sull'insegnamento quando ho imparato a guidare. L'istruttore era un vecchietto che mi sedeva vicino, non so a quante persone aveva già insegnato. Stava lì, mi dava una caramella: "Vuole una caramella?". Poi: "Bene, cominciamo". Poi spiegava: "Deve guardare lo specchietto, perché dietro possono esserci biciclette che vengono", come succede specialmente in Danimarca. Poi ha spiegato come stringere, in curva, così le biciclette non vengono a sbatterti contro, se devi girare, e un paio di altre cose. Poi, quando eravamo in macchina, lui diceva solo: "specchio", "destra", senza rimettersi a spiegare, perché sapeva che poi, quando avrei guidato, sarei stata sola, non avrei avuto lui vicino a me a gridare. Allora dice solo, è stanco, e dice: "specchio", o "destra", nient'altro. Penso che una persona così aiuti a crescere.

Il problema non è essere duri o no. Io l'ho visto molto tempo fa, all'inizio dell'influenza dell'Odin, ho visto registi che erano *tremendi*, proprio animali contro gli attori. Ma tu, attore, dai tutto, sei

totalmente indifeso, non hai niente per proteggerti. E hai addosso degli occhi che sono per te come gli occhi di Dio, gli occhi di questa persona che ti guarda, da fuori, e dice: “Questo no, questo sì, questo no”. Può veramente usare questo potere per far crescere il gruppo, è allora che devi essere intelligente, e capire cosa fa veramente crescere una persona.

Ed Eugenio allora era come sono io adesso. Molto paziente, con una pazienza enorme. Ricordo una scena che dovevamo fare: Else Marie doveva fare un canto con Torgeir, e dovevano mettersi addosso un pezzo di stoffa lunghissimo, tutto intorno, in modo che rimanessero fuori solo le loro teste. E hanno provato ore, ore, ore... “Ah, adesso si vede il verde, adesso si vede il vestito di Torgeir, adesso si vedono i capelli di Else Marie, e adesso si vede questo e quell’altro”. E lui provava e provava e non si metteva a gridare mai, era stranissimo.

L’ultima piccola cosa che ti racconto è un’altra crisi, e un’altra uscita da una crisi, finiamo così. Erano i tempi di *Min fars hus*, Ulrik [Skeel], che era uno degli attori dello spettacolo, era andato in città, un sabato sera, e ha fatto un salto, per strada, tipo balletto classico, ma aveva gli zoccoli, è caduto e si è rotto la gamba. È andato in ospedale, ed Eugenio si è arrabbiato moltissimo. Ha detto: “Basta. Lo spettacolo non esiste più perché Ulrik sta in ospedale”. Diceva: “Non vengo più in sala”.

Ma anche allora io volevo, volevo continuare il training, era così importante per me, e mi sono detta: “non voglio smettere”. Non è che ho pensato “Ah! Devo continuare il training”, semplicemente per me era continuare il *lavoro*, continuare il training, era indispensabile, altrimenti non ci sarebbe stata più quell’energia che teneva insieme il tutto. È stato allora, sia dentro lo spettacolo che nel training, che ho sentito “Adesso sono tutta qui”. Ho avuto una visione, un sogno, in cui ho visto lo schermo della televisione, e in un angolino c’era scritto: “Adesso stai diventando quello che sei”.

Avevo incominciato a cucire vestiti da training, da usare al posto della calzamaglia nera degli inizi, e ho cominciato a fare diverse altre cose, mi allenavo insieme a Jens [Christensen]. Durante una tournée in Svezia, a Stoccolma, io, Jens e Torgeir, vivevamo in una casa fuori città, da un amico di Eugenio, ed era inverno. No, primavera. E abbiamo cercato di sviluppare il training. Guarda in questa fotografia, puoi vedere il costume da training che ho fatto per Jens e per me. Eravamo

solo noi, facevamo training la mattina presto, mentre Torgeir continuava il suo lavoro con il film. Ogni sera facevamo lo spettacolo, *Min fars hus*, e la mattina facevamo questo allenamento.

Poi c'è stato l'incidente di Ulrik, e lui ha detto che non sarebbe più venuto in sala ed era arrabbiatissimo. Io ho cucito i nuovi costumi per il training, per Jens e per me, e anche per Torgeir e Tage e un giorno abbiamo detto a Eugenio: "Vieni a vedere il nostro training.". E lui è venuto, ha detto che era *fantastico*, come fa lui, e ha detto: "Allora facciamo un film, visto che Ulrik sta male!", e infatti non c'è Ulrik, nel film, ci sono Jens, Tage e Torgeir. Ho colorato perfino la camicia che Eugenio indossa nel film. Abbiamo fatto il film, e lui era contentissimo, e ha chiesto la collaborazione della RAI, ed è il filmato che Torgeir sta montando in questo periodo [*mostra una foto*], mentre Eugenio sviluppa il nuovo training a Holstebro, con quel gruppo, che sarà l'inizio del nuovo lavoro che poi faremo a Carpignano⁸, quando iniziano anche gli spettacoli di strada, e una fase diversa.

[*Iben Nagel Rasmussen è attrice, regista, insegnante e scrittrice. È nata a Copenaghen nel 1945, da due scrittori, Ester Nagel e Halfdan Rasmussen. All'inizio degli anni Sessanta ha partecipato alle massicce manifestazioni pubbliche per la pace, contro la bomba atomica e la guerra in Vietnam. Come molti altri giovani ribelli di quella generazione, anche lei faceva uso di droghe. È entrata all'Odin nel 1966. All'inizio degli anni Settanta, ha inventato quelli che ha poi chiamato "esercizi svizzeri", che si rivelano una svolta radicale nella cultura della formazione all'Odin Teatret. Il lavoro sugli esercizi si trasforma in un'esplorazione dei confini tra la perdita e la ripresa del controllo sul proprio corpo, tra la caduta e lo spostamento dell'energia dell'attore. Nel 1980 ha fondato, parallelamente al suo lavoro all'Odin, il gruppo Farfa con attori provenienti da diversi Paesi, esperienza che si è conclusa nel 1988. Dal 1989 dirige Il Ponte dei Venti (Vindenes*

⁸ Nel '74 l'Odin passa diversi mesi a Carpignano Salentino, preparando un nuovo spettacolo, che sarà *Come! And the day will be ours*. Nel corso di questa permanenza, in una zona allora molto isolata, molto lontana dal teatro, era stata inventata la pratica del baratto, e l'Odin aveva fatto i suoi primi spettacoli e interventi di strada. È stato un momento di snodo e cambiamento molto importante nella vita del gruppo.

Bro), un progetto annuale ricorrente con attori provenienti dall'America Latina e dall'Europa che condividono la loro esperienza artistica e creano spettacoli. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret creati dopo il suo arrivo, con l'unica eccezione de Il vangelo di Oxyrhincus.]

Gennaio 2024

Cara Mirella,

Mi hai chiesto di descrivere “in breve” la nuova situazione dopo lo scioglimento dello storico ensemble dell'Odin Teatret. Ho risposto che non riesco perché il dolore è stato troppo forte e la benda da lutto che si nasconde dentro di me non si può ancora toccare senza lacrime, rancore o senso di incomprensione per il modo nel quale la nostra storia unica è finita.

Sto qui nel salotto di casa mia. Fuori è tutto bianco di neve, gli uccellini mangiano sulla mangiatoia e il fuoco arde nel camino dietro di me.

Nell'edificio accanto ho una sala di lavoro costruita insieme a Kai Bredholt più di trenta anni fa.

Di sera guardo il telegiornale. Le rovine in Ucraina e Gaza mi saltano addosso. Milioni in fuga, migliaia di bambini mutilati, operati senza anestesia, uccisi. Sono seduta sola con il mio gatto grasso sulla poltrona e mi viene la nausea. Benda da lutto?

“Strofinati gli occhi per aprirli e conservare l'immagine del cuore”.

Così dice una frase nello spettacolo *Itsi Bitsi*. Mi chiedo se è proprio questo che ho bisogno di fare: rompere il guscio duro che in questo momento ci separa e ritrovarci nella storia meravigliosa che ci unisce – per sempre.

Ufficialmente sono in pensione. Dal febbraio 2023 non faccio parte del NTL e neanche del (nuovo) Odin Teatret. Mi manca l'ensemble. Mi manca Eugenio. Ma togliendo la benda: i nuovi progetti a cui partecipo mi fanno sentire in vita professionalmente. Scopro piccole sfaccettature che mi sorprendono e situazioni divertenti e diverse da quelle che già conoscevo.

Ho contribuito alla messa in scena di due spettacoli (uno con San-

dra Pasini e Parvathy Baul per il Teatret OM, l'altra con Donald Kitt che sta ancora lavorando al NTL). Li ho scoperto il piacere di lavorare con attori formati in una lingua comune.

Ho fatto un riassunto della figura del Fantasma di Edipo, che era il mio personaggio nel nostro ultimo spettacolo, *Tebe al tempo della febbre gialla* [2022]. L'ho presentato in un bosco a un evento al Teatret OM e al giardino di meli al Teatro Ridotto (ogni albero rappresentava un compagno di teatro deceduto).

Ho elaborato il pezzo sul fantasma di Edipo con altre figure che ho portato in Colombia, invitata da Sofia Monsalve e dal suo Teatro della Memoria.

L'anno scorso con il mio gruppo Il Ponte dei Venti siamo stati invitati a Lecce da Salvatore Tramacere direttore del Teatro Koreja dove con i venticinque attori, musicisti e una scenografa [Anteonella Diana] abbiamo visitato, con uno spettacolo di strada e una parata, tanti di quei luoghi nei quali eravamo stati con l'Odin Teatret nel 1974⁹. Più persone mi hanno stranamente riconosciuto. Emozionante rivedere la piccola Angela che stava sulle mie spalle – immortalata in una foto di Tony D'Urso – adesso donna matura con smalto sulle unghie.

Con Il ponte dei Venti andiamo avanti con il lavoro e continuiamo a vederci una volta all'anno. Provo una grande serenità nel sapere che ognuno di loro porta avanti l'eredità di una lunga esperienza di allenamento, montaggio di scene e spettacoli, e soprattutto come e dove mettere i propri risultati. Non dimentico che i primi incontri sono stati a Holstebro in una sala all'Odin. Siamo stati protetti dalla fiducia che Eugenio aveva in me e nel mio lavoro. Sono migliaia le cose che non dimentico e che non voglio che vengano sepolte sotto la triste fine. Qui – Mirella – poche parole non bastano.

E adesso? Sola – in sala di lavoro a trasformare ed espandere le mie scene in uno spettacolo.

Vediamo dove mi porterà il fantasma.

Il prossimo anno avrò 80 anni.

*Il mio viso è tutto rughe
Le mie mani stanche*

⁹ Cfr. la nota precedente.

*Nel buio c'è una luce
Sono stelle o è neve?*

(Dalla canzone che più spesso ho cantato all'Odin, con testo di mio padre).

Ti mando tanti abbracci
Iben

IV
Tage Larsen
1971

[Dall'intervista del 20 aprile 2009]

Sono nato in un paese senza teatro, nel senso almeno di teatro in senso tradizionale. Nessuno della mia famiglia andava a teatro. Mai. Il teatro l'ho conosciuto attraverso la televisione, ho visto un film, *Les Enfants du Paradis* [film del 1945 di Marcel Carné, sul mimo Jean-Baptiste Debureau, interpretato nel film da Jean-Louis Barrault]. Avevo circa dodici anni.

È stata la prima volta che sono entrato in contatto con qualcosa che si può chiamare "teatro". E vedere quel film è stata anche la prima spinta a fare teatro. Ero affascinato dall'ambiente, da queste persone, questi attori, che litigavano, avevano i loro amori, i loro problemi. Per me era un mondo pieno di fantasia anche nel modo di comportarsi. Mi ricordo molto bene l'attore, Barrault, i passi che faceva, e penso di aver cominciato subito a imitarlo. Ho inventato un mio piccolo teatro, riprendevo i monologhi degli attori danesi, che vedevo in televisione e li imparavo a memoria, imparavo anche a imitare le loro voci. Mi dicevano che ero molto preciso... il respiro, ogni movimento di questi attori. Andavo in giro mostrando queste nuove capacità in molte situazioni, quando si creava una nuova sala per lo sport, o se qualche associazione faceva una festa. Andavo, e facevo un po' di spettacolo. Cantavo persino un po' di opera, e anche canti popolari, ma sempre con personaggi divertenti, un po' clown.

Il paese in cui abitavo era molto piccolo. Pensavo che il teatro fosse irraggiungibile, un po' troppo lontano. Poi cominciarono a farsi in paese spettacoli amatoriali, partecipavo anche mio padre. Anzi: tutte le persone che conoscevo partecipavano a questi spettacoli, che erano molto divertenti da fare – e anche molto banali. A un certo punto cominciai anch'io, dovevo avere quattordici o quindici anni. Mi occupavo anche della regia, facevamo piccoli spettacoli comici. Abbiamo perfino fatto qualche giro in altri paesi. Eravamo una compagnia, io ero il più giovane, ma ero il regista. Era divertente.

Per andare in giro avevamo un carro tirato da cavalli. Io curavo anche i cavalli, e cavalcavo. Il carro era molto grande, serviva per trasportare la paglia, era tirato da due cavalli. Ricordo le notti in cui trasportavamo il nostro spettacolo sul carrello, per montarlo in un altro posto. Più tardi, quando ero diventato allievo muratore, ci prestavano la struttura di base per le case, che è prefabbricata, da lì si parte per poi alzare i muri. Per le scene usavamo palanche, assi di legno già tagliate e pronte per la costruzione, che ci prestava il capo-muratore con cui lavoravo. Dopo lo spettacolo smontavamo palcoscenico e scene e restituiamo le assi.

Eravamo un vero teatro, serio, di dilettanti: facevamo tutti altri lavori: c'era il direttore di una grande ditta, e una maestra, loro erano i più adulti, gli altri erano studenti. Io ero allievo muratore, non pensavo affatto di fare teatro, come professione, volevo diventare architetto. Non sono una persona così, un attore. Sono una persona seria [*ridiamo, come spesso con Tage, per tutta l'intervista*]. Sì e sicuramente i miei genitori non prendevano sul serio il teatro. Anche se una volta mio padre, a una persona del paese, una persona importante, con una decorazione, che gli aveva chiesto cosa sarei diventato da grande, ha risposto, subito: "Attore del teatro reale di Copenaghen!". Avevo diciassette o diciotto anni.

Ne avevo ventuno quando sono entrato all'Odin.

Prima ero stato in uno studio di architetti, durante l'estate, e lì avevo scoperto che le case, in Danimarca, ormai erano quasi sempre composte con elementi prefabbricati. Non c'era grande spazio, dunque, per la fantasia di un architetto, così ho smesso di pensarci. Sono tornato a scuola, ho fatto il liceo in due anni, ho fatto teatro anche a scuola al liceo. Ho fatto la regia di un testo di Arrabal, con un gruppo di altri studenti che aveva molto tempo perché erano per la maggior par-

te del tempo in punizione, qualcuno perfino era stato espulso, perché infrangevano le regole, andavano nel cortile delle ragazze... Abbiamo lavorato due anni insieme. L'ultimo lavoro è stato uno spettacolo satirico sulla scuola, in cui prendevamo in giro anche gli insegnanti, e il preside. Abbiamo avuto molto successo. Il preside era un uomo gentile, molto religioso e attento alle regole, ma giusto e cortese. Dopo aver finito il liceo sono andato all'Università, ad Aarhus, a studiare teatro, presso l'Istituto di Drammaturgia, pensando poi magari di entrare in una scuola di teatro.

Poi ho visto l'Odin.

All'Odin

Ho visto uno spettacolo che si chiamava *Ferai* [1969–1970], ad Aarhus. Qualche mese dopo, Torgeir, Eugenio ed Else Marie sono venuti a fare un intervento all'università. Ci hanno fatto fare un po' di training, un po' di lavoro sulla presenza. E allora ho pensato: ma lasciamo stare la scuola di teatro! Ho scritto all'Odin, volevo entrare da loro...

Non ho idea se l'Odin fosse famoso, in Danimarca, allora; era lì relativamente da poco. Però avevo saputo una cosa, e cioè che avevano organizzato un seminario proprio con Barrault. Avevo letto la notizia sul giornale, c'era una sua foto, faceva l'uomo-cavallo [*nel mimodramma* Autour d'une mère]. Era un segno importante, per me. Dovevano essere persone serie, se avevano invitato Barrault.

Sì *Ferai* mi era molto piaciuto, quando l'ho visto. Ma credo che in realtà volessi soprattutto entrare in questo mondo, all'Odin. Ho scritto una lettera, ma poi sono venuto qui a Holstebro senza aspettare la risposta. E mi hanno subito detto di no, che non era possibile. Eugenio mi ha suggerito di andare qui o là, in altri teatri, perché per il gruppo non era il momento di far entrare nuove persone, e magari avrei intanto potuto iniziare un addestramento in un altro posto. Ma io ho detto di no, ho detto: vorrei venire qua da voi, e forse posso dare qualcosa in cambio, perché sono una persona pratica, so fare molte cose, posso pulire, e posso costruire, se c'è qualcosa da costruire, senza essere pagato, né niente. Prima ancora di essere attore tutto quello che volevo era stare qua e aiutare. E questo mi hanno permesso di farlo.

È stata Iben a prendersi la responsabilità del mio addestramento, a farmi entrare nel training. È stata la maestra con cui ho lavorato di più. Alla fine, stabilimmo di fare sei mesi di prova, per vedere se per loro andavo bene, e loro per me. Anche se in realtà passati i sei mesi di prova non ho mai avuto il permesso ufficiale di entrare. Dopo qualche mese, chiesi a Iben: “Ma il periodo di prova è finito? Come sta andando?”. E Iben non capiva neppure di cosa stessi parlando: “Scusami ma che periodo?”. Perché in quel momento stavano cominciando le prove del nuovo spettacolo, *Min fars hus* [1972-1974], e io già partecipavo, ero uno degli attori...

Training

Eugenio durante il training era in sala, ma non sempre. Per quel che ricordo il training era guidato da Iben, Else Marie e da Torgeir. Facevano a rotazione.

Ci insegnavano esercizi, ma era anche un'esplorazione, una ricerca, si dovevano trovare continuamente cose nuove, anche nel training. Per noi nuovi, Ulrik [Skeel], Jens [Christensen], Malou [Illmoni], Ragnar [Christiansen] e io, c'erano tanti esercizi da imparare, da imitare, c'era sempre un grande quantità di cose da imparare. E inoltre si dovevano trovare anche cose nuove. Penso che questa doppia faccia ci sia stata fin dall'inizio, imparare e inventare.

Per me era tutto nuovo, il training, il movimento. Per me il punto di riferimento era il ballo, perché in quel periodo ballare rappresentava una grande libertà. Ballare serviva per affascinare le ragazze, per sorprenderle. Non solo per mostrare quanto si era bravi. Era una forma di comunicazione.

Invece non ho mai fatto un seminario con Grotowski, anche se ce ne è stato ancora uno nel '71, quando il Teatr Laboratorium è venuto con l'ultimo spettacolo, *Apocalypsis cum figuris*, e anche se ho lavorato con Ryszard nel film *Training at the Teatr Laboratorium in Wroclaw*¹⁰. Lui era una persona molto bella, molto forte e durante la lavorazione del film abbiamo fatto una vita speciale, molto intensa.

¹⁰ 1972, regia di Torgeir Wethal, con Ryszard Cieślak, Malou Illmoni, Tage Larsen.

C'era un festival in città e andavamo lì prima e dopo il lavoro per il film. Mi ricordo anche tante feste che abbiamo fatto. Abbiamo guardato insieme Joe Frazier e Muhammad Ali, cioè Cassius Clay, il famoso match di pugilato. Cieślak era molto coinvolto, mentre guardava, come se volesse indurre Frazier ad aprire la sua guardia, in modo che Cassius Clay potesse colpirlo. Beh, tutti eravamo dalla parte di Cassius Clay. Per quel che riguarda il lavoro per il film, invece, ha mostrato un esercizio, noi lo abbiamo imitato, almeno così ricordo. Quando abbiamo imparato un paio di esercizi li abbiamo messi insieme, e facevamo una specie di dialogo fisico, con lui e fra di noi, con questi elementi e poi, man mano, con nuovi elementi. C'erano gli esercizi "sul pavimento", e c'erano gli "esercizi plastici", e così alla fine sono venuti fuori due film. Uso ancora qualcosa, di questi esercizi. Abbiamo lavorato quattro giorni, e alla fine lui ha fatto una lunga improvvisazione, Torgeir non l'ha usata tutta, diceva che era un po' come se lui tornasse al modo di lavorare de *Il Principe costante*. Era bellissima. Cieślak ci aveva insegnato a separare gli elementi, e poi ha fatto l'improvvisazione che noi non potevamo fare. Ne fummo affascinati. Ma quello che ci insegnò è stato separare ogni movimento.

Per me, che poi ho lavorato un po' con i sistemi di Decroux, o Lecoq, Lebreton – ho imparato da Yves Lebreton – con le tecniche del mimo, insomma, gli esercizi plastici sono un modo di pensare a tutti i possibili piegamenti del corpo, tenendoli separati, per poter controllare: adesso faccio questo, adesso quell'altro. Perché non diventi tutto un flusso incomprensibile. Cieślak era come un animale molto mobile, molto forte. Io cerco piuttosto di segmentare le diverse parti del corpo per poterle controllare e utilizzare quando è necessario. Per me è importante la dinamica, ma non tanto quella che ti porta da un elemento a un altro, è più importante la segmentazione.

Certo, con gli anni il training si è trasformato. Non uso più gli esercizi troppo duri per le gambe. Non ho più le gambe per farli, ma non era solo una questione di forma. Importante era anche il modo di farli, di costruire storie attraverso gli esercizi. Importante era il fatto di farli con ritmi diversi. E tutto questo mi è rimasto. Quanto agli esercizi plastici, lì c'è un mondo senza fine, perché gli esercizi plastici determinano forme che si possono utilizzare per le improvvisazioni. Li uso in un modo molto dinamico, anche quando faccio un seminario con altri. Li uso per far sviluppare l'impiego di ogni parte del corpo e per far muo-

vere il corpo nello spazio, così che l'azione diventi un movimento, che va in avanti e indietro. E poi insegnano a essere *imprevedibili*. Se hai delle azioni messe in successione, con un ordine, devi farle vedere una sola volta, e poi mai più. Perché la volta dopo nessuno deve pensare di poter prevedere quello che fai. È importante conservare la voglia di sorprendere, di non ripetere lo stesso ritmo. Non bisogna stare sempre in un certo angolo dello spazio, non bisogna rimanere troppo tempo in una direzione. Tutto questo, che mi è stato insegnato dal training, è rimasto in tutto quel che ho fatto dopo. Il training è anche un modo di pensare, la prima cosa che si capisce è il motivo per cui gli esercizi sono importanti. Servono per creare una logica diversa di muoversi, un modo di *pensare* diverso per quel che riguarda il movimento del corpo.

Il training è un momento di libertà, in un certo senso. Ma la libertà è anche cercare come essere liberi, non è semplicemente "libertà", è un compito... il compito di avere la libertà di utilizzare tutto lo spazio, in tutte le direzioni. Allora la libertà è anche una grande sfida.

Ho studiato anche un po' di pittura, ho studiato diverse arti. E Picasso, per esempio, descrive sempre una libertà che bisogna trovare e fissare. Lui non parla di "cercare, cercare", ma di "trovare", e questo è tipico suo, in lui c'è ricerca, ma c'è anche una grande capacità di scegliere, di fissare, di trovare qualcosa che sarà un risultato, e non sempre una ricerca continua, una grande improvvisazione. E questo mi ha fatto capire, a poco a poco, ma anche abbastanza presto. E penso di averlo capito in un modo semplice già fin dall'inizio.

Il training, almeno all'inizio, i primi anni, era un momento di stabilità e di sicurezza, un posto dove senti un po' di calma, di tranquillità. Mentre nello spettacolo è diverso, lì devi sempre creare e poi devi essere fiero di ciò che hai creato... e questo fa una grande differenza. Devi utilizzare quello che stai cercando, cercando, in modo molto concreto. Anche se ognuno di noi, nello spettacolo, crea una sua propria storia, un suo filo, esiste anche una storia collettiva, che per me è particolarmente importante. Io sono abituato a sentire o a creare storie comprensibili, non storie come quelle dei sogni, che possono saltare da un argomento all'altro, da un'immagine a un'altra. Le mie storie sono più collegate a una specie di storia grossolana. Semplice, come quelle che si raccontano, che si scrivono. E per me tutto deve essere molto logico. Io sono molto logico. Amo anche il teatro tradizionale e l'arte del Rinascimento.

Dopo Min fars hus

Sono andato via subito dopo *Min fars hus*, nel '74, sono stato via per un anno, perché con *Min fars hus* comincio una vita fatta di viaggi, e non era per me. L'ho sentito in modo molto forte, per me viaggiare non andava bene, ho un'anima contadina [*sorride*]. Ancora adesso ho molta difficoltà a viaggiare. Mi piace il lavoro, ma i viaggi, cioè i *trop-pi* viaggi, no. E ne abbiamo fatti davvero troppi. Ho provato a utilizzare l'esperienza con l'Odin per fare qualcosa d'altro, ho ripreso a studiare, sono riuscito a fare qualcosa d'altro. E poi sono tornato. Disperato perché non ero riuscito a crearmi un'alternativa. Ho chiesto di avere un'altra possibilità. Sono restato dal 1975 al 1987, più o meno. Tredici anni. Poi ho di nuovo lasciato l'Odin per dieci anni e poi di nuovo sono tornato. In tutto questo periodo ho sempre continuato a fare training e a insegnarlo, anche quando ero lontano dal gruppo.

Una cosa molto importante, che insegno sempre, è rompere quello che si fa. Essere capaci di cambiare colore, ritmo, altezza della voce, di cambiare proprio la voce, o argomento, tanti cambiamenti. E poi di fissare una combinazione di questi cambiamenti. Per me molto importante è anche il lavoro per coppie, per stabilire relazioni e ritmo di relazioni.

Lavoro molto su qualcosa che non è stato mai molto importante, negli esercizi dell'Odin, e cioè la collaborazione. Anche per quel che riguarda la voce, collegando movimenti fisici e voci, piccole melodie che si cantano o si gridano, o si sussurrano, che devono interagire con altre melodie, che entrano da un altro gruppo. È un po' complicato da spiegare, però è un lavoro basato sulla collaborazione. Per me è un problema il fatto che all'Odin si facciano tanti monologhi, negli spettacoli, e troppo poco dialogo.

In questo ho un gusto un po' diverso. Non siamo uguali, qui. Non siamo stati messi dentro una forma per essere uguali, siamo molto diversi tra noi, anche chi sta qui da moltissimi anni. A me ha sempre interessato la forma dialogo. Anche quando insegno cerco di far lavorare insieme corpo e voce da subito, perché per me funziona così. Forse non è così per gli altri. Perciò devo cercare di usare questo sistema lo stesso, un po' di straforo. E devo cercare di adattarmi. Bisogna saper – non proprio mentire, ma saper collaborare, per poter continuare a lavorare con gli altri. Ma quando lavoriamo negli spettacoli cerco di costruirmi

delle storie logiche. E mi piacerebbe che ci fossero più storie, di quelle in cui i personaggi hanno una relazione tra loro, sono amici, o nemici... logiche. Io sono una persona molto logica.

Questo non vuol dire che non riesco a lavorare in altro modo, in un modo che mi è immediatamente meno congeniale. Penso al lavoro per *Dentro lo scheletro della balena* [1997], uno spettacolo strano, che è nato da *Kaosmos* [1993-1996], a cui non avevo partecipato: siamo partiti dalle partiture fisiche di *Kaosmos*, però senza i costumi, le scene, e abbiamo aggiunto un testo un po' diverso, che viene in parte da *Kaosmos*, in parte da *Oxyrhincus* [*Il Vangelo di Oxyrhincus*, 1985-1987], in parte è fatto di altri testi, completamente nuovi.

Io ero appena rientrato all'Odin, dopo dieci anni di lontananza. Eugenio ha detto che dovevo far parte del nuovo lavoro, ma non aveva idea di come. E mi ha detto di riprendere un frammento dallo spettacolo *Come! And the day will be ours* [1976-1980], in cui c'era una tavola su cui inchiodavo un libro. Non credo che avesse programmato molto più di questo. In *Come!* il libro era la Bibbia. Per *Dentro lo scheletro della balena* ha detto che potevo prendere il programma di sala di *Oxyrhincus*. Ho portato un programma, e, dato che a un certo punto dello spettacolo Iben lo leggeva, Eugenio mi ha detto di inchiodarlo solo alla fine. Mi ha dato anche un testo. E l'altra cosa che mi ha detto è stato di andare da un capo all'altro della scena con questa tavola, nel corso dello spettacolo. Potevo nascondere la tavola o utilizzarla per qualcosa. Questo era il compito, più o meno. E alla fine dovevo inchiodare il programma. Non c'era niente di molto concreto, nessuna storia logica. E non dovevo collegarmi a quello che facevano gli altri. Neanche questa volta.

A un certo punto ho incominciato a improvvisare, a guardare l'asse come se ci fosse scritto qualcosa, a tenerla come un ombrello. Ho fatto un lento spostamento nello spazio, un po' a zig zag, per poter avere un percorso un po' più lungo, e alla fine dello spettacolo, dopo un'ora, attraverso tutto lo spazio. Ho improvvisato anche con il pubblico. Ci siamo resi conto che c'era bisogno di una pausa, a un certo punto, e allora io faccio un cerchio sul pavimento, poi Torgeir fa un passo e io salgo sulla tavola. Questa parte è fissata, è l'unica parte fissata, a parte il finale. In realtà, però, col tempo ho fissato diversi punti. A un certo punto, per esempio, c'è una canzone del raccolto, e faccio tutti i gesti di tagliare il fieno. Ho fissato dei punti, però dentro questi punti fissati

posso anche improvvisare. Dato che non ho nessun rapporto con il resto, improvvisare mi piace.

Solo a poco a poco ho cominciato a capire cosa fanno gli altri. Ma non li guardo mai. Non guardo nessuno, perché sto sempre facendo le mie cose.

Nel passato sono sempre stato molto disponibile, disposto a questa sfida: dare un nuovo significato a quello che faccio. Però devo dire che dopo tanti anni, a volte mi sono un po' stancato. Adesso, con la nostra esperienza, mi piacerebbe proprio aprire la prima pagina di un dramma, e poi farlo dall'inizio alla fine. Capisci? [*Ridiamo insieme*]. Sono arrivato a questo, e adesso ho questo sogno. Lo faccio, fuori dall'Odin, ma non qui, perché l'Odin ha questo bisogno, perfino fisico, di allontanarsi da qualsiasi logica, da qualsiasi modo tradizionale. Eppure, fare, alla fine, una cosa molto logica. Ma questo a volte lo capiamo solo alla fine.

In alcuni nostri spettacoli la logica di cui ho tanto bisogno era più chiara. Per esempio, in certe scene dello spettacolo su *Brecht* [*Ceneri di Brecht*, 1982-1984]. C'erano dei momenti di dialogo, si capiva chi fossero gli amici e chi i nemici. Anche perché spesso erano personaggi storici precisi. Invece ne *Il vangelo di Oxyrhincus* in una scena potevi frustare un personaggio, e la scena dopo eravate amici. Come mai? In quel caso la spiegazione forse era che si trattava di un rito. Ma adesso sento il bisogno di lasciare i riti per fare invece una storia...

Probabilmente uno tende a tornare a quello che voleva fare all'inizio. Si può cambiare molto, però si rimane sempre quello che eri all'inizio. Cosa sono, io, all'inizio? Il lavoro con i dilettanti, o Barrault? O forse un muratore.

Ricordo che il mio modo di improvvisare era molto verbale, da bambino. Mia madre mi raccontava storie per farmi dormire, ma spesso si fermava, e non riusciva a continuare, non trovava una conclusione. Io, poveretto, piccolo così, ho cominciato a raccontarle al posto suo. E così quando lei si addormentava, potevo dormire tranquillo anch'io. A volte si faceva una specie di piccola lotteria, si prendeva una carta da una scatola, con su scritta l'indicazione di un passaggio della Bibbia, per leggerlo prima di dormire. La mia mamma aveva questa scatola, così qualche volta abbiamo preso un passo della Bibbia, e poi, mi hanno raccontato, io continuavo la storia della Bibbia, magari inventandola. Ma cercavo di trovare una fine o una continuazione della

storia. E poi hanno tolto la scatola. Mi piace vedere l'inizio di un filo rosso. L'Odin è fatto di tanti elementi, non tutti uguali. E sicuramente io sono diverso.

[*Tage Larsen è nato a Randers, in Danimarca, nel 1949. Tra il 1987 e il 1997, nel periodo lontano dall'Odin, ha lavorato con un gruppo proprio, Teatret Yorick, ha insegnato al Nordisk Teater Skole ad Århus, ha lavorato come attore con il Theater La Balance e per il Cantabile 2. Dopo essere tornato all'Odin Teatret per lo spettacolo Mythos (1998-2005), ha continuato qualche volta a lavorare anche altrove come attore e regista. Ha diretto diversi grandi spettacoli, come quelli, con più di duecento partecipanti, per la Festuge di Holstebro. A partire da Min fars hus è stato presente a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin eccetto Talabot, Kaosmos, L'albero, Tebe al tempo della febbre gialla.*]

Gennaio 2024

Cara Mirella, cerco di riassumere per te questi ultimi anni. Intorno al 2010 stavo dirigendo spettacoli in Malesia e in Italia, a Kuala Lumpur un grande spettacolo d'insieme, un *Otello* con quindici attori e poi *Lady Swettenham*, un assolo con Sabera Sheik, e *Putteri Sadong*, con Sabera e due musicisti (gli ultimi due spettacoli vengono ancora replicati). In Italia ho fatto: *Bim Bang Bum* con Elena Vanni, oltre a *Sancho Panza e non Chisciotte* con Mario Barzaghi, due spettacoli da solista ancora in vita. In Danimarca e Inghilterra ho diretto uno spettacolo di danza: *Insomnia* con Mia Theil Have e Irene Scioni al piano e Nikola Kodjabashia al pianoforte e *Intermezzo for Piano and Stick* con Mia Theil Have e Nikola Kodjabashia. Ho continuato a fare workshop e dimostrazioni di lavoro.

Con l'Odin ho continuato a essere presente ne *Il sogno di Andersen* [2004-2010], *La vita cronica* [2011], *Le grandi città sotto la luna* [2003], *Dentro lo scheletro della balena* [1996]. Come sai, abbiamo dovuto sostituire Torgeir Wethal, che si è ammalato di cancro ed è morto. Abbiamo dovuto sostituire Augusto Omulù, morto nel 2013. Non ho fatto parte de *L'albero* [2016-2019]. Eugenio aveva voluto che si unissero all'ensemble Bawa [I Wayan Bawa], attore danzatore balinese e Parvathy [Baul]. Entrambi avevano collaborato molte volte

con l'ISTA, soprattutto Bawa. Ovviamente era difficile e costoso avere due attori orientali in uno spettacolo, e *L'albero* non ha vissuto a lungo. Non ho partecipato neppure a *Tebe al tempo della febbre gialla* [2022].

In quel periodo avevamo avuto sollecitazioni dalle autorità per avere un nuovo direttore per il NTL, e per il lavoro fu scelto Per Kap, che già conoscevamo come direttore amministrativo e creatore di progetti. L'Odin Teatret avrebbe dovuto far capo al NTL insieme a diversi altri gruppi e individui residenti. I nuovi arrivati avevano molti progetti: Carolina Pizarro, che era stata attrice dell'Odin insieme al marito Luis Ernesto Alonso González, ormai guidava da tempo un suo gruppo di persone molto musicali, Ikarus Stage Arts, che faceva spettacoli di intrattenimento per situazioni diverse. Sono stati fatti anche spettacoli per bambini e per adulti e molto lavoro pedagogico. E poi c'era un grande progetto legato alla Corea. Ho cercato di dare una mano a tutti, ma non ha funzionato.

A un certo punto Eugenio si è sentito privato del tempo e dello spazio che gli erano necessari, e c'è stata una separazione tra Odin Teatret e Odin Teatret - Nordisk Teaterlaboratorium.

Eugenio si è trasferito nel vecchio ospedale di Holstebro, dove ha iniziato le prove di un nuovo spettacolo con Else Marie, Rina [Skeel], Ulrik [Skeel], Julia e due giovani attori, Antonia [Cezara Cioaza] e Jakob [Nielsen], e poi Jan [Ferslev] e io. Jan si è presto ritirato perché ora vive alternativamente tre mesi in Brasile e tre mesi in Danimarca. Le mie vecchie gambe hanno fatto sì che anch'io mi ritirassi e mi presentassi solo qualche volta in dimostrazioni di lavoro. O per farmi vedere a funerali e occasioni speciali.

Jan e io ora viviamo della nostra sudata pensione, ma abbiamo fatto un concerto piuttosto popolare, suoniamo la chitarra e il basso, e cantiamo soprattutto vecchie canzoni popolari danesi. Ci piace.

V
Roberta Carreri
1974

[Dall'intervista del 24 aprile 2009]

Quando ho conosciuto l'Odin avevo diciannove anni, era il maggio del 1973. Non avevo mai fatto teatro ma ne avevo visto tanto. A quell'epoca, a Milano, la mia città, potevi andare al Teatro Lirico o al Piccolo, comprare solo l'ingresso per poche lire, e poi vedere lo spettacolo in piedi o seduti sulle scale. Lì sedevano tanti giovani, che non avevano i soldi per un posto in poltrona. Ho visto moltissimi spettacoli, così. Questo interesse per il teatro mi veniva in gran parte da un mio professore: frequentavo una scuola professionale di grafica pubblicitaria, e il mio professore di storia e di letteratura era Renzo Vescovi, che era anche regista del Teatro tascabile di Bergamo. Era un bravissimo professore, e ci aveva educate al piacere e all'importanza del teatro. Ci ha fatto amare Manzoni, ma ci faceva anche leggere molto altro, di tutto – da Molière alla rivista «L'Espresso». Mi ha aperto il mondo della cultura. A casa mia cultura era lo sceneggiato *Il mulino del Po* che si vedeva alla televisione. I libri sono entrati quando ho cominciato a comprarli io, dopo aver incontrato Vescovi. Avevo quattordici o quindici anni. Le mie scelte, anche quelle teatrali, come dove andare a teatro, e a quale teatro, sono state influenzate moltissimo da lui. Andavo al Teatro Uomo, al Teatro del Trebbo, al Piccolo, al Lirico... al Teatro del Trebbo ho avuto la mia prima grande esperienza teatrale vedendo Toni Comello in *Serva Italia*. È stato veramente uno shock per me. Sono tornata a casa emozionatissima, mi sono seduta al tavolo di cucina, mentre mia madre preparava da mangiare, e le ho detto di aver visto qualcosa di incredibilmente, tremendamente emozionante. Ma mia madre non sapeva che dire, non poteva capire quello di cui parlavo, queste esperienze le puoi comprendere solo se ne hai fatto parte, sono indescrivibili, come la musica. Non sono qualcosa che si può descrivere, non si può dire: "Era alto bello e dietro c'era la scenografia del Castello di Versailles". Non era né alto né bello, le scenografie non esistevano. Ma Toni Comello era un sole. Lui, quello che diceva e come lo diceva.

Ero colpita non dalla sua incredibile tecnica, non capivo niente di tecnica della voce, ma dalla sua presenza e dal fatto che dilatava la voce in un'emozione. Non pensavo alla tecnica quando andavo a teatro. Ero solo una spettatrice e ancora oggi sono un'ottima spettatrice, la tecnica continuo a non vederla, sono rimasta un'ingenua, so dire "Ah! Che meraviglia!" e basta. Con Comello la tecnica si faceva carne, diventava uno strumento di seduzione. È stata e un'esperienza molto forte.

L'importanza di Renzo Vescovi, per me, come pedagogo è stata enorme, potrei dire che sono una sua creatura. Senza di lui non avrei mai trovato il coraggio di fare quello che ho fatto.

Ci parlava degli esistenzialisti e ci faceva leggere Camus e Sartre. Queste cose a quattordici anni sono essenziali, perché quella è l'epoca in cui sei in una crisi di crescita, una delle tante della vita. Di questa metamorfosi continua che è la nostra vita. Cominci a prendere coscienza, a fare le tue scelte, e saranno determinanti per il resto della tua vita. Renzo ti poneva domande rilevanti, non ti trattava come una quattordicenne. Ci dava del lei, a tutte quante. E forse è per questo che ho continuato a dargli del lei anche dopo quarant'anni che ci conoscevamo. Ci prendeva sul serio e non in modo paternalistico. Aveva un grande senso dell'umorismo. Tirava fuori da noi cose che non c'erano ancora; forse solo un vago malessere, qualcosa come una leggera nausea. Fino a che lui finalmente le formulava e faceva nascere in me il bisogno di rispondere e di rispondere non con parole, ma con azioni.

Una delle risposte che ho dato a Renzo è stata venire all'Odin.

Sarei potuta forse entrare nel suo Teatro Tascabile. Avevo conosciuto Beppe Chierichetti sulle scale del teatro Lirico, vedendo *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht messa in scena da Strehler, in uno di quei pomeriggi in cui andavo a teatro, con una compagna di classe, anche lei era alunna di Renzo. Divenne il mio ragazzo. Quando Beppe è entrato a far parte del Teatro Tascabile era come se questo significasse, non so come dire, d'accordo, adesso arrivo anch'io. Si stava creando una strada. Ma non c'era un vero bisogno da parte mia, non sentivo il bisogno di fare l'attrice. Mi piaceva assistere, mi piaceva far parte della cerimonia teatrale ma come spettatrice, non avevo mai veramente pensato di fare l'attrice.

Neanche quando ho visto il primo spettacolo dell'Odin, *Min fars hus* [1972-1974] ho pensato di fare l'attrice. Però mi ha colpito. Intanto era il primo spettacolo che vedevo così da vicino. Fino a quel mo-

mento tutti gli spettacoli, anche quelli di avanguardia, che avevo visto accadevano sulla scena mentre noi spettatori eravamo seduti in platea piacevolmente avvolti nella semioscurità, illuminati dal riflesso delle luci della scena. Anche al teatro del Trebbo, Toni Comello usava una scena all'italiana. Era lì che si celebrava il rito teatrale e noi spettatori – anche se su panchette – eravamo sempre dall'altra parte della barricata. Invece quando ho visto *Min fars hus* sono entrata in una sala rettangolare, dove c'era un rettangolo di panche senza schienale, sovrastate da una ghirlanda di lampadine nude. Noi spettatori siamo stati invitati a sedere su queste panche, che non erano contro il muro, ma all'interno dello spazio. Sessanta spettatori. E in questo spazio avveniva lo spettacolo. Gli attori erano vicinissimi: davanti a noi, o dietro di noi. Una cosa che non avevo mai sperimentato. Sentire dietro di me il suono, il fruscio delle azioni, il vento causato dal passaggio veloce di qualcuno, stare nella luce con gli attori e nel buio con gli attori è stata una grande sorpresa e una grande esperienza. E poi gli attori erano bellissimi! Erano ragazzi di venticinque, ventisette anni, belli come il sole. Era il 31 maggio 1973.

Renzo non mi aveva preparata, aveva detto solo: “Roberta ho invitato Eugenio Barba a Bergamo, al Teatro Tascabile, deve venire a vedere questo spettacolo perché è un'occasione che non si può perdere”.

Nel frattempo, avevo finito la scuola ed ero arrivata all'università, studiavo arte, e proprio in quel momento stavo facendo un corso di storia del teatro. Ci eravamo divisi in gruppi di studio, sono capitata in quello sul teatro sacro e sul teatro della crudeltà. Leggevamo Artaud, Grotowski, e Barba.

La mattina dopo *Min fars hus*, Iben e Jens [Christensen] sotto la direzione di Eugenio, hanno fatto una dimostrazione del loro training, sempre al Teatro tascabile di Bergamo. Sono andata a vederla. Non eravamo in molti, ma c'erano anche alcuni dei miei compagni di corso all'università. Sono state fatte molte domande, che certo Eugenio si era sentito fare mille volte, in quei primi anni Settanta, sull'elitarismo dell'Odin Teatret che lasciava entrare soltanto sessanta spettatori, invece di fare un teatro per le masse, per il popolo. Erano problemi presi molto sul serio, allora. Mi colpivano perché io facevo parte dei Comitati Unitari di Base di Avanguardia Operaia, e condividevo pienamente questa visione politica del teatro. Non ero stata affatto contenta di essere stata messa nel gruppo di studio del teatro sacro, avrei voluto oc-

cuparmi del teatro politico, di Piscator. Ora mi sentivo spaccata in due. Da una parte condividevo in pieno quello che diceva il mio compagno, dall'altra una parte di me si ribellava profondamente perché la forza di quell'esperienza era stata possibile, per me, solo perché eravamo così pochi. Perché avevo potuto quasi toccare gli attori, sentire il loro odore, quello della birra sul pavimento. Potevo sentire la loro presenza dietro di me, potevo sentire i suoni più sottili, ero parte dell'evento. Se fossi stata in un palco con altre 1500 persone, non avrei potuto fare quest'esperienza, che era stata per me così preziosa.

Quando ho visto il training che facevano, stando in verticale sulla testa, sulla spalla, cose che sembravano dover fare un male terribile... mi chiedevo "Come fanno a fare queste cose?". E mi sono un po' spaventata. Però sentire Eugenio parlare e vedere loro fare, era un po' come se quel che sentivo e guardavo fosse "per me". Era come se quell'esperienza mi aprisse una finestra su un panorama completamente nuovo, da dove entrava aria fresca. E quest'aria fresca era la coerenza tra le parole di Eugenio e quel che vedevo, tra quello che dicevano gli attori e quello che facevano.

Nel 1973, quello che vivevo quotidianamente nella mia vita, specialmente in politica, era una grande discrepanza fra ciò che la gente diceva e ciò che la gente faceva. A quell'epoca tu "eri" quello che dicevi – mentre adesso forse sei quello che possiedi – e più belle parole dicevi, più eri una persona fantastica. E quello che realmente facevi, nella tua vita, che relazione avevi con gli altri, o con il tuo lavoro, questo appariva secondario. E perciò si poteva vedere un sacco di gente che parlava bene e agiva meno bene.

E ora improvvisamente mi trovavo in una situazione in cui c'era coerenza tra ciò che veniva detto e ciò che veniva fatto. E per me era come sentirmi a casa. Trovavo pace. Il giorno in cui ho visto il training degli attori dell'Odin, di Iben e Jens, mi venne l'idea di una tesi di laurea sull'Odin Teatret. Doveva intitolarsi: *Dal corpo come statua al corpo come musica*.

Facevano un teatro diverso da tutto quel che avevo visto fino allora, ma erano anche persone in un certo senso molto vicine: andavo tutte le settimane al cinema d'essai, a vedere film tipo *Fragole e sangue*, questo tipo di film, ed ero innamorata della cultura alternativa americana, di quei ragazzi hippy con i capelli lunghi. Ascoltavo Cat Stevens... e quando vedevo le foto sulla copertina dei dischi, era come se fossero

miei amici, con quei capelli lunghi. Quando ho visto gli uomini dell'Odin, mi erano famigliari, erano l'incarnazione del mito della libertà.

Erano familiari perché la libertà che sentivo nel loro corpo, la libertà che sentivo nel loro modo di essere presenti, in scena o nel training, mi ricordava di quando giocavo in strada, di quando correvo sul marciapiede insieme agli altri bambini. E la libertà di cui parlo è quella di essere uno con il proprio corpo. Per me la libertà è la mancanza di scissione. La libertà è la possibilità di *incarnare* i propri pensieri, questa è libertà. La presenza degli attori dell'Odin, il loro modo di lavorare, mi ricordava i momenti della mia vita in cui mi sentivo "completa". Quando sono diventata più grande, verso i dieci anni naturalmente mi era stato proibito di andare a giocare in strada con gli altri ragazzi. Dovevo stare a casa, studiare, giocare con le altre bambine, tutte cose noiose. Il pomeriggio, a undici anni, giocavo a canasta con le altre ragazzine bene. Era una tortura. Anche giocare a canasta può essere un buon training per il cervello. Ma lì cominciava la separazione, zack! Il corpo era una cosa e la mente un'altra.

Nel dicembre del 1973 l'Odin è tornato in Italia, sono venuti a fare lo spettacolo alla Triennale di Milano. Hanno fatto anche un seminario all'Università Cattolica, organizzato da Sisto Dalla Palma. Io non ero una studentessa della Cattolica, ma una persona che conoscevo si era iscritta al seminario (lo invidiavo moltissimo), e poi non è potuto andare. Allora gli ho detto: "Vado io! Non ti preoccupare! Il tuo posto non andrà perso".

Quando sono arrivata ero terrorizzata. Era il mio primo incontro diretto con l'Odin: un seminario condotto da Iben, Tage, Ulrik [Skeel], Ragnar [Christiansen] ed Eugenio. Io sono arrivata con i jeans attillatissimi che si usavano a quel tempo e camicia. Abbiamo cominciato a fare verticali sulla spalla e sulla testa. Era terribile. Ma dopo un'oretta di questo tipo di lavoro, Eugenio mette una musica e ci invita a ballare. Ballare ah! L'unico tipo di intensa esperienza fisica che avevo avuto fino a quel momento era quella di ballare. I pomeriggi del sabato – perché mi era proibito andar fuori la sera – andavo in discoteca e lì ballavo con i miei amici. Adoravo ballare. Anche un po' la corsa, nelle gare a scuola. Mi piaceva correre ma per tratti brevi, la mia specialità erano i sessanta metri, le corse di resistenza non erano il mio forte. Quello su cui Eugenio stava lavorando, come ho capito molto dopo, era l'energia: il modo in cui l'energia in un gruppo sale e cala. Talvolta faceva

uscire alcuni di noi per farli riposare, e poi li faceva rientrare quando il gruppo perdeva energia.

Ci fece ballare in gruppo. Eravamo quattro gruppi di quattro o cinque persone. Vari gruppi che danzavano e poi una persona usciva e un'altra entrava e lui guardava la dinamica nei diversi gruppi. Poi ci fece danzare a coppie, e ho danzato per quasi un'ora con Torgeir e con Tage. Due LP interi: *Gimme Shelter* e *Pearl*. Una vera maratona di danza.

Dopo il primo giorno avevo delle vesciche enormi sotto i piedi, e la sera mia madre me le forava con l'ago, perché l'acqua uscisse e io potessi ballare il giorno dopo.

Poi, ad aprile del 1974, Eugenio e Torgeir sono tornati in Italia per andare a presentare il film sul training che Torgeir aveva fatto per RAI 3, e per trovare un posto isolato in cui volevano stare per cinque mesi, per lavorare su un nuovo spettacolo. Dovevano andare a Pontedera, io ci sono andata insieme al Teatro Tascabile, per incontrarli. È stato allora che ho proposto a Eugenio la mia idea di fare una tesi su di loro. E lui, Eugenio, mi aveva sorpresa dicendomi: "Roberta! Come stai?". Si ricordava di me! Perfino il mio nome! Era incredibile. Perché avevo rivisto gli attori e lo spettacolo ma non lui, che era partito subito dopo il seminario. Nel dicembre del 1973, non a Milano, ma a Bergamo, al Teatro Tascabile, dove erano tornati e avevo rivisto *Min fars hus*. Avevo comprato una grande cesta natalizia (era poco prima di Natale), piena di frutta, con bottiglie di vino, ben impacchettata col fiocco ed ero andata in treno da Milano a Bergamo con questa grandissima cesta. Ero emozionatissima. E poi ho pregato Beppe di metterla nel camerino degli attori. Ho visto lo spettacolo, e quella volta dopo lo spettacolo sono andata con gli attori a bere un bicchiere di vino al bar La Marianna.

A Pontedera, quando ho parlato del mio progetto di tesi, Eugenio mi ha detto: "Sì, ma per capire veramente come lavoriamo devi sperimentarlo sulla tua pelle. Devi far parte di uno spettacolo"¹¹. Io mi sono

¹¹ Non è possibile capire davvero il racconto della prima permanenza di Roberta Carreri all'Odin senza tener conto del fatto che, in tutta la prima fase della vita dell'Odin, molto difficilmente erano ammesse persone estranee a osservare il lavoro delle prove, soprattutto quello delle improvvisazioni. Era una forma di protezione per un lavoro che gli attori percepivano come privato e ancora indifeso. Ci sono state eccezioni, come Angela Paladini, la studentessa romana (poi studiosa di teatro) am-

spaventata, gli ho chiesto che tempi avrebbe comportato. E lui mi ha detto: “Un anno per fare lo spettacolo e un anno per portarlo in tournée. Due anni”. Mi sono fatta i miei conti, potevo studiare mentre preparavo lo spettacolo. A Milano lavoravo e studiavo allo stesso tempo. Non vedevo nessun problema nel preparare uno spettacolo, contemporaneamente studiare, e ogni tanto tornare a casa per dare esami. Così gli ho detto di sì, che ero d'accordo in linea di massima, però volevo far loro una visita per vedere che posto era l'Odin Teatret e come funzionava. Ero sprovvista sì, ma non del tutto. Eugenio mi ha detto di mettermi d'accordo con Iben. Il 24 aprile del 1974, trentacinque anni fa, sono arrivata all'Odin Teatret. Esattamente trentacinque anni fa, il 25 aprile, sono entrata in questa sala per fare la mia prima improvvisazione.

A Holstebro

Quando ero arrivata, in treno, a Holstebro, a mezzanotte, c'erano alla stazione ad aspettarmi Iben e Torgeir, che mi avevano poi portato in una pensioncina. La mattina dopo, alle sei, mi sono venuti a prendere e mi hanno portata in teatro. Il lavoro in sala iniziava alle sette. Iben mi ha prestato vestiti di lavoro poi siamo entrate qui, nella sala bianca, dove c'erano Eugenio, gli altri attori e Pierfranco Zappareddu che allora lavorava qui come assistente alla regia. La prima cosa che Eugenio faceva fare ai suoi attori, la mattina, erano improvvisazioni. Uno alla volta.

C'erano altri allievi (ma io non sapevo neppure di essere un'allieva): Odd [Strøm], Elsa, [Kvamme] e Reidar [Nielsson], oltre a Jens, Iben, Torgeir e Ragnar. Perché intanto Tage, Ulrik, ed Else Marie avevano lasciato il teatro. *Min fars hus* era finito. Era rimasto solo un nucleo di vecchi attori, più i tre allievi. Pensavo che mi volessero far vedere come lavoravano, invece Eugenio mi fa fare la mia prima improvvisazione e poi mi dice che Jens sarebbe stato responsabile della mia educazione. Dal mattino dopo io e Jens cominciamo a lavorare

messa a seguire tutto il percorso di *Min fars hus*, ma questa era la regola, ed è stata una delle molte cose che hanno cominciato a cambiare dopo la permanenza a Carpignano salentino. Anche allora, il cambiamento, l'apertura a occhi anche esterni delle prove, non fu vissuto con facilità da tutti gli attori.

alle cinque di mattina con la corsa, esercizi di acrobatica, esercizi fisici. Alle sette arrivavano i compagni e si continuava il lavoro: ancora training, con accessori, composizione, voce. E poi il pomeriggio si facevano maschere e accessori scenici. Jens era responsabile solo del mio lavoro nelle prime due ore, per il resto era tutto sotto la guida di Eugenio.

Sono stati giorni intensi e difficili.

La prima mattina, con la corsa, dopo dieci minuti non ero stanca. Ero distrutta!

Ho continuato a correre, naturalmente: per due giorni ho pensato di morire ogni volta che si faceva la corsa. Il terzo giorno, invece, è successo qualcosa, non era così difficile come i primi due giorni. Ma pensavo comunque di morire ogni volta che si faceva la corsa. E poi immagina: fare acrobatica, io che ero stata seduta sui banchi di scuola per quindici anni. Era durissimo, da piangere. Però la sera era bello, in quei giorni gli attori erano molto socievoli, era primavera, come ora. Ogni sera c'era la cena a casa di uno o dell'altro, cene che si prolungavano fino a mezzanotte, fino all'una. Io abitavo a casa di una ragazza amica dell'Odin, ex fidanzata sia di Torgeir che di Tage, che abitava a quattro chilometri dal teatro. Mi facevo quattro chilometri in bicicletta per arrivare al teatro la mattina alle quattro e mezza. Partivo alla luce dell'alba e con gli uccelli che zampettavano sulla strada. Come nel film di Hitchcock. Un paesaggio spaventoso: c'erano grandi uccelli neri e non c'era nessuno in giro. Solo le luci del mattino e questi uccellacci, e io in bicicletta sulle strade di Holstebro. Arrivare e fare questo tipo di training era molto duro dopo aver dormito solo tre ore. Io dividevo il camerino con Iben ed Elsa, le due donne rimaste all'Odin, e succedeva che mi sdraiassi in un momento di pausa. E ricordo che una volta mi sono addormentata e Jan Torp ha aperto la porta del camerino e mi ha detto: "Questo è un posto per lavorare non per dormire". Mi sono alzata con un gran senso di colpa, e poi mi sono detta "Madonna Santa, io dormo tre ore per notte, lavoro come una matta!".

Era una prova di resistenza. E io ho resistito, ma forse perché pensavo di rimanere solo una settimana. Ma dopo tre giorni che ero qui, hanno fatto una riunione per dire che si doveva fare una vaccinazione contro il colera perché dovevamo andare in Italia a maggio. E io, che avevo paura delle vaccinazioni, ho detto: "Per prima cosa sono italiana, e non ho bisogno di vaccinazioni per andare in Italia. E

poi non vengo in Sud Italia, torno a casa fra tre giorni”. C’è stato un attimo di silenzio glaciale, c’erano solo il direttore di tournée – che a quel tempo era Jan Torp – e gli attori. Non c’era Eugenio, che era nel suo ufficio, mentre la riunione era in biblioteca (l’ufficio di Eugenio era dove adesso c’è la cucina, vicinissimo). C’è stato un momento di silenzio, poi Jan ha detto: “Roberta penso che dovresti andare a parlare con Eugenio”. Sono andata, gli ho spiegato che tornavo a casa. Avevo il biglietto del treno per tornare a casa fra tre giorni, ero venuta solo per vedere come lavoravano, come eravamo d’accordo. “Poi tornerò, per la tesi”. Ed Eugenio mi ha detto: “Ma tu sei parte dell’Odin!”.

Sono diventata rossa come un peperone, è stato come i momenti di cui raccontano, quelli in cui stai per morire e tutta la vita ti passa davanti e il cervello inizia a volare velocissimamente. Pensavo: ho tante cose a Milano, la mia vita, tutti i miei affetti. Però ora ho la possibilità di entrare a far parte di questo gruppo, che è un gruppo importantissimo, è un gruppo di persone fantastiche, fanno cose molto belle, ed è un grande onore per me, una grande possibilità. E tutto questo passava velocissimo nella mia testa. Ma sapevo che era troppo presto, e dissi: “Eugenio, guarda, ti ringrazio veramente ma sento che se lo facessi ora sarebbe come far nascere un bambino prematuro. Sono ancora un feto, non sono pronta”. E lui dice: “Va bene, accetto, però da questo momento non puoi più entrare in sala. Puoi restare per i prossimi tre giorni, guardare, leggere in biblioteca, parlare con gli attori, ma non puoi più entrare in sala”. Naturalmente mi sembrava una grande ingiustizia, però, va bene, accetto.

Dopo, quindi, lavoravo con Jens dalle cinque alle sette, ma non più con i compagni. Stavo tutto il giorno in biblioteca, a pensare. Dopo due giorni di riflessioni, sono tornata da Eugenio. Ho bussato alla porta e gli ho detto: “Se riesco a mettere a posto le cose con la mia famiglia, il mio fidanzato, l’università, posso raggiungervi quando andrete a Carpignano il 19 maggio?”. E lui disse: “Se Dio vorrà ci rivedremo” senza neanche voltarsi, continuando a scrivere al suo tavolo.

Nei due giorni in cui non potevo entrare in sala mi ero resa conto di quanto mi mancasse la comunione con gli altri, e questo lavorare, questo sudare insieme, questo uscire insieme sfiniti, questo condividere il viaggio di apprendistato. Mi mancava tantissimo. Però era anche molto duro lasciare Milano. Sono figlia unica di genitori anziani, mio padre

aveva quarant'anni quando sono nata, tutta la loro vita era imperniata sulla mia presenza. Mi sentivo in colpa nei loro confronti e l'unico modo per giustificare due anni di assenza era fare un buon lavoro anche con l'università, continuare a dare gli esami.

Carpignano

Li raggiunsi quindi a Carpignano e li cominciai a lavorare al mio primo spettacolo con l'Odin, *Il libro delle danze* [1974-1980]. Era uno spettacolo basato sul training, e io non avevo un training. Perciò Eugenio lavorava con me su un training con gli oggetti, per creare una danza che potesse avere senso nello spettacolo, perché voleva inserirmi subito. Dopo sono venuta a sapere che aveva bisogno di più donne nel gruppo, per questo sono entrata così facilmente, perché in quel momento Else Marie se n'era andata e anche Elsa stava per andarsene. Siamo rimaste solo Iben e io.

Eugenio, perciò, lavorava molto intensamente su di me e con me. E io mi sentivo sempre insufficiente. Sentivo che il mio corpo ci metteva un sacco di tempo a imparare, a fare cose che gli altri sapevano fare benissimo. E il corpo doleva, mi faceva male, mi faceva male tutto, mi facevano male le gambe, mi facevano male i gomiti. Lavoravamo con il bastone che continuamente mi beccava il gomito. Avevo i gomiti che sembravano due palline da tennis, pieni di travasi e lividi. E poi c'era il lavoro sulla tecnica del clown. Si doveva saltare a piedi uniti su un tavolo alto. E tutti stavano lì ad aspettare finché non mi decidevo. Naturalmente alla fine lo facevo, e pum! Mi prendevo il tavolo qua, sulla tibia, facendomi male. Tutta questa cura che si prendevano di me non era un calvario minore di quello che hanno passato altri che invece hanno dovuto attendere per entrare. Era un training fisicamente molto duro. Le cadute dei clown se non sai farle, se non stai attento... tock! Mi hanno dovuto ricucire il mento due volte nel giro di quindici giorni. Appena ero pronta per farmi togliere i punti cadevo un'altra volta. E non dimentichiamo che non sapevo il danese, mentre tutto avveniva in danese. La gente parlava danese nei corridoi, nella sala di lavoro, e io non capivo niente di quello che dicevano. Mi avevano vista in un seminario, ed era tutto quello che conoscevano di me, non sapevano chi fossi. A Milano il mio mondo lo sapeva.

Quando ero a Carpignano, in Salento, mi sono sentita ancora di più in bilico, tra mondi diversi. Da una parte ero in Italia, però nel Sud Italia, dove naturalmente non conoscevo nessuno – e dall'altra facevo parte di un gruppo di scandinavi ed ero vista come una straniera. Anche perché comunque sono di Milano, che, come tutti sanno, per il Sud Italia era Germania. Sto parlando di quasi quarant'anni fa.

Insomma, ero straniera in Italia, ma anche nel gruppo, visto che non ne parlavo la lingua. E dovevo imparare, oltre al danese, anche la lingua fisica del gruppo, e dovevo imparare a cantare. Non ho mai cantato prima di venire all'Odin Teatret, da quando avevo otto anni mi hanno detto che ero stonata e non dovevo cantare. Adesso dovevo imparare a usare la voce e a cantare, dovevo imparare a usare il corpo, dovevo imparare la lingua, e a suonare la chitarra. Tutti dovevano suonare uno strumento, e quindi Elsa mi insegnava a suonare la chitarra. Ero in un processo di training totale, dove training significa apprendere. Ma significa anche apprendere a mettersi in relazione con un processo di apprendimento anche di etica professionale, di disciplina e autodisciplina. Questo è il training.

I primi due anni di training, fondamentali per me, sono stati quelli in cui sono rinata dalle mie ceneri attraverso un processo profondo di crisi esistenziale. Dovevo ritrovare chi ero, mi dovevo ricreare.

Era stato molto duro lasciare i miei genitori, la mia famiglia, lasciare Beppe – il mio ragazzo – lasciare Renzo Vescovi, lasciare gli studi universitari che mi appassionavano. Se l'ho fatto è stato perché mi era necessario. Quando ho deciso di andare a Carpignano ho commesso una sorta di... potrei chiamarlo una sorta di suicidio... ho ucciso una mia identità per ricrearne un'altra. Non è stato facile. Durante i nostri primi mesi a Carpignano, fino a che abbiamo fatto *Il libro delle danze*, ogni mattina mi svegliavo pensando di lasciare l'Odin Teatret e di tornare a Milano. Era veramente troppo duro. Anche a Carpignano cominciamo a lavorare alle cinque del mattino. La mattina alzandomi pensavo come dire a Eugenio "Adesso lascio il gruppo, torno a Milano", e intanto mi lavavo i denti, facevo colazione, mi vestivo, inforcavo la bicicletta e cominciavo a pedalare, continuamente pensando a come dirlo. E appena arrivavo: "Buongiorno Roberta, entriamo in sala!". E dimenticavo tutto, e cominciavo a lavorare. E passavo la giornata lavorando. Training la mattina, lavorando sulle danze drammatiche che sarebbero poi diventate *Il libro delle danze*, e il pome-

riggio sulle improvvisazioni per il nuovo spettacolo, che sarebbe poi diventato *Come! And the day will be ours* [1976-1980].

Cucinavamo a turno, e quando era il mio dovevo telefonare per chiedere le ricette a mia madre, perché non sapevo cucinare. La sera stramazavo a letto, e quando la mattina, alle quattro, mi dovevo svegliare, pensavo: “Oggi glielo dico, oggi glielo dico, non ce la faccio più, non è possibile”. E poi arrivavo lì e ricominciavo tutti i giorni la stessa storia.

Durante il training di acrobatica, quando Torgeir diceva: “Devi fare così con la testa e poi dare un colpo così con le reni”, lo capivo benissimo. Ma il problema era il mio corpo, che non capiva. Ed è nel corpo che devi trovare il punto che dà la spinta per fare il salto. Era questa la grande frustrazione: io capivo tutto quello che mi dicevano. Ma il mio corpo faceva qualcosa di completamente diverso.

Tutti i giorni, proprio quotidianamente, per i primi due anni, prima in Salento e poi in Danimarca, dopo il training facevo la doccia, e la doccia era il momento in cui potevo finalmente piangere. Sotto la doccia le lacrime si mescolavano con l’acqua. Qui nessuno mi vedeva, nessuno mi sentiva. I camerini erano in comune, perciò se mi fossi messa a piangere in camerino avrebbe potuto vedermi Iben, e non era giusto, avrebbe pensato “non siamo qui per piagnucolare”. Mi colpiva questo modo di condannare il sentimentalismo da parte loro. Per me, italiana, era molto difficile, ero completamente diversa. Avevo bisogno di dare libero sfogo ai sentimenti. Invece qui – sicuramente anche perché non avevo un linguaggio – non potevo esprimerlo a parole. Ma soprattutto non avevo nessuno a cui dirlo.

La situazione era semplice: o rimani o te ne vai. Se rimani questa è la situazione, altrimenti te ne vai. È per questo che dico che per me i primi due anni sono stati come una forma di rito di iniziazione: se resisto, se riesco a forgiare il mio corpo-mente in modo da riuscire a far parte del gruppo, allora posso rimanere.

Training

Che Eugenio parlasse così poco, mentre lavoravamo al training, per me era solo fantastico, perché ogni volta che mi veniva a dire qualcosa ci mettevo un sacco di tempo per riuscire a farla. Potevo metterci anche tre mesi. Per me parlava fin troppo perché mi correggeva rego-

larmente e avevo così tante informazioni nella testa che mi bloccavo, dovevo pensare alle mani, dovevo pensare allo sguardo... e non avevo ancora metabolizzato come lavoravano i piedi. Per me meno parlava e meglio era. Quando avevo un dubbio gli facevo una domanda, e lui mi rispondeva, mi dava dei consigli. La situazione ideale era questa, ma non potevo mica dirgli di star zitto, e quindi ogni tanto mi dava dei consigli di sua iniziativa. Per me è stata una benedizione quando ha cominciato a staccarsi dal training, dopo due anni, intorno al '76, e a darci molto più spazio. A quel punto il mio training era oramai diventato individuale. E allora, finalmente, ha cominciato a funzionare, e ho cominciato a provar piacere nel farlo.

Durante i primi due anni, gli esercizi di acrobatica, che erano sempre gli stessi, venivano ripetuti, in sequenze diverse. Così anche gli esercizi fisici. Una volta imparati gli esercizi (e io ci ho messo mesi, mesi), bisognava eseguirli con diverse dinamiche e successioni, cioè fare un lavoro che adesso potremmo chiamare di improvvisazione.

Poi c'era tutto il lavoro di composizione con le braccia, con le mani. Cioè sai che devi lavorare con le mani, con le braccia, ma poi quello che fai lo improvvisi, fai delle combinazioni con la testa, con il resto del corpo. Questo lavoro di improvvisazione era anche un lavoro di presa di coscienza del corpo.

Per gli esercizi di acrobatica, durante i primi due anni era sempre Torgeir che dava il ritmo. Si facevano sul materassino – sono stata anche in questo un po' lenta a imparare – ed era Torgeir a dare la sequenza. Anche tutti gli esercizi di equilibrio li guidava Torgeir, per cui bisognava fare quello che faceva lui, saltare prima su un piede, poi sull'altro. E anche lo *slow motion* lo guidava lui...

Poi ho cominciato a creare io i principi su cui lavorare. Ti spiego: gli esercizi di acrobatica e gli esercizi fisici li ho imparati dagli attori più vecchi. Sono esercizi fissi. Lo *slow motion* è un principio, il che significa che in *slow motion* posso fare quello che voglio, purché lo faccia in *slow motion*. Non c'è una serie di esercizi fissi, quando lavoro in *slow motion*. Anche la “composizione” non ha esercizi fissi.

Per due anni ho esplorato i principi che mi hanno insegnato gli attori più anziani, dalla composizione allo *slow motion*, e al lavoro sull'equilibrio. E intanto ho imparato una serie di esercizi, quelli “svizzeri”. Ho imparato e anche inventato una serie di esercizi col bastone: tutte forme fisse che si possono ripetere in sequenze diverse.

Poi Eugenio mi ha detto: “Adesso puoi essere responsabile del tuo training”. E ho cominciato a inventarmi logiche con cui lavorare. La prima che ho trovato è basata sul lancio delle bocce. Sono partita da un libro di fotografie del gioco delle bocce. Da quel momento il training ha cominciato a diventare creativo. Lo era un po’ anche prima, nei momenti in cui improvvisavo la sequenza degli esercizi. Ma lo è diventato molto di più, quando è diventato individuale. Allora ho cominciato, piano piano, a coltivare idee che venivano a me, non erano le idee di Eugenio o dei compagni, erano mie.

Anche quando facevamo training individuale condividevamo lo spazio. Poi è venuto il momento in cui abbiamo cominciato a usare musica, nel training. Ma le mie musiche erano diverse dalle musiche di Silvia [Ricciardelli], o dalle musiche di Iben o dalle musiche di Julia [Varley] e allora cominciammo anche a separarci, a decidere: io lavoro da quest’ora a quest’ora. Oppure: possiamo lavorare nella stanza insieme, però prima con le mie musiche e poi con le tue.

Un’altra grande differenza, per me, fu che nei primi mesi, e soprattutto nel primo anno, la disciplina veniva ancora data da fuori. Io *soffrivo* ad alzarmi la mattina presto per venire a fare il training, soffrivo durante il training. Soffrivo. Quando il training diventò personale, ero contenta di andare a lavorare. Ero contenta di andare a fare il training, e la disciplina veniva da sola. Anche quando sono in un momento grigio, in cui non ho ispirazione, in cui continuo a ripetere quello che ho creato negli ultimi mesi, e non riesco ad andare avanti, e il muro della noia è orribile – l’autodisciplina continua a guidarmi. Dopo due anni, l’autodisciplina è incorporata. So che devo fare training ogni mattina. So che mi serve, so che devo farlo, e so che se continuo a farlo supererò questo muro grigio della noia. Se smetto di fare training, il muro rimarrà.

Ho sempre considerato il training come una possibilità di crescere confrontandomi quotidianamente con la mia motivazione. Di imparare qualcosa che non so fare. Quando alla fine imparo a fare qualcosa veramente molto bene, allora è il momento di lavorare su qualcosa di nuovo.

Imparare e insegnare

Avevo pensato di laurearmi in due anni ma durante il primo anno all’Odin sono riuscita a dare un solo esame perché il lavoro fisico era

troppo forte e non riuscivo ad avere le energie per studiare. Così mi sono resa conto che il mio sogno forse non era realizzabile. E di questo si sono resi conto anche i miei genitori quando, dopo un anno che ero all'Odin, sono venuti a Pontedera, dove facevamo una parata con il Bread and Puppet. Era il '75. Presentavamo anche *Il libro delle danze*. Sono venuti a Pontedera, insieme a mio zio e mia zia per dirmi: “Adesso è ora che torni a casa”.

Ero in un momento molto difficile perché naturalmente lavorare all'Odin era ancora duro. Inoltre, proprio allora avevo scoperto di essere incinta e non era propriamente una cosa che avevo pianificato. Ero sui carboni ardenti, dovevo assolutamente tornare a Holstebro prima dell'ottava settimana, per poter abortire. Era il momento della verità. Cosa fare in una simile situazione, ero incinta e non lo volevo essere, non parlavo ancora il danese, il primo anno all'Odin Teatret avevo cambiato indirizzo sei volte. Eppure, quando vennero i miei genitori, gli zii – ero felicissima di vederli, andammo a pranzo insieme, e cominciammo a parlare – mi ritrovai a ribadire il mio punto, a ognuna delle loro domande. Le risposte che uscivano dalla mia bocca erano: “Non posso tornare a Milano adesso”. Dopo quattro ore, ci hanno buttato fuori dal ristorante perché chiudevano, e a un certo punto mia zia disse a mio padre: “Fausto, lei è più forte di noi, dobbiamo andarcene”. È una cosa che mi è rimasta molto impressa, la sua voce che dice: “È più forte di noi, dobbiamo andarcene”. Una parte di me era straziata, perché stavo dicendo di no alla mia famiglia, e a tutto l'amore che loro nutrivano per me, e questo per continuare a stare in un posto dove la vita era una lotta quotidiana. Ma era quello di cui avevo bisogno, evidentemente, perché altrimenti avrei detto di sì ai miei genitori.

Ci sono momenti, e non sono stati pochi nella mia vita, in cui ho sentito chiaramente di non essere io ad aver preso una decisione, era la decisione che aveva preso me. Ricordo un viaggio in macchina, brevissimo, tra Carpignano e Martano, con Angela Paladini¹², che era venuta a trovarci in Salento. Parlavamo... di non so cosa e a un certo punto mi ha detto: “Roberta, tu hai un istinto molto saggio”. Queste parole mi hanno sorpresa perché per me era saggia la mente non l'istinto. Mi ha molto colpita, e da allora ho dato retta al mio istinto. E

¹² Cfr. la nota precedente.

qualche volta è come se il mio istinto decidesse per me, invece della mia ragione.

Intorno al '76, come ti dicevo, Eugenio cominciò a non assistere sempre al training. La prima volta in cui non venne in sala è stato un trauma. Ci si sentiva... io mi sono sentita... che mancava l'occhio esterno. Però avevo fatto esperienza della sua presenza per due anni, non per dieci. Per me forse era meno traumatico di quanto non fosse per chi aveva lavorato per più tempo sempre con lui in sala. E d'altro canto, come ti ho detto, questo mi permetteva anche di fare cose che forse non avrei osato fare con lui in sala, di usare musiche che forse non avrei osato usare.

Nel mio caso la sua assenza ha coinciso con un salto nel mio processo di crescita. In un certo senso è stato organico.

Nel frattempo, erano entrati a far parte del gruppo Silvia, Julia, Francis [Pardeilhan], Toni [Cots]: "i giovani". Non ero più l'ultima ruota del carro. Finalmente non ero più la più piccola, c'era qualcuno più inesperto di me. Iniziava un processo pedagogico e di creazione, il periodo che va dal 1976 al 1980, quello de *Il Milione* [1977-1984]. Questi giovani hanno avuto un lungo processo di preparazione, perché sono entrati dopo che abbiamo finito *Come! And the day will be ours* [1974-1980] e per loro c'è stato un tempo di attesa attiva, di training, prima di entrare a far parte de *Il Milione*. In questi due, tre anni, il training è stato molto importante, dividerlo con questi giovani mi permetteva di essere più presente. I più "vecchi", Tage, Else Marie, Torgeir, si allontanarono un po' dal training. Mentre per me era ancora molto importante.

Anche Torgeir si era allontanato dal training. Lo insegnava a noi, ci insegnava l'acrobatica, lo *slow motion*, il lavoro sull'equilibrio, ma credo di avergli visto fare training per l'ultima volta a Carpignano. Quando siamo tornati qui, lo ha fatto solo per insegnare. Non ricordo, dopo il '76, di aver visto Torgeir fare training per piacere suo personale, per usarlo come momento di sviluppo, di crescita, di apprendimento: entrare in una mentalità per cui ti poni nuove sfide. Qualsiasi forma di apprendimento è un processo mentale e fisico – imparare a suonare uno strumento, apprendere una tecnica di danza – sono momenti in cui ti confronti con la tua *inabilità* e in questo modo ti obblighi a superare i tuoi limiti. È qui che, per me, nel training, l'autodisciplina e la necessità si fondono.

Poi, molto presto in realtà, Eugenio mi ha chiesto di trasmettere la mia esperienza, di insegnare. La prima volta è stato durante la prima “Brigata Internazionale”. Ne abbiamo fatte due, una tra il '74 e il '75 e una tra il '75 e il '76.

Era un seminario di sei mesi, in cui sono venuti dieci partecipanti. Silvia [Ricciardelli] è venuta al primo e poi è rimasta anche per il secondo. Iben ha adottato Silvia e Toni, che è arrivato nel 1976. E intanto sono arrivati Julia e Francis.

La prima volta che mi sono trovata a *trasmettere* quello che sapevo fare è stata nell'inverno tra il 1974 e il 1975, ero all'Odin Teatret da pochi mesi, ritenevo di non sapere niente, ma Eugenio mi mette a lavorare con i partecipanti della Brigata Internazionale insieme a Tom Fjordefalk. Lavoriamo con loro con gli oggetti, il bastone e la bacchetta di plastica con il nastro. Io lavoro con la bacchetta e Tom lavora con il bastone, poi tutti e due lavoriamo anche su altre cose – come la corsa di notte nei boschi con loro, cose di questo tipo, un po' a parte.

Non mi sentivo pronta a trasmettere la mia esperienza, ero così giovane. Però nel momento in cui mi sono trovata a trasmettere ho scoperto di sapere molto di più di quello che credevo, ed è stato fantastico, perché formulando la mia esperienza me ne sono appropriata. Era una sensazione indescrivibile, molto forte. Facendolo sono cresciuta di dieci centimetri; non sto parlando di ego, ma di maturazione.

Rivedevo in loro quello che non funzionava in quel che facevo io. “Ah! è questo che Eugenio vuole che io non faccia”. E riuscivo a cambiarlo. Ti rendi conto di un sacco di cose quando vedi gli altri fare quello che *non* funziona, e che hai sentito Eugenio ripeterti tutto il tempo.

Finirò parlandoti delle perdite, di chi è andato via in questo mio periodo iniziale. Intanto, dopo Carpignano, Reidar e Jens e Odd ed Elsa erano usciti dal gruppo.

Ma il primo shock l'avevo avuto quando ho incontrato il gruppo venendo qui nell'aprile '74, e ho visto che mancavano Ulrik, Tage, Else Marie. A Carpignano, poi, mancava anche Ragnar, un altro shock per me. Ma come, ad aprile c'era, e adesso, solo un mese dopo, non c'è più? Come è possibile, cosa è successo? Non mi ha detto che se ne andava... cosa è successo? Ed è stato molto strano, nessuno voleva raccontarmi di come se ne era andato Ragnar. Poi ho saputo che è stato invitato ad andarsene da Eugenio.

Con Jens, che quando sono arrivata si occupava della mia edu-

cazione le prime due ore della mattina, si era chiaramente creata una relazione privilegiata. Era l'unico momento in cui ero sola con un'altra persona, in sala o correndo, questo creava un legame. Ci alzavamo tutti e due alle quattro: "Siamo qui insieme, sono io che ti aiuto a oltrepassare questo ostacolo...". Mi ha insegnato tutte le regole non scritte dell'Odin. Jens era la mia "chiave". Dopo due mesi di permanenza a Carpignano abbiamo fatto un mese di vacanze, e al ritorno Jens ha i capelli tagliati. Aveva i capelli lunghissimi, e si presenta con i capelli corti. È stato uno shock. E subito dopo ci ha radunati per dirci che se ne andava. Quando Jens se ne è andato per me è stato... un colpo. Come è possibile? È stato molto duro, e subito dopo sono spariti gli altri allievi. La partenza di Jens è stata la più dolorosa.

Poi ho cominciato a lavorare sul clown, sulle tecniche di clown con Jan Torp, che aveva lavorato con i fratelli Colombaioni [*famiglia di clown italiani*] durante un seminario qui. E nel '76 ho creato il personaggio di Geronimo, lavorando in coppia con Jan. Quando Jan è andato via, nel '78, per me è stata un'altra grande perdita, perché il mio personaggio si è trovato all'improvviso solo. Geronimo era sempre stato un'appendice del personaggio di Jan, un personaggio molto corretto, con la bombetta, con Geronimo, un mocciosetto dispettoso, che lo teneva per mano. Perciò Geronimo, per poter stare sulle gambe da solo, ed essere indipendente, ha dovuto subire una metamorfosi. Ho dovuto cambiare tutta la dinamica del personaggio.

Dunque, c'è stata questa successione di fatti alquanto turbolenti, potrei dire nel '74, dal dissolvimento di quell'ensemble di *Min Fars Hus* che avevo conosciuto, e del quale mi ero innamorata. L'ho detto altre volte: mi sono innamorata di sette persone allo stesso momento. Bellissimi, come angeli dell'Apocalisse. Ed ecco che quest'ensemble si sgretola, io incontro i nuovi allievi che scompaiono a loro volta, e le uniche due persone che rimangono sono Torgeir e Iben, le due persone che mi avevano accolta alla stazione quando ero arrivata. Poi è arrivato Tom, a far parte del gruppo, e poi sono arrivati tutti i "brigatisti" e alla fine delle due brigate sono arrivate le adozioni di Francis, Julia, Silvia e Toni [Cots]. Che sono stati in un certo senso quelli con cui ho condiviso lo spazio del training, perché a quel punto Iben faceva training in un modo suo, molto particolare, e Torgeir non lo faceva più. Tage ed Else Marie non erano in sala con noi a fare training. Ecco, questo è un buon punto di arrivo, per ora fermiamoci qui.

[Roberta Carreri è nata a Milano nel 1953. Dopo essersi unita all'Odin Teatret, nel 1974, ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme del gruppo, con la sola eccezione di Talabot (1988-84), per la nascita della figlia. Ha creato due dimostrazioni di lavoro, Orme sulla neve (1988) e Il cammino di Nora (2012). Con Torgeir Wethal aveva dato vita a una dimostrazione comune, Dialogo tra due attori (2000-2010); con Jan Ferslev alla dimostrazione Lettera al vento (2004-2022). Ha preparato uno spettacolo da sola, Judith (1987), e uno spettacolo con Jan Ferslev, Sale (2002), di cui parlerà più avanti Jan, entrambi con la regia di Barba. Nel 2020 ha creato e diretto Fiori per Torgeir, sul suo compagno Torgeir Wethal, morto dieci anni prima, di cui Barba non ha potuto o voluto essere regista. Attrice e pedagoga, Roberta Carreri ha anche fatto regie e organizzato eventi, in particolare l'Odin Week, che si teneva tutti gli anni, ha scritto un libro (Tracce, Milano, Edizioni Il Principe costante, 2007) e diversi articoli. La sua formazione iniziale è completamente legata all'Odin, ma successivamente, soprattutto tra il 1980 e l'86, ha studiato con maestri giapponesi: Katsuko Azuma (danzatrice Nihon Buyō), Natsu Nakajima e Kazuo Ōno (danzatori Butō).]

Gennaio 2024

Nel corso degli anni, Eugenio ha creato costantemente dei terremoti che ci hanno costretti a rivedere la nostra posizione. L'ultimo è stato un maremoto nelle cui rovine stiamo ancora vagolando.

Molti si sono chiesti se il cambio di potere al NTL potesse avvenire in un modo più pacifico. Ma esistono belle rivoluzioni? I fatti vengono spesso interpretati a partire dal proprio punto di vista. Qui parlerò solo di me stessa.

Nell'agosto del 2021 Eugenio mi ha convocata per un incontro. Gli ho fatto presente che già da mesi avevo perso la motivazione a continuare il lavoro sul nuovo spettacolo, *Tebe*. Ma per solidarietà nei suoi confronti e nei confronti dei compagni, avrei fatto parte dello spettacolo fino alla fine del 2022.

All'Odin Teatret, come ti ho raccontato, parte essenziale del training consisteva nel saper oltrepassare i propri limiti. In quel momento avevo la netta sensazione di aver raggiunto i miei, e questa volta non

avevo intenzione di superarli. Il mio corpo parlava chiaro: un menisco incrinato e una spalla fuori uso.

Ho oltrepassato i miei limiti fin dall'inizio. Appena arrivati a Cargignano nel 1974, abbiamo cominciato a lavorare al nuovo spettacolo. Iben e io dovevamo portare Elsa Kvamme che poggiava un piede su una spalla di ciascuna di noi; l'ho fatto e la mia spalla destra ha ceduto. Da quel giorno mi ha dato problemi. Durante uno spettacolo di strada sono caduta da cinque metri di altezza, provocandomi problemi alla spina dorsale che mi hanno perseguitata per il resto della vita. Potrei continuare.

Ma i limiti più difficili da superare sono state le partenze in tournée con *Il sogno di Andersen* nei mesi in cui Torgeir veniva curato per un cancro ai polmoni; prima con la chemioterapia e poi, quando sono iniziate le metastasi, con le radiazioni. Ogni partenza mi straziava l'anima. Ma per tutti (e primo fra tutti Torgeir) era chiaro che non potevo rifiutarmi di partire perché il teatro aveva bisogno di fare spettacoli per sopravvivere. La più dura di tutte è stata la partenza nel maggio 2010. Per un mese le sorelle e il fratello di Torgeir si sono alternati a venire dalla Norvegia e dalla Francia per stare con lui durante la mia assenza. Torgeir è morto una settimana dopo il mio rientro.

Grazie a Eugenio, per quasi mezzo secolo ho vissuto del mio lavoro di attrice viaggiando in tutto il mondo con fantastici compagni di lavoro. Ma bisogna capire che, parallelamente ai privilegi, una vita di lavoro con lui ha avuto i suoi costi.

Erano altri tempi: si fumava in sala mentre si faceva training o si lavorava sullo spettacolo. Si guidava senza cintura di sicurezza, bevendo birra. Gli attori che si alternavano alla guida del camion con le scenografie si avvicendavano a dormire su un materasso gettato sulle casse di legno, nel retro del camion, al buio. E non c'erano telefoni cellulari. Erano i tempi prima di *Me Too*.

In quel pomeriggio di agosto del 2021, parlando con Eugenio, ho sentito la mia voce dire: "Fino alla fine del 2022". Non era una frase premeditata. Chi ha parlato era la stessa voce in me che mi aveva fatto lasciare Milano nel 1974 per raggiungere l'Odin Teatret, solo che questa volta mi chiedeva di allontanarmene.

Dopo la morte di Torgeir la mia vita privata e quella lavorativa si sono separate. Non voglio più che mi pesi sulla coscienza la responsabilità di uno spettacolo di ensemble che mi costringerebbe ancora una

volta ad allontanarmi dai miei cari quando hanno bisogno di me. Ora che ho settant'anni e sono nonna questa libertà per me è essenziale.

Guardo fuori dalla finestra della casa del mio nuovo compagno. Vedo i campi brulli sotto il cielo invernale. Aspettano di essere arati, seminati, coltivati per poi dare il raccolto.

Quando Eugenio ha deciso di lasciare nelle mani di Per Kap il Nordisk Teaterlaboratorium per evitarne la morte certa, è cominciato per quest'ultimo il momento di arare per seminare. Cosa Per Kap sta ora seminando lo scopriremo col tempo.

Alla fine del 2022 non ho lasciato il Nordisk Teaterlaboratorium per il semplice fatto che non sono stata licenziata e mi è stata anzi data la possibilità di continuare a fare quello che so e mi piace fare: insegnare, presentare spettacoli e dimostrazioni di lavoro, fare regie, aiutare una giovane generazione di attori a creare il futuro del NTL. Nell'autunno del 2023 hanno visto la luce cinque nuovi spettacoli con artisti del NTL in veste di attori e di registi.

So che Eugenio mi considera una traditrice perché non ho lasciato il NTL quando lui se n'è andato. Ma non l'ho tradito, al contrario: lavoro per far sì che si avveri il suo desiderio di vedere il NTL entrare nel futuro "con gente giovane che farà cose totalmente diverse da quelle che facciamo noi", come dice Julia nel film *Who is Eugenio Barba?* di Magdalene Remoudou (2020).

Abbiamo presentato *Tebe* per l'ultima volta il 19 novembre 2022 a Parigi, al Théâtre du Soleil.

Nell'incontro che sempre facciamo prima dello spettacolo, Eugenio ha detto che dopo tanti anni di lavoro in comune non era necessario spendere parole in ringraziamenti, ma voleva ringraziare Jarek Siejkowski, il tecnico che era venuto dalla Polonia per accompagnarci con *Tebe*. Gli ha dato un manifesto dello spettacolo firmato da tutti noi. Ha ringraziato Anne Savage che ci aveva fatti sentire protetti durante le tournée con questo spettacolo, e le ha dato una bottiglia di vino. E poi ha detto: "Il resto è silenzio".

Chi si congeda da attori che gli sono stati fedeli per decenni in quel modo? Senza una parola di ringraziamento?

Non c'è rancore nel mio cuore, solo tristezza e un pizzico di delusione. D'altra parte, è tipico di Eugenio sorprendere, demolendo le nostre aspettative.

Auguro a Eugenio e a tutti gli attori che hanno scelto di seguirlo

nell'associazione Odin Teatret¹³ tutto il bene possibile; che continuino a fiorire e regalare grandi esperienze al pubblico.

Sarò eternamente grata a Eugenio per avermi dato la possibilità di vivere una vita nel teatro. Tutto quello che so, l'ho imparato da lui o grazie a lui. Vivere accanto a lui mi ha permesso di incontrare persone eccezionali e di fare esperienze straordinarie, cosicché oggi posso dire: amo la mia vita.

VI
Julia Varley
1976

[*Dall'intervista del 23 aprile 2009*]

Credo che, per chiunque si accosti al teatro, la prima domanda sia: come posso imparare? La prima necessità è trovare una guida pratica per imparare. Ed è da qui che viene il potere di fascinazione della parola “training”, un termine che in inglese indica l'apprendistato, il training, in qualsiasi mestiere. E che noi all'Odin l'usiamo in questo senso, ma anche per indicare una nostra particolare tradizione.

Un giovane agli inizi, anche se fa “performance art”, e non ha niente a che fare con il modo di fare teatro dell'Odin, ha comunque bisogno di imparare, per esempio come “essere presente” in scena anche quando non sta facendo niente. È qualcosa che interessa qualunque giovane, non solo coloro che hanno in mente l'Odin, o il Teatr Laboratorium di Grotowski.

Ricordo ad esempio che quando ho cominciato a fare teatro, con il Teatro del Drago, un teatro dilettante di Milano, intorno al '73 – no, al '72 –, non sapevo proprio niente dell'Odin, ma ho chiesto alla mia professoressa di ginnastica di insegnarmi qualche esercizio che poi facevo con i miei compagni.

Sì, come dici questo è un po' quello che si fa nelle normali scuole

¹³ Cfr. la mia introduzione, nota 12.

di recitazione, però è diverso se ci hai pensato da solo, se non è il programma di una scuola, in cui la responsabilità non è del giovane che vuole imparare. Una scuola ti guida, decide per te, tu hai deciso solo di andare a quella scuola.

Quando viaggio, incontro dappertutto la stessa realtà: giovani gruppi, o persone isolate, che vanno da un progetto all'altro, tutti cercano di costruirsi una continuità nell'apprendimento che forse non chiamano training, ma... Partecipano a un seminario, ne traggono qualcosa, ci lavorano, poi vanno a un altro seminario. Vedono uno spettacolo, magari li colpisce un dettaglio, per esempio di lavoro di clown, lo fanno... È una realtà che esiste in tutto il mondo. Anche se non hanno idee chiare sulla storia del "training". Siamo stati da poco in Perù, ad Ayacucho, e lì abbiamo incontrato molti gruppi giovani. Alcuni di questi gruppi, che hanno conosciuto l'Odin, usano consapevolmente la nostra terminologia. Ma a volte gli attori più giovani non sanno che sono parole nostre, e parlano di pre-espressivo, di azioni, di corpo presente, di variazione di energia... e per loro sono le *loro* parole, non le hanno mai sentite da noi. Si è tagliato il filo, accade spesso. Ma c'è comunque l'idea che per fare teatro, per andare in scena, sia necessaria un'attività preparatoria. Che non tutto può essere lasciato al talento, all'ispirazione, ma c'è anche un lavoro che si può fare.

Il grande salto, la grossa differenza, sta nel passaggio dall'apprendistato al lavoro *personale* sul training. Prima hai parlato del training all'Odin come di un "condominio", un palazzo comune nel quale ognuno di noi ha il suo appartamento individuale, profondamente diverso. Credo che, in questo "condominio", la diversità tra gli appartamenti cominci ad apparire nel momento in cui il training diventa lavoro dell'attore per sé stesso, e non più semplice apprendistato. L'apprendistato è stato abbastanza simile per tutti gli attori dell'Odin, anche se gli esercizi possono essere cambiati col tempo, e possono essere stati diversi a seconda della fase storica in cui ognuno di noi ha iniziato. Ma quando si passa al lavoro personale, lì le strade diventano assolutamente individuali, e riguardano soprattutto il senso del training. Nella prima fase, quella dell'apprendistato, il senso è imparare. Nella seconda fase, quella del lavoro personale, sei tu a dover dare un senso a quello che fai. Se hai già imparato, a che può servire?

Ricordo quando lavoravamo sullo spettacolo *Ceneri di Brecht* [1980-1984]. Era un lavoro molto difficile, per me, e mi sono detta:

ok, farò training, ma lo farò solo per me. Non per funzionare nello spettacolo, voglio farlo solo perché è il posto in cui sento che mi nutro. In questo caso fare training non è imparare, è qualche cosa d'altro, ha radici nella prima fase, nell'apprendistato, ma è molto diversa, e forse è anche molto meno diffusa.

In genere, chi non costruisce gli spettacoli col nostro sistema pensa al training come momento per la creazione di materiali per un nuovo spettacolo. Per esempio, non so, Danio Manfredini. Mi sembra che per lui la necessità sia quella di costruire spettacoli, di essere quello che in Italia chiamate attore-autore. Perciò per lui un training come mondo separato rispetto allo spettacolo non avrebbe molta importanza. All'estremo opposto c'è la ginnastica, che diventa sempre più necessaria col passare degli anni. Ma la ginnastica non è training. Si fa attività fisica semplicemente perché il corpo è arrivato a un'età in cui ne ha bisogno persino per poter continuare a camminare – non solo per andare in scena. È un caso diverso.

Quando dico che il training ha le sue radici nella prima fase, nell'apprendistato, è perché, se rifletto su me stessa, so che non avrei mai scelto di essere attrice. Quel che mi ha indotto a farlo è stata l'esistenza di un campo di lavoro estremamente pratico, concreto, che aveva a che fare con il mio corpo, in cui quel che decide non è qualche cosa di intellettuale, ma qualcosa che vive attraverso ciò che fai. Mentre fai training, senti che ti sta *portando* da qualche parte. Ma non hai idea di dove ti porta o perché. Però lo sai.

Eugenio dice che il training insegna un modo di pensare. Ma è una spiegazione dall'esterno, da dentro non lo vivi così. Da dentro è come se fosse il tuo corpo a pensare, e a farti pensare in un altro modo. Non è che fai la verticale perché durante lo spettacolo ti farà “pensare per opposizioni”. È una razionalizzazione, la si può fare solo a posteriori. Non ti fai queste domande mentre lavori.

Essere attrice

Ho cominciato a fare teatro solo perché ero stufo di stare a scuola, e sono andata a vedere le prove di uno spettacolo. Allora mi hanno messo una maschera e mi hanno messo a lavorare.

Facevo molto sport, prima di far teatro: sci, pallavolo e andavo

a cavallo. Ero una ragazza che faceva molto sport, e che era anarchica. Vivevo in Italia da quando avevo tre anni. Sono arrivata al liceo, a quattordici anni, era il 1968. La scuola era occupata, fuori c'erano bandiere rosse, e un ragazzo che si chiamava Tito Branca, ancora mi ricordo il nome. Era filo-cinese. E ricordo che un giorno, stavo andando a scuola con mia madre, in Cinquecento, il che era strano, perché di solito andavo in bicicletta, e le ho chiesto: "Ma cosa sono i filo-cinesi?".

Non ricordo la risposta, ma immagino che neanche lei lo sapesse. Poi l'occupazione finì, e ne cominciò un'altra, fatta questa volta dagli anarchici. Le bandiere non erano più rosse, ma rosse e nere. Ero fuori dal cancello del liceo, e in quel momento il padre di una compagna di classe comincia a gridare a un'altra: "Sei una puttana!". Mi infurio con questo padre, e decido di entrare anch'io a occupare. La sera ho telefonato a mio padre, per dirgli che dormivo a scuola. Mio padre mi dice: "Torna subito a casa, adesso, in questo momento", spaventato dalla situazione. Ti racconto questo solo per spiegarti come sono entrata a far parte di un gruppo di anarchici, le cui parole d'ordine erano slogan, ripresi dal maggio '68 francese, sul tipo "la creatività al potere", "la fantasia al potere", oppure "potere all'immaginazione!".

Con loro tutto quello che aveva a che fare con la creatività era importante, e quindi anche il fatto di fare teatro. A diciassette anni mi sono stufata, a scuola tutto procedeva troppo lentamente. Ho deciso di andare a lavorare. Ho lasciato la scuola e mi sono messa a lavorare, prima a vendere patatine fritte, finché la polizia non ci ha rincorso – ricordo che dovevo scappare con un pentolone d'olio bollente fra le gambe. Poi sono andata a lavorare in una tipografia. Poi, rendendomi conto che avrei perso l'anno, sono tornata al liceo, dove hanno pensato che ero rimasta incinta, ed ero andata via per quello.

A scuola un ragazzo mi ha parlato di un teatro underground. Ci vado, sono in un garage: un gruppo di studenti di un istituto tecnico, che aveva lavorato con Massimo Schuster, che aveva lavorato con il Bread and Puppet Theater e, avendo bisogno di soldi per tornare in America, faceva un seminario con quegli studenti, aveva insegnato loro a fare dei grandi pupazzi.

Immagino che non capissi niente di quello che succedeva, però vedevo gente che faceva, che era attiva. Mi hanno messo una maschera sul viso, e mi hanno detto: "Sei l'infermiera della poesia sul soldato morto di Brecht" – è la poesia che uso ancora nel training vocale.

Poi abbiamo cominciato a portare questi pupazzoni fuori, per la strada, a fare parate. Poi abbiamo occupato Santa Marta, nel 1974, e abbiamo fatto una scuola. Se si fa una scuola bisogna pur insegnare qualcosa, e per insegnare bisogna sapere...

All'inizio il nostro non era un teatro particolarmente politico. Lo è diventato dopo un po', perché Marco Donati [1953-1920], che era un po' il leader del gruppo, era in Avanguardia Operaia, e Mario Maffi, un altro responsabile del nostro Teatro del Drago, era in un gruppo trotskista. C'è stata una discussione se il teatro doveva diventare politico o no – era il '72 o il '73 – e il gruppo si è diviso in due. Noi siamo rimasti come “Teatro del Drago” con Marco, Clara [Bianchi] e dopo, nel '73 o '74, è arrivato anche Claudio [Coloberti].

Il Teatro del Drago si legò, attraverso Marco, e poi anche attraverso me, che ero diventata anch'io di Avanguardia Operaia, al Circolo “La Comune”, che era nato inizialmente intorno a Dario Fo. Poi Dario Fo, insieme al collettivo La Comune, si era separato¹⁴.

I vari gruppi extra-parlamentari¹⁵, che tanto spesso dall'esterno

¹⁴ Nel 1970 Dario Fo e Franca Rame, insieme a Nanni Ricordi e a Paolo Ciarchi, fondano, dopo la rottura con il PCI e con il circuito che faceva capo all'ARCI, legato al partito comunista, il collettivo La Comune, basato su circoli autonomi sparsi in tutta Italia. La forma giuridica del collettivo era quella della cooperativa, e per Fo e la Rame non doveva identificarsi con una particolare formazione politica. L'attività teatrale era solo uno dei rami della cooperativa, che aveva molte altre attività, culturali e politiche, e che al suo apice arrivò a comprendere quasi settecentomila soci, di cui ventisette nella sola Milano, e circa centocinquanta circoli: un vero circuito alternativo. Alla fine del '73, una serie di divisioni interne, in parte derivate da opinioni differenti sulla funzione più o meno politica degli spettacoli, in parte sulla difficoltà di convivere con una coppia così famosa e carismatica, portò a una scissione. Dario Fo e Franca Rame abbandonarono il Circolo, a questo punto in gran parte molto vicino al gruppo extraparlamentare Avanguardia Operaia. Al Circolo rimase legata la maggior parte degli aderenti (anche se successivamente ci fu una certa dispersione), e rimasero anche oggetti di scena, costumi e attrezzature. Dario Fo e Franca Rame vollero mantenere l'uso del nome per la loro compagnia, che divenne Collettivo teatrale La Comune, diretta da Dario Fo. Un'altra storia che può essere vista da più di un punto di vista. Ho ripreso le notizie di base da Joe Farrell, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni, 2014. Cfr. il capitolo 1973: *l'annus horribilis*, *ivi*, pp. 149-167.

¹⁵ Nel corso degli anni Settanta si è sviluppato in Italia (come in diversi altri paesi europei) un forte movimento giovanile, che in gran parte si identificava con gruppi politici non parlamentari, ma a sinistra di essi, definiti comunemente “extraparlamentari”.

sembrano tutti uguali, erano ovviamente diversissimi. Avanguardia Operaia, tra i gruppi politici, era uno dei meno verticistici: al suo interno, nel mio ricordo, fin dall'inizio degli anni Settanta ospitava anche alcune istanze femministe. E, soprattutto, si basava moltissimo sui "comitati di base" cioè su un tipo di organizzazione del movimento politico, e di lotta che doveva partire dalla base, non doveva essere piramidale, non basata sui "vertici", come era il PCI [Partito Comunista Italiano], a cui tutti ovviamente ci opponevamo¹⁶.

Appunto da qui credo che sia venuto il nome di "teatri di base", tu dici che c'era già nel 1970, a me sembra che venisse un po' dopo. Il nome è venuto per assonanza, ma anche dall'idea di un tipo di struttura anche artistica che desse spazio e parola alla base, cioè all'intero gruppo, e non solo a un leader, a un regista. Un gruppo in cui ognuno potesse portare il suo contributo, e spesso anche in cui fossero importanti forme di creazione collettiva. In cui ci fosse parità, in cui tutti potessero intervenire e prendere decisioni.

Però per noi Teatro del Drago, e forse anche per molti di questi teatri di base (che però potevano essere di tipo molto diverso tra loro) la cosa più importante non era tanto il teatro in sé, ma quel che il teatro permetteva di fare in termini di lotta politica. Il teatro in quanto forma di lotta politica, che quindi doveva e poteva partecipare a manifestazioni, andare davanti alle fabbriche, parlare di grandi avvenimenti. Facemmo uno spettacolo sul colpo di stato in Cile, funzionava molto, lo portammo moltissimo in giro. Facemmo grandi mascheroni di capi della Democrazia Cristiana da portare nelle manifestazioni, erano molto efficaci.

C'era un clima di grande gioia, di grandi possibilità, in qualche modo di festa.

¹⁶ L'opposizione al PCI di cui parla Julia Varley è una opposizione da sinistra: le varie formazioni "di base", comitati di base o, soprattutto dopo il '76, anche se con precedenti già all'inizio degli anni Settanta, gruppi teatrali di base, propugnavano una gestione del lavoro o delle decisioni non verticistica, ma che doveva invece partire dalla base. Cfr. la nota 13.

Santa Marta

Il Teatro del Drago e il Circolo La Comune occuparono la casa di Santa Marta¹⁷. Non poteva servire per metterci inquilini sfrattati, come altre case che venivano occupate in quel periodo, a parte il terzo piano, perché era una casa signorile, con grandi saloni. Avanguardia Operaia e l'Unione Inquilini, che avevano occupato l'edificio, incaricarono noi del Teatro del Drago di occuparci delle attività della casa. Aprimmo una scuola di musica, teatro, cinema e grafica. Sono venuti circa cinquecento giovani nella nostra scuola, forse di più.

Noi del Teatro del Drago eravamo una decina, nel Circolo La Comune c'era una commissione cinema, in cui erano in quattro o cinque. Poi c'era la commissione grafica, altri tre o quattro, la commissione musica in cui c'erano gli Area di Demetrio Stratos, e c'era la PFM, la Premiata Forneria Marconi. Il loro violinista, Mauro Pagani, era uno dei nostri insegnanti. Antonio Attisani veniva da noi a insegnare teoria del teatro. E vennero a insegnare da noi il Teatro del Sole, dove c'era Ruggero Cara, un attore che adesso è molto noto, a Milano, e gli attori della Comuna Baires¹⁸, Eduardo [De La Cuadra], Luciano Fericola e un'altra ragazza, Camila [Botticella]. Li avevamo conosciuti perché il Teatro del Drago era stato a un convegno organizzato dalla Comuna Baires dalle parti di Padova. Eravamo andati lì, avevamo visto il loro modo di lavorare, e quando abbiamo occupato Santa Marta abbiamo chiesto ad alcuni attori di venire ad insegnare. Anche noi insegnavamo, e al tempo stesso partecipavamo alle classi del Teatro del Sole o della Comuna Baires. Facevo acrobatica con Luciano Fericola, credo che nel frattempo fosse uscito dalla Comuna Baires, e più tardi con Mela Tomaselli, che era stata all'Odin. Dal punto di vista strettamente "teatrale", la svolta, per noi, c'era stata soprattutto

¹⁷ Sulla vita del centro sociale Santa Marta si veda il Dossier *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, Centro Sociale*, a cura di Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 81-135.

¹⁸ Gruppo teatrale indipendente fondato in Argentina da Renzo Casali, con dichiarati intenti antiborghesi, che riguardavano la concezione dell'attore come l'organizzazione e la vita interna del gruppo. Casali crea a Milano nel 1977 la Scuola Europea di teatro cinema e scrittura. Gli spettacoli della Comuna Baires hanno girato in moltissime città europee.

dopo un viaggio a Parigi tutti insieme, nel corso del quale vedemmo uno spettacolo di Ariane Mnouchkine, *1789*. Doveva essere il '72. Ci colpì moltissimo.

Noi avevamo uno spettacolo sulla guerra, in parte creato da Massimo Schuster, a cui avevamo continuato a lavorare dopo la spaccatura politica.

Nel settembre del '73 ci fu il colpo di stato in Cile, e trasformammo il nostro spettacolo in una denuncia su di esso. Lo abbiamo fatto nelle fabbriche, davanti alle scuole... funzionava sempre. Ma una volta ci hanno chiesto di portarlo in un teatro. E lì abbiamo messo delle luci, e una specie di sipario. E uno dei responsabili della cultura di Avanguardia Operaia, che ci conosceva bene ed era entusiasta del nostro lavoro, ci disse che lo spettacolo non funzionava più perché in teatro si vedeva che non avevamo nessuna preparazione. Quello che prima funzionava, l'entusiasmo politico, la freschezza, il fatto di andare in giro, di *fare*, tutto a un tratto non funzionava più. Credo che sia da lì che è cominciata una consapevolezza di dover imparare qualcosa. È stato allora che ho incominciato a insegnare agli altri del gruppo gli esercizi di ginnastica che facevo con la mia professoressa al liceo, anche se la parola "attrice" non era ancora entrata nel mio orizzonte di pensiero. Facevo teatro andando per strade, nelle fabbriche, nelle scuole. Poi ci siamo resi conto che mancava una preparazione. Dovevamo prepararci. Sceglieremo di farci insegnare dalla Comuna Baires, non avremmo mai potuto, che so, andare alla scuola del Piccolo Teatro di Strehler, non tanto per motivi estetici, ma perché era un mondo legato al Partito Socialista e al Partito Comunista. Noi invece eravamo extraparlamentari, eravamo contro a tutto quello che faceva riferimento al mondo politico tradizionale. I maestri che sceglievamo erano quelli che venivano dal nostro campo di battaglia. Eravamo ribelli, e anche loro facevano parte della stessa ribellione. Non sceglievi soltanto un maestro, ma un compagno di strada. E poi ci insegnavamo reciprocamente, a Santa Marta. Il Teatro del Sole faceva spettacoli per bambini, avevano degli esercizi, li mettevano in comune. Io avevo gli esercizi della mia professoressa di ginnastica e li mettevo in comune. Gli altri avevano lavorato con Massimo Schuster sulle maschere, e mettevano in comune questa esperienza.

Abbiamo anche visto il Living Theater al grande festival di «Re

Nudo»¹⁹, dove, non so come, mi ero trovata a gestire un palco. Avevano fatto il loro spettacolo *Money Tower*, ma non ci piacque, penso soprattutto perché Avanguardia Operaia era piuttosto rigida su questioni come ad esempio la marijuana. Il Living certamente no, e così «Re Nudo», o Lotta Continua, almeno a Milano. Però al tempo c'era anche collaborazione, per esempio tra Avanguardia Operaia e Re Nudo.

L'Odin

Con l'Odin andò diversamente. Encarnación Suárez, un'argentina del Teatro del Sole, che insegnava a Santa Marta, era andata al seminario che Grotowski aveva fatto a Venezia, alla Biennale. Era tornata indietro dicendo cose come “l'attore deve camminare su carboni ardenti”. E poi da noi venne Mela Tomaselli, che aveva lavorato per un periodo all'Odin, e c'era Luciano Fericola. Venimmo a sapere che l'Odin sarebbe venuto in tournée a Milano. Allora Mela, Luciano e Claudio andarono a Pontedera, portando un video su Santa Marta, e parlarono con quelli dell'Odin. Ma soprattutto per via del fatto che Mela aveva lavorato con loro, li conosceva. Avevamo anche visto un loro film, e avemmo l'idea di organizzare, insieme al Centro sociale Isola, dove stavano César Brie e Danio Manfredini, dei baratti. Quel che volevamo, però, era soprattutto mostrare quello che *noi* eravamo capaci di fare. Avevamo alcune cose che ci sembravano molto belle, come le grandi maschere...

Nel 1976 incontrammo dunque l'Odin, che portava a Milano

¹⁹ «Re Nudo» è la prima rivista italiana di “controcultura”, nata nel 1970, morta nel 1980. A partire dal '71 organizza festival, pensati come modo alternativo di consumare la musica (ma anche un po' di teatro) e perfino di farla. Sono radunate oceaniche. Nel '74, '75, '76, diventano Festival del proletariato giovanile, e si fanno a Milano, a Parco Lambro. L'ultima edizione è caratterizzata da incidenti, scontri, polemiche. Cfr., su quegli anni, il Dossier *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia*, a cura di Mirella Schino e Luca Vonella, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 27-165, e Mirella Schino, *Alessandro Gentili racconta. Vita e teatro negli anni Settanta e oltre*, «Teatro e Storia», n. 44, 2023, pp. 101-154. Per quel che riguarda il punto di vista di Julia Varley, leggermente diverso, cfr. il suo *Eravamo altro. Lettera a Marco Donati per capire il nostro teatro degli anni Settanta*, «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 239-246.

Come! And the day will be ours [1976-1980]. Io andai a vederlo, ma solo in un secondo tempo. Prima Torgeir venne da noi, al Santa Marta. Tage e Tom [Fjordefalk] andarono all'Isola. Noi, Santa Marta, organizzammo un baratto alla chiesa di San Carpoforo, quella in cui anni dopo siamo tornati con lo spettacolo *Talabot* [1988-1992]. All'Isola fecero un altro baratto, diverso, da noi non c'era Else Marie, mentre nel baratto con l'Isola non c'era Iben.

Il seminario sarà durato tre-quattro giorni, e dopo il primo giorno Luciano, tra noi quello fisicamente più preparato, non era riuscito ad alzarsi dal letto. Ricordo che sono andata a vedere lo spettacolo *Come! And the day will be ours* al CRT, che è al secondo piano, e ci son le scale da fare, e per farle ho camminato all'indietro, perché Torgeir ci aveva fatto lavorare quattro ore sulla punta dei piedi e avevo i polpacci a pezzi. Non c'era nessuno che riusciva più a camminare in modo normale. Poi mi sono rotta il mento, durante un esercizio, e sono andata all'ospedale a mettermi i punti. Poi ho organizzato il baratto a San Carpoforo. Era necessaria una tribuna per gli spettatori, e allora sono andata con Torgeir alla sede di Avanguardia Operaia, per cercare una struttura per gli spettatori che potesse funzionare. Poi ancora mi ricordo che ero dentro la chiesa mentre Iben provava la sua discesa sulla corda, partendo da un cornicione, che si ruppe... non eravamo solo noi gli incoscienti. Ho visto *The Book of Dances* [*Il libro delle danze*, 1974-1980], ma molto male, ero lontana, e c'era moltissima gente. Mentre lo facevano, lo trasmettevamo agli spettatori fuori, lo ricordo perché mia madre lo vide così, avevamo montato un monitor fuori in piazza, perché non c'erano tanti posti per la gente... Eugenio non c'era.

Gli spettacoli *Come!* o *Il libro delle danze* non mi colpirono particolarmente. Quel che mi impressionò fu piuttosto il fatto che la ragazza vicino a me, vedendo *Come!*, piangesse. E ricordo anche che non capivo bene se Iben fosse un uomo o una donna. No, *Come!* non mi ha colpito. Un po' di più *Il libro delle danze*, ero attirata dal lavoro degli attori, era questo quello che mi affascinava.

Nel seminario di Torgeir ero rimasta stupita perché noi lavoravamo sempre in gruppo, mentre con lui abbiamo lavorato individualmente, nella stessa sala, ma ognuno per sé. Ci ha fatto vedere i due film del training fisico e del training vocale, ma la cosa che mi ha colpito di più è stata l'immagine di Iben che si inginocchia ai piedi di Eugenio, alla

fine²⁰. Noi eravamo super democratici... Sembrava un atto di sottomissione, lui era quello che parlava, Iben faceva tutto il lavoro fisico, e alla fine si accuccia ai suoi piedi... molto *politically incorrect*.

Poi sono andata a Bergamo, per vedere lo spettacolo di strada, la parata. E ricordo di aver detto a Torgeir che sarebbe stato difficile vederla per via della coda enorme di pubblico che si formava, impedendo la visuale. E allora Torgeir fece tornare indietro la parata, per la prima volta.

Si era creata una buona relazione. Così gli chiesi se potessi venire all'Odin per un po' – giusto per vedere il lavoro. E Torgeir mi disse di parlare con Iben, e Iben mi chiese se volessi venire come regista o come attrice – e Torgeir ha pensato che Iben mi avesse detto di sì, e Iben ha pensato che Torgeir mi avesse detto di sì. Così sono venuta all'Odin, guidando il pulmino Mercedes, e tutto in Danimarca mi sembrava di una ricchezza strabiliante, incredibile.

Eugenio ha fatto una riunione con gli attori, chiedendo chi si sarebbe preso la responsabilità di me. Nessuno ha detto che lo avrebbe fatto. Alla fine, Tage, Torgeir e Iben si sono messi d'accordo per farmi lavorare insieme a Toni Cots, a Silvia Ricciardelli e Francis Pardheilan... Francis era arrivato da poco, stava con Roberta, e aveva chiesto a Tage di lavorare con lui, e Tage aveva accettato.

Ero venuta per stare tre mesi. Diciamo che era anche un periodo della mia vita personale, anche sentimentale, molto disordinato e difficile ed era insieme un periodo politicamente difficile. Le persone smettevano di fare politica, cominciava il terrorismo. Credo che cominciassi a pensare che bisognava trovare qualcosa di diverso.

Ma resta il fatto che avevamo preso in affitto una casa, per abitare insieme ad alcuni altri del Teatro del Drago e io... io invece sono partita. Ma quando sono arrivata all'Odin, nel momento della confusione, nessuno sapeva cosa fare di me. Allora andavo in sala e facevo gli esercizi. Era l'unica cosa che mi era rimasta e che potevo continuare a fare da sola, ed era l'unica cosa in cui io, qui, esisteva, se non di fronte agli altri, almeno per me.

Poi siamo andati a Copenaghen, doveva esserci subito una specie

²⁰ L'immagine finale del film, simbolo del legame vitale, di scambio di energie, tra regista e attore, quello di cui parla Iben Nagel Rasmussen nel suo racconto, lasciò sconcertate diverse persone, e accese episodiche polemiche.

di conferenza stampa, con la presenza di personaggi di strada, Iben mi aveva detto che anche gli allievi avrebbero partecipato, o avevo capito così, e mi ero fatta un costume con dei trampoli piccoli. Eugenio però si arrabiò a morte – ricordo che lui ne parlava con gli attori, e io intanto aspettavo in macchina. E dopo tutto divenne più ostile, separato, severo. Eugenio non mi salutava neppure.

Ed ecco che era arrivato il momento di tornare a Milano. Non avevo certo molto in mano: Francis e io avevamo lavorato a un numero con i trampoli bassi, ma non era concluso. Chiesi a Tage se si sarebbe preso la responsabilità di farmi tornare per continuare questo lavoro, che a quel punto era l'unica cosa che avevo. Perché sapevo con certezza di non poter semplicemente tornare a Milano e riprendere quello che facevo prima, mi ero resa conto che non sapevo niente, non avevo più la faccia di bronzo di andare a insegnare teatro a cento giovani senza saperlo fare io.

Perciò sarei tornata a Milano completamente sconfitta, se non fossi potuta tornare all'Odin. Non potevo più fare quello che facevo prima, ma non ero diventata niente. Ero sotto lo zero. All'Odin ero zero, ma a Milano sarei stata sottozero. Non potevo tornare, ma solo rimanere.

Nel periodo in cui sono stata a Milano, dopo questi primi tre mesi all'Odin, l'unica cosa che riuscivo a fare era andare in sala e provare ossessivamente a reggermi sulle mani, puntando i piedi contro il muro – una cosa che, probabilmente, non mi riusciva neppure granché. Passavo ore a far questo. Obbligavo Marco a svegliarsi prestissimo, alle sei, e a venire anche lui a fare training. Era, o era stato, il mio compagno. Marco mi guardava e diceva: “Non capisco. Cosa stai pensando di darmi? Di fare?”.

Sono tornata all'Odin. Pensavo ancora: sto via solo per un periodo. Non pensavo di non tornare. Non pensavo di tradire. Dalle lettere che ricevevo dal mio vecchio gruppo sembrava invece che tutti mi odiasero.

Non è stato così, siamo rimasti tutta la vita molto legati, noi del Teatro del Drago, Marco Donati, che ha fatto moltissimi manifesti dell'Odin, Clara Bianchi, la sua compagna, Claudio Coloberti, che ora è *film-maker* all'Odin, e io.

La seconda volta

La seconda volta che sono venuta all'Odin, Tage mi ha "adottata", cioè era lui che si occupava ufficialmente del mio addestramento. La mia realtà all'Odin erano gli attori e Leif Bech e Jan Torp, i due organizzatori. Mi sono sentita molto vicina a Leif e a Jan. Partecipavo a tutta la vita del teatro, ma non avevo alcun contatto con Eugenio. Facevo parte dell'Odin, ma non della "zona spettacolo", di cui però non sentivo neanche il bisogno. Ricordo che Iben continuava a dirmi: "Devi parlare con Eugenio", ma io non capivo perché.

Devi considerare anche che io venivo da un mondo in cui il regista, in quanto autorità, non esisteva. Avevo molta difficoltà a capire. Marco Donati non era sentito come un capo. Era semplicemente più bravo degli altri, come attore. Sapeva suonare, conosceva un po' di musica. Ma nessuno gli avrebbe mai riconosciuto più *autorità*.

Non mi sentivo esclusa dal gruppo, ma un po' da Eugenio. E mi sentivo un nulla a livello professionale. Ma l'opinione di Eugenio non era così importante, perché il mio punto di riferimento erano gli attori e il lavoro che facevo.

Lavoravo tutti i giorni circa quattro ore da sola, il resto con Tage. C'erano le camminate, poi l'acrobatica, sempre. Abbiamo fatto molti esercizi plastici. E poi c'erano gli oggetti, trampoli e bandiere, e poi c'era la voce. E anche composizione. Tage era molto affascinato da Marilyn Monroe, ci spiegava come lei camminasse in modo che non ci fossero sbalzi di altezza, con un lavoro di compensazione delle anche, e ci mostrava come si potesse lavorare su questo modo di camminare. Tage era stato all'Odin nel periodo di *Min fars hus* [1972-1974], poi però era stato via, saltando un'intera stagione di training. Nel suo training avevano grande spazio gli esercizi plastici di Grotowski, quelli degli impulsi che dai a tutte le parti del corpo, come nel film con Cieślak [*Training at Teatr Laboratorium in Wroclaw*, 1972], poi si passava al lavoro con i trampoli e le bandiere. La parte degli "esercizi svizzeri" era legata a Iben, e io la sviluppavo da sola, non con lui. Inoltre, passavamo ore e ore imparando a suonare gli strumenti, io il trombone, Tage e Francis la tromba. Abbiamo cominciato ad andare a scuola di musica tutti e tre insieme. Ho inventato un modo per leggere la musica, per Tage, con numeri al posto delle note.

Tage suonava il violino, amava molto le canzoni danesi, io un po'

il flauto dolce. A casa facevamo spessissimo musica, anche con Leif, che suonava la chitarra. C'era tutto un mondo di musica. E poi abbiamo cominciato a fare lezioni di danza, per quello che sarebbe diventato *Il Milione* [1978-1984]. Cercavamo di trovare modi di camminare senza mai lasciarci le mani.

Credo che Tage mi abbia voluto passare quello che era bravo a fare. Ha una grande presenza, pura, come una roccia.

Poi vennero i tre mesi in cui gli attori dovevano fare viaggi per trovare danze per *Il Milione*. Quando siamo tornati, Eugenio ha detto che anche noi "adottati" facevamo parte dell'Odin, come allievi. Mi sembra di ricordare che i due allievi fossimo io e Francis, mentre Toni [Cots] e Silvia [Ricciardelli] erano lì ormai da quattro anni. Diventati allievi dell'Odin, abbiamo lavorato per un po' sul training con Iben (Iben, per evitare i seminari brevi, si era presa la responsabilità degli allievi). Continuavo a lavorare con Tage sulle danze, sulle marce, sui trampoli. Ma Tage a quel punto era anche il mio compagno, e litigavamo come matti per preparare la danza per *Il Milione*. Certo, durante il lavoro per *Ceneri di Brecht* [1980-1984], che era molto duro, fu lui il mio punto di riferimento. A questo punto ci eravamo anche sposati. Era il '77, e Santa Marta era stato sgomberato, poi rioccupato, poi sgomberato definitivamente. In Italia c'era la lotta armata, le Brigate Rosse.

Continuavo a lavorare con Tage, ma non c'era più nessuno che fosse responsabile per me. Una volta accettati come allievi, dovevamo essere noi responsabili di noi stessi. L'unica cosa certa era che quando si arrivava in teatro si andava in sala, e, a secondo del periodo, si lavorava su una cosa o sull'altra, lavoravamo tutti insieme o no. Tom [Fjordefalk] danzava, faceva danza Kathakali, e questo era il suo training; quelli che erano andati a Bali, cioè Iben, Toni e Silvia, facevano il loro training balinese; io e Tage proseguivamo con le marce; Else Marie lavorava su una figura sui trampoli, che aveva chiamato Androgina. Su alcune cose ognuno lavorava da solo, e poi si rincontrava con gli altri. Cominciavano anche le tournée separate. Però c'era questo lavoro in sala.

Quando abbiamo iniziato la discussione su cos'è un teatro laboratorio, a Scilla, qualche anno fa, ricordo di aver detto che per me era una zona di lavoro che non ha a che vedere direttamente con il lavoro per lo spettacolo, e che gli attori possono continuare a fare anche se il regista dice "me ne vado". Come è successo con Eugenio, durante le prove di *Ceneri di Brecht*. A un certo punto lui se ne è andato, e voleva

andarsene per sempre. E noi, cosa potevamo fare? Il giorno dopo siamo andati in sala a fare training. Credo che questo, alla fine, abbia riportato Eugenio a teatro: il fatto che *esistesse* qualcosa. E di nuovo questo ha a che vedere con qualcosa di concreto, di pratico.

[Julia Varley è nata a Londra nel 1954. Ha lavorato a Milano con il Teatro del Drago, il Centro Sociale Santa Marta e il Circolo La Comune dal 1971 al 1976. È arrivata all'Odin Teatret nel 1976, e da allora ha partecipato a tutti gli spettacoli d'ensemble. Ha inoltre preparato cinque spettacoli da sola, e cinque dimostrazioni di lavoro. È una delle fondatrici del Magdalena Project, una rete di donne del teatro contemporaneo, direttrice artistica del Festival Transit e redattrice di «The Open Page». Ha pubblicato diversi libri tradotti in più lingue, e molti saggi. Ha curato la regia di ventuno spettacoli con diverse compagnie. Nel 2020, insieme a Eugenio Barba, ha creato la Fondazione Barba Varley e nel 2021 l'associazione Transit Next Forum – Women and Theatre, in Danimarca, con cui continua le sue attività connesse al Magdalena Project.]

Gennaio 2024

Ecco una ventina di righe per Mirella (su questioni che richiederebbero un libro che un giorno scriverò).

L'ultimo atto dell'Odin Teatret è sempre stato una preoccupazione per Eugenio Barba. Voleva proteggere gli attori e la loro attività in un futuro lontano anche senza di lui. Verso la fine degli anni Novanta eravamo tutti in riunione nella sala musica del teatro quando il nostro amministratore Søren Kjems ci chiese individualmente come immaginavamo la fine dell'Odin Teatret. Per me non aveva senso prepararsi, perché pensavo che le circostanze ci avrebbero sorpreso. Così è stato.

Nella mia più fervida fantasia non avrei immaginato che Eugenio Barba sarebbe stato mandato via dalla casa-teatro che ha costruito a Holstebro dal 1966 fino al 2022, quando l'Odin Teatret si è separato dal Nordisk Teaterlaboratorium per continuare autonomamente la propria attività.

Nel 2019 Eugenio Barba aveva annunciato che avrebbe lasciato la direzione del Nordisk Teaterlaboratorium per concentrarsi sull'Odin

Teatret e i suoi spettacoli, sulla ricerca dell'antropologia teatrale e la International School of Theatre Anthropology (ISTA), e sul dare vita alla ricchezza di documenti del nostro archivio. Così il primo gennaio 2021 è subentrato un nuovo direttore al Nordisk Teaterlaboratorium. Il Consiglio di amministrazione mi aveva ufficialmente affidato il ruolo di coordinatrice artistica, responsabile dello sviluppo della costellazione di gruppi e persone al suo interno. Da subito mi sono accorta che le dinamiche flessibili di un teatro di gruppo costruite in anni di lavoro ed esperienza non erano rispettate dalle linee operative di un'istituzione orientata in gran parte su un riscontro economico. I valori, le tradizioni, il sapere, gli intrecci collaborativi, le necessità artistiche individuali e di gruppo non si combinavano con le intenzioni della nuova direzione. La goccia che ha fatto traboccare il vaso per me è stata la comunicazione a Else Marie Laukvik, fondatrice dell'Odin Teatret, che non poteva più usare il server del teatro per il suo indirizzo e-mail.

Ho impaccato il mio camerino, i miei spettacoli, i miei personaggi, i programmi, i manifesti, i libri, i regali, i faldoni delle tournée, dell'ISTA, del Transit Festival, del Magdalena Project, del Consiglio di amministrazione, dei progetti europei, della corrispondenza con il popolo segreto dell'Odin Teatret, e ho consegnato le chiavi. Non ho più rimesso piede nella casa dove ho vissuto a tempo più che completo dal 1976.

Ora – come ha detto sorridendo Else Marie – noi dell'Odin Teatret siamo liberi come lo eravamo alle origini. Senza tetto e sovvenzioni, senza tecnica e amministrazione, ci adoperiamo a proteggere le relazioni su cui si fonda il nostro fare teatro e la nostra voglia di avventura.

VII

Jan Ferslev

1987

[Dall'intervista del 21 settembre 2009]

Ho incontrato l'Odin Teatret per la prima volta al sessantesimo compleanno di Halfdan [Rasmussen], il padre di Iben, nel 1976. Erano stati invitati Torgeir, Silvia [Ricciardelli] e altri, che facevano spetta-

coli di clown, oltre naturalmente a Iben. Io suonavo con suo fratello, Tom, avevamo un gruppo rock insieme. Incontrai così per la prima volta gli altri attori dell'Odin Teatret, diventammo amici. Poi l'Odin venne a Copenaghen per una tournée. Siamo andati anche noi, e abbiamo suonato. Il nome della nostra band era Bombadil, e a volte facevamo una serata insieme all'Odin, suonavamo dopo e prima che si esibissero. Loro portavano *The Book of Dances* [1974-1980], lo spettacolo che avevano almeno in parte costruito durante il periodo in Salento, dopo che si era concluso *Min fars hus* [1972-1974]. Stavano cercando un'altra forma, nuove direzioni. Per questo erano andati a Carpignano, in Sud Italia, per capire cosa fare. Per questo ora facevano queste sperimentazioni di serate con noi.

A Eugenio piaceva questa combinazione con noi, queste serate comuni. Penso gli piacesse in sé l'idea di un gruppo rock, era un po' affascinato. Penso che ai suoi occhi apparissimo molto... molto "hippy".

Forse anche per questo ci propose di andare in tournée insieme a loro al Grotowski Festival in Polonia, a Wrocław. Era il momento in cui la Polonia si apriva agli stranieri, dopo essere rimasta molto chiusa per tanti anni. Così ci siamo andati, una band rock and roll formata da cinque musicisti aggregata all'Odin. Pensavamo di lavorare insieme nel training, cioè noi suonavamo mentre loro facevano il loro training. Ogni musicista doveva seguire un attore, e in certi momenti l'intera band seguiva il training di tutti.

Il training che l'Odin faceva in quel periodo era molto intenso, molto potente. Per esempio, usavano il *bushman* [un bastone di legno lungo quasi due metri]. Era un lavoro fisico duro, intensissimo. E a un certo punto, mentre lavoravamo insieme, Eugenio cominciò a intervenire, a dirigere anche la band, la musica, per ottenere certi effetti. Per esempio, passaggi da una musica molto forte a qualcuno che suonava un piccolo flauto, con effetti molto poetici. Per noi fu una sfida continua, una scoperta. C'erano situazioni sempre nuove, a volte complicate da gestire. Per esempio: suonare all'aperto, e magari su una struttura che si muoveva. Eugenio aveva continuamente idee nuove, e per una band che normalmente suona semplicemente i suoi strumenti era affascinante. Molto stimolante per tutti.

E così era anche tutto l'insieme. C'era un'atmosfera di speranza, di novità, di sperimentazione. Era estate, c'era un grande ottimismo, un senso di gioia, diffuso. E per me è stata un'esperienza meravigliosa,

ho potuto vedere *Apocalypsis cum Figuris* [l'ultimo spettacolo di Grotowski]. Era la prima volta che vedevo Grotowski ed è stata la prima e unica volta che l'ho visto nella sua sala di lavoro, a Wrocław, è stata un'esperienza straordinaria.

Era anche un bel lavoro, quello che facevamo insieme. Eugenio era contento. Quando siamo tornati, loro sono andati di nuovo in Italia e noi in Danimarca. Poco tempo dopo però Eugenio mi chiamò e mi chiese se volessi venire ad aiutarlo con la musica per il nuovo spettacolo su cui stavano lavorando, *Come! And the day will be ours* [1976-1980]. In questo spettacolo Roberta doveva suonare il banjo a cinque corde e Tom [Fjordefalk] la chitarra. Eugenio voleva che mi occupassi della musica. Sono stato lì a lavorare per loro, non a lungo, per qualche giorno e poi sono tornato a Copenaghen.

Avevo avuto altre esperienze con situazioni teatrali. Erano tanti anni che lavoravo come musicista, mi era capitato di lavorare con persone che facevano cabaret, venivano nei locali dove suonavamo proponendo sketch e canzoni: erano tempi duri per il teatro mentre le band, la musica andavano bene. Poi avevo conosciuto Tom. Avevo avuto un figlio, Emil, e volevo stare un po' di più a casa e viaggiare meno. Tom poteva partire al mio posto. Abbiamo fondato una band insieme, lavoravo anche con il teatro con cui collaborava, come musicista e attrice, la madre di mio figlio.

Era un periodo in cui il teatro e le scuole di teatro erano molto tradizionali e conservatrici, almeno in Danimarca. Agli allievi venivano insegnate cose molto tradizionali, e, per il corpo, a cavalcare o a duellare con la spada.

Ogni volta che mi capitava di venire da queste parti, nello Jutland, passavo dall'Odin Teatret, per andare a trovare gli amici. E spesso Eugenio mi chiedeva: "Jan, ma quando vieni a lavorare con noi?". Io rispondevo: "Oh, Eugenio, ho tanto da fare. Ho molto lavoro, ma un giorno verrò". Mi piacevano, in particolare, forse, per il loro modo di lavorare sul training: anche i musicisti si allenano, devono mantenere le dita vive, in esercizio, devono fare le scale, esercitarsi sempre. E l'Odin lavorava proprio così, potevo capirli. Invece molti attori tradizionali una volta finita la scuola di teatro, pensano: "Aha, ora sono un attore, non devo più allenarmi. Ormai so cosa devo fare". Mi piaceva questo loro allenamento continuo, lo sforzo di mantenere sempre vivo il loro corpo e il loro mestiere. Li sentivo vicini, mi affascina.

Poi Roberta mi ha chiamato

Poi Roberta una volta mi ha chiamato. Quando l'avevo conosciuta, durante la tournée dell'Odin a Copenaghen, era giovanissima, era entrata da poco all'Odin. Allora era venuta ad abitare nella comune dove stavo io, una grande casa abitata da hippy. Avevamo stabilito un rapporto di amicizia speciale. Mi diceva: "Prima o poi farò un 'solo', e mi aiuterai con la musica".

Era davvero giovane. E lottava duramente per costruire il suo corpo. Quando è entrata all'Odin era una studentessa, e si è dovuta scontrare con il lavoro fisico che si faceva allora, durissimo, tanto che una volta ha perfino vomitato per la fatica. Se si guarda il film *In cerca di teatro* [1974, regia di Ludovica Ripa di Meana, produzione RAI] che è ambientato a Carpignano, e si vede l'inizio del lavoro per *Il libro delle danze*, è impressionante notare quanto poi è cresciuta, nel corso del tempo. Eugenio aveva invitato anche me ad andare a Carpignano, ma non avevo potuto. Ero potuto andare in tournée in Polonia, al festival di Grotowski, perché era coinciso con le mie vacanze in Danimarca. E poi, come ho detto, avevo un bambino piccolissimo, oltre al lavoro. Ma credo che... sì... fin dall'inizio, da quando li ho conosciuti per la prima volta ho sempre pensato che fosse un gruppo di persone con cui mi sarebbe piaciuto lavorare un giorno.

Ma, per tornare a Roberta, un'estate mi chiamò e disse: "È arrivato il momento per me di fare uno spettacolo da sola (aveva avuto da poco una bambina e non poteva seguire il ritmo delle tournée degli spettacoli d'insieme) e mi avevi promesso che avresti fatto la musica". E io accettai, e nacque *Judith* [1987]. Sono arrivato qui a Holstebro, abbiamo lavorato insieme per una settimana, era la fine di luglio, poi dovevo tornare a casa per il weekend, e prima che partissi Eugenio mi chiese: "Vuoi partecipare al prossimo spettacolo di tutto il gruppo?". E mi disse che dovevo dargli una risposta per l'inizio di novembre.

Invece quando tornai in teatro, il weekend dopo, me lo chiese immediatamente: "Hai deciso?".

In realtà ne avevo già parlato con la mia famiglia, sapevo a cosa mi stessi impegnando, sapevo che se avessi accettato sarei stato lontano per lunghi periodi. A casa mi dissero che andava bene. Per cui gli risposi: "Veramente avevi detto di darti una risposta per novembre, però ci ho già pensato. E penso di sì, che andrebbe bene". Così, quando

abbiamo finito il lavoro per *Judith*, che era più che altro un lavoro di editing, registrazioni, scelta delle musiche, sono andato con gli altri a Fara Sabina, dove dovevano iniziare le prove di *Talabot*. Credo che per Eugenio fosse importante sviluppare da subito un lavoro con la musica. In tutti gli spettacoli dell'Odin c'è musica dal vivo, e probabilmente in quel periodo voleva che si sviluppasse e fosse più curata.

Con Roberta, poi

Con Roberta, poi, anni dopo, molti anni dopo, feci *Salt* [2002]. Quando abbiamo cominciato a lavorare avevamo solo una idea vaga, cercavamo qualcosa di mediterraneo, qualcosa di nostalgico. La mia parte da subito è stata essenzialmente legata alla musica. Ma non del tutto.

Da quando ho iniziato a lavorare con il teatro ho sempre cercato di combinare entrambe le cose, essere musicista e anche attore. Ho sempre suonato, qualche volta dietro le scene. Ma mi piaceva essere anche attore, sia attore che musicista, era una scommessa. In alcuni spettacoli sono più attore, in altri sono più musicista, come in *Salt*: li soprattutto suono, molto. Forse può sembrare che io suoni e basta, ma ovviamente non è così, sono anche attore, perché quando sei in scena devi essere presente, devi pensare e fissare ogni piccola cosa che fai. Non è importante se hai grandi azioni, è il tipo di presenza a essere diversa da quella che hai nei concerti. E in teatro, anche se fai "solo" musica, devi essere anche pronto a improvvisare un po', devi essere aperto al cambiamento se necessario, ai piccoli cambiamenti, perché ogni spettacolo è un organismo vivente. In *Salt*, devo seguire tutto il tempo Roberta... Anche se non ci guardiamo, la seguo con le orecchie per seguirla con la musica, rallentare o andare più veloce. Tu dici che gli spettatori in qualche modo immaginano una storia tra i due personaggi: e forse è così, ma solo se riesco a essere un attore che suona, non solo un musicista.

Ripensandoci mi accorgo di aver lentamente messo insieme un personaggio. Per esempio ricordo una volta, eravamo in viaggio, a Santo Domingo, e ho visto degli abiti bianchi, di lino, mi sembravano perfetti per questo spettacolo, anche se ancora non sapevamo che cosa sarebbe diventato. Ma mi dicevano qualcosa, li trovavo eleganti, erano molto ben fatti e a un buon prezzo. Ne ho comprati due perché mi durassero

anni. E ho comprato anche diversi cappelli. E all'improvviso è arrivata un'immagine, stavamo lavorando su Fernando Pessoa, e anche un po' su Joyce, e Antonio Tabucchi, e ho guardato le loro fotografie, avevano tutti baffi e occhiali. E così, senza cercare di imitarli, la mia figura è diventata... una sorta di miscuglio tra questi tre, con un tocco del Dirk Bogarde di *Morte a Venezia*, il film di Visconti. Come per Roberta, anche per me è chiaro che siamo entrambi in un periodo della nostra vita in cui il sale ci è vicino. Per me è facile immedesimarmi in questo signore seduto a bere vino, a mangiare formaggio e a fumare, mentre di tanto in tanto suono il mandolino in qualche luogo del Mediterraneo.

Il lungo lavoro per *Salt* è iniziato così: andavamo nella stanza bianca, Roberta e io, io avevo cinque strumenti diversi, tutti strumenti che non sapevo suonare molto bene. Mentre scoprivo come suonarli, lei faceva un lavoro fisico, qualche volta seguendo la musica. Poi abbiamo cominciato a creare relazioni tra le due persone, anche attraverso le posizioni di statue famose, molte di Rodin. Quando è emersa la storia di Tabucchi, lo spettacolo è diventato essenzialmente un monologo, e abbiamo eliminato le relazioni in scena. Ma è rimasto un momento in cui ci guardiamo. Per me è fantastico.

Amo molto fare questo spettacolo. Eugenio pensava che non ne fossi molto soddisfatto, che volessi fare di più l'attore, agire di più. Invece a me piace moltissimo fare *Salt*, suonare quelle musiche, essere attore in quel modo particolare.

Ma tu mi hai chiesto del training

Ma tu mi hai chiesto del training. Posso solo risponderti questo: la maggior parte del mio training è con gli strumenti. Suono molte ore, tutti i giorni, e spesso la sera. Nell'Odin la musica ha una parte molto importante, così come è importante l'idea di allenamento, e, come ti ho detto, questo fin dagli inizi è stato uno dei motivi per cui li sentivo vicini. Affini.

Mi è stato facile inserirmi nel lavoro dell'Odin, e nella sua vita. Al tempo di *Talabot*, dopo le due settimane a Fara Sabina, iniziò la sessione dell'ISTA in Salento, e lì ho incontrato Sanjukta e Raghunath Panigrahi [*danzatori e musicisti indiani di Odissi*], Kanichi Hanayagi [*danzatore giapponese di Buyō*], gli artisti che lavoravano dagli inizi

con l'ISTA. Suonare con musicisti di culture diverse è stato affascinante. E dopo l'ISTA c'è stato un lungo periodo in Messico, nello Yukatan, dove siamo rimasti due mesi a provare *Talabot* [1988-1992]. Qualche tempo prima che partissimo, Eugenio mi aveva dato dei compiti: imparare a camminare sui trampoli – e avevo trampoli molto alti – e lavorare con maschere balinesi. Andavo nel mio vecchio teatro, subito fuori Copenaghen, e mi allenavo lì. Ma era difficile allenarsi sulla neve... il risultato è stato che un trampolo ha urtato qualcosa, sono caduto e mi sono rotto un braccio. Sembrava potesse compromettere tutto, invece non è stata una cosa terribile, certo, era rotto, e dovevo tenerlo ingessato per un po'. Però non era una frattura molto grave, in Messico non ho avuto problemi.

Talabot è stato il primo lavoro che ho fatto come attore dell'Odin, e le mie esperienze precedenti con il teatro sono state tutt'al più di ostacolo. Il teatro in cui avevo lavorato di più si chiamava Turnus, era basato su un tipo di improvvisazione inventato da un canadese, Keith Johnstone. Noi lavoravamo secondo il suo metodo. E avevo anche lavorato un po' in un teatro tradizionale, per messinscene shakespeariane, per le quali c'era bisogno di attori-musicisti.

Ma quando iniziai a lavorare con l'Odin, dovetti dimenticare quasi tutto quel che avevo imparato. Pensa per esempio all'improvvisazione. Eugenio mi dice: "Mostrami la tua improvvisazione". Che voleva dire? Chiaramente si trattava di mostrare qualcosa che forse era *nata* come improvvisazione, ma poi era stata fissata. E infatti le improvvisazioni all'Odin funzionavano così, un attore improvvisava, e gli altri attori che annotavano tutto quel che riuscivano a fare su come teneva i piedi o su quel che faceva con le mani. E lui, poi, fissava l'improvvisazione.

Ho dovuto imparare un nuovo metodo e una nuova terminologia, perché per me l'improvvisazione, naturalmente, era fare ogni volta una cosa nuova. So che Keith Johnstone ha anche partecipato a una delle sessioni dell'ISTA in cui il tema era l'improvvisazione, e lì ha mostrato il suo metodo a Eugenio, forse era durante la sessione dell'ISTA di Volterra.

Ma per tornare al Messico: lì è iniziato anche quello che potrei definire un vero lavoro di training fisico, non solo con gli strumenti. Da giovane avevo fatto molti sport, ero abbastanza bravo. Facevo gare, nuotavo e saltavo. In Messico iniziavamo alle cinque o alle sei del mattino a correre sulla spiaggia, e dopo avevamo ore di lavoro sulle nostre partiture personali.

Facevamo la corsa, poi facevamo colazione, poi lavoravamo individualmente. Eugenio seguiva il lavoro, e seguiva molto il mio, dato che ero nuovo. C'era con noi anche Naira [Gonzalez], anche lei era nuova nel gruppo. Invece Francis [Pardeilhan] e Richard [Fowler] e Roberta non facevano parte della nuova performance: Francis e Richard erano andati via, Roberta aveva una bambina piccola. Quindi Iben e César [Brie] si occupavano di addestrare Naira, la seguivano ed Eugenio si occupava di me: controllava il mio training, e mi dava dei compiti da svolgere.

Per la corsa etc. non avevo molti problemi, ero allenato. Il resto del lavoro, invece, non era semplice, bisognava trovare sia un modo che un senso, bisognava in un certo senso creare una piccola performance, trovare una logica, lavorare con le immagini. Immaginare la situazione, il contesto, il motivo per cui stavo facendo qualcosa... E anche capire, mentalmente, come non limitarmi a ripetere, ma andare più in profondità ogni volta che ripetevo un'azione: precisare cosa fanno le mani, cosa fanno le dita, cosa possono fare gli occhi, che sembrano una così piccola cosa. È un percorso senza fine. Si può continuare a cercare la perfezione finché non si controlla tutto: il respiro, la composizione del corpo. E bisogna che questo sia sempre importante, interessante, perché se l'attore perde di interesse e di tensione dall'esterno si percepisce immediatamente.

Prima ancora di finire Talabot

Prima ancora di finire *Talabot*, Iben cominciò il lavoro che l'avrebbe portata a *Itsi Bitsi* [1991]. Facemmo anche una parata, *Rooms in the Emperor's Palace* [1988-2000].

All'inizio Eugenio aveva deciso che il lavoro per *Itsi Bitsi* sarebbe stato fatto solo da Iben e Kai, che erano una coppia, perché così avrebbero potuto essere più liberi per le prove o per i viaggi. Ma Iben stava usando alcune mie composizioni. Kai cercò di impararle con la chitarra, ma non era facile. Così a un certo punto Eugenio decise che avrei partecipato anche io. Così pensai che avevo ancora tre o quattro anni di tempo con l'Odin. Sarebbe stato molto di più, visto che facciamo *Itsi Bitsi* ormai da venti anni...

È stata un'esperienza fantastica da fare, molto importante, per me.

Ho imparato molto in questo lavoro, dovevo costruire tutto in relazione a Iben, come in un contrappunto. Ed Eugenio continuava a lanciare sfide. Proprio quando pensavo “aahh ora va bene”, e in qualche modo mi rilassavo, lui chiedeva qualcosa in più, sempre, dovevo abbassarmi, sdraiarmi, e intanto continuare a suonare, e poi alzarmi in piedi. Devo ammettere che con l’età è uno spettacolo che diventa sempre più difficile. Ma il pubblico lo ama, vuole vederlo, e per me funziona, è importante: perché è la nostra storia, la storia di quel che siamo adesso²¹. Voglio dire che non stiamo interpretando noi stessi quando eravamo giovani, ma noi come siamo adesso mentre riflettiamo su quel periodo, sugli anni della nostra giovinezza, da cui sono passati ormai più di quarant’anni. E così era anche quando abbiamo costruito lo spettacolo, venticinque anni fa. Il tema di cui tratta è ancora valido e i giovani vengono e lo amano. È attuale, anche ora che abbiamo sessant’anni. E poi è così strano e bello sentire – ora non lo facciamo più così spesso, ma sempre almeno otto o dieci volte l’anno, ed è stranissimo sentire quanto è ormai incorporato in noi. Ed è una storia universale, che riguarda tutto il mondo: la storia di anni incredibili, degli anni in cui i poeti hanno iniziato a scrivere testi di canzoni nella loro lingua, con Bob Dylan e Flower Power. Però allo stesso tempo è la storia personale, molto privata, di Iben. E il modo in cui questa doppia storia è stata realizzata è chiaro e al tempo stesso è molto intenso. Ecco perché funziona ancora. Ma quando guardo le foto di come eravamo quando lo abbiamo iniziato mi viene sempre da ridere. Kai era appena arrivato...

Quando si è dentro l’Odin

Quando si è dentro l’Odin è difficile uscirne. Ci sono continuamente nuovi progetti. Eugenio dà stimoli, e chiede molto, i colleghi diventano amici, diventa un modo di vivere. Quando sei qui da sette, otto, dieci anni, la tua vita trova un suo assetto, compresi i viaggi continui. Mi è sempre piaciuto viaggiare. A volte può capitare di pensare che sia meglio fare qualcos’altro, ma ora non ho figli piccoli e non ho

²¹ In *Itsi Bitsi* Iben Nagel Rasmussen racconta la storia della sua giovinezza e della sua generazione: gli anni Sessanta, le marce per la pace, la scoperta di una musica diversa, e anche della droga.

una moglie ad aspettare che io torni a casa. Ci sono stati anni in cui abbiamo viaggiato per nove mesi su dodici. Ora il ritmo si è adattato a chi ha famiglia, quindi viaggiamo un po' meno. Va bene anche così. E chi sa cosa ci porterà il futuro.

[*Jan Ferslev è nato nel 1949 a Copenhagen. È musicista, compositore, attore e pedagogo. Ha suonato rock, jazz, musica classica. Ha inciso dischi come chitarrista e ha composto musica per molti tipi di teatro e per la televisione. Come attore dell'Odin ha fatto anche una dimostrazione di lavoro, Quasi Orpheus (2011) sul suo lavoro di musicista, e un'altra, con Roberta Carreri, per il loro lavoro per Salt: Lettera al vento (2004-2022). Fa parte dell'ensemble musicale dell'ISTA. A partire dall'87 ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin, eccetto gli ultimi due, L'albero e Tebe ai tempi della febbre gialla.*]

Gennaio 2024

Cara Mirella, mi chiedi di concludere la mia storia con l'Odin, di parlare in poche righe di quindici anni. Ci provo.

Nel 2010 eravamo già a buon punto con la creazione di *La vita cronica* [2011-2022], che, per ora, è stato il mio ultimo spettacolo con l'Odin Teatret. Torgeir si è ammalato di cancro ed è morto. La sua morte è stata una grande perdita per il gruppo, perché la sua personalità, la sua etica, la sua esperienza, la sua professionalità avevano sempre influenzato sia noi che il lavoro in modo molto significativo e importante. Abbiamo continuato a fare alcuni degli spettacoli precedenti, *Il sogno di Andersen* [2004-2010], ma senza di lui, quindi con una serie di cambiamenti. Poco dopo abbiamo presentato *La vita cronica*. Tre anni dopo, è morto Augusto Omolù, mio carissimo amico. Non faceva parte de *La vita cronica*, ma di molti altri spettacoli che avevamo in repertorio. Negli anni successivi abbiamo viaggiato molto e abbiamo fatto molti spettacoli, ma le tournée erano sparpagliate nell'arco dell'anno, poiché diversi membri del gruppo avevano anche progetti pedagogici, e spettacoli individuali. A un certo punto mi sono reso conto che se avessimo potuto concentrare le tournée in tre mesi in primavera e tre mesi in autunno, avrei potuto avere i periodi estivi e invernali liberi

per i miei progetti personali. Così ho fatto molti workshop e in più avevo la mia dimostrazione di lavoro *Quasi Orpheus* [2011], che però era difficile da portare in giro, perché riempiva due grandi valigie e tre custodie di strumenti.

Intanto il tempo passava. Quando Eugenio ha iniziato una nuova performance, *L'albero* [2016-2019], mi disse che non tutti avrebbero partecipato, e io sarei stato uno degli assenti. Voleva con sé Bawa, di Bali, e anche Luis, che era un nuovo membro del teatro. Andava bene così. Io passavo a mezzo stipendio, ma avevo più tempo per me stesso. Dopo un po', Eugenio ha detto che nel lavoro gli mancavamo Tage (che pure non era stato incluso) e io. Però a quel punto ero andato avanti con i miei progetti. Dopo *L'albero*, che non ha avuto una lunga vita, è iniziato il lavoro per un nuovo spettacolo, *Tebe al tempo della febbre gialla*, al quale ho scelto di non partecipare. Tuttavia, in occasioni speciali, sempre meno frequenti, continuavamo a fare *La vita cronica*, *Dentro lo scheletro della balena*, *Le grandi città sotto la luna*, *Ode al progresso*, *I venti che sussurrano*, *Sale* e *Itsi Bitsi*. Il nuovo direttore che c'è ora non li voleva più. Non avremmo neppure potuto più fare l'Odin Week, e quindi io e altre persone siamo state licenziate. La separazione tra l'Odin Teatret e il Nordisk Teaterlaboratorium è stata un processo doloroso, ancora in corso. Ho scelto di stare dalla parte di Eugenio e dell'Odin Teatret, anche se ora lavoro soprattutto come musicista. Ora suono con la House Orchestra dell'Odin Teatret per "Poesi på en torsdag" (Poesia del giovedì), che sono serate di poesia con musica, a cui partecipano i poeti, e ho uno spettacolo musicale con Tage Larsen, *Frigge og Ferslev-Godt Ord igen*.

VIII

Kai Bredholt

1990

[Dall'intervista del 20 settembre 2009]

Sono entrato nell'Odin nel 1990, e non conoscevo i suoi spettacoli. Avevo visto solo *Il Milione* [1978-1984]. Poi, dopo essere entrato, ho

visto *Talabot* [1988-1992], che era uno spettacolo pieno di storie della Groenlandia, dove ero stato. Conoscevo molte delle personalità di cui lo spettacolo parlava. Non sapevo niente di Artaud, che pure era uno dei personaggi, ma mi è piaciuta molto quella scena, quella di César [Brie], era forte. Non dico che dopo mi sono piaciuti *tutti* gli spettacoli, qualche volta pensavo che gridassero un po' troppo, ma poi ho capito perché gridavano così. Ma prima di entrare non sapevo proprio niente dell'Odin. Sono entrato, e ho cominciato subito a fare il mio primo spettacolo all'Odin, *Itsi Bitsi* [1991].

Groenlandia

Non avevo mai fatto teatro, ero carpentiere navale. Prima avevo fatto molte altre cose. Ho viaggiato molto. Uno dei miei viaggi mi ha portato in Groenlandia, e lì ho lavorato come pescatore. Dopo due anni, ho capito che dovevo scegliere: o rimanere lì per tutto il resto della mia vita o tornare in Danimarca. Ho scelto di tornare in Danimarca perché ho capito che mi mancavano troppe cose per riuscire a vivere lì e fare il pescatore come loro, in Groenlandia. Lì vivono una vita che, a parte il caffè e le armi, potrebbe essere quella di duecento anni fa. Cacciano con strumenti che hanno usato per secoli, usano i cani per pescare. Ci sono tantissime cose che non sono cambiate, credo anche il loro modo di gestire i rapporti comunitari. Ma una cosa ho imparato lì, e cioè che sono riusciti a sopravvivere in quel freddo perché sapevano molte cose pratiche, concrete, sul ghiaccio, sulla natura, sul vento, le nuvole, l'acqua, gli animali. Cose che, specie all'inizio, io non sapevo. Loro sì.

Non ne parlano, però. Credo che imparino solo per trasmissione, il figlio dal padre. Guardando, mostrando. Per me è stato difficile. Devi rimanere lì per anni, ad aspettare il giorno in cui qualcuno ha voglia di farti vedere come si fa un nodo. E allora si impara. Ma deve arrivare il giorno giusto. Se provavo a chiedere "Come si fa questa cosa?" loro mi guardavano come se pensassero: "Ma che domanda assurda!". Non si poteva *chiedere*. Per esempio, per pescare si fa un buco nel ghiaccio, poi si mettono dentro le corde e le lenze. Io lavoravo con un vecchio pescatore. Quasi sempre, quando tiravo fuori le lenze, dopo qualche ora, i miei ami erano tutti aggrovigliati, e i suoi no. Ma se chiedevo al vecchio come mai era successo, mi rispondeva sempre: "Non lo so".

E solo piano piano ho capito che c'era un sistema: quando fanno il buco nel ghiaccio, guardano l'acqua per vedere dove va la corrente, e per vederlo buttano qualcosa, per esempio un capello, e guardano la direzione della corrente. Io non l'avevo capito, pensavo che si facesse semplicemente un buco, e quindi tutto si aggrovigliava. Ma lui sapeva che a seconda della direzione della corrente le corde vanno messe in un certo modo, e sapeva anche in che direzione sarebbe poi girata nel pomeriggio. Sono cose che non spiegano, il figlio impara vedendo. All'inizio pensavo che forse non *volessero* spiegare. Ma ora penso invece che si tratta di cose interiorizzate, conoscenza tacita.

Altro esempio: lui sapeva quando arrivavano le balene. Ogni sera andava a guardare col cannocchiale l'orizzonte. Per molte sere guardava, e non capivo perché. E lui guardava, mezz'ora, senza dire niente. Poi tornavamo a casa. È stato allora che ho imparato che non bisogna chiedere, perché non c'è risposta. Lui guardava, e anche io, anche se non sapevo cosa stessi guardando. Dopo otto-dieci giorni ha guardato solo un attimo, poi siamo andati a casa a mangiare, e prima di andare a dormire mi ha detto: "Domani partiamo molto presto, prepara i tuoi cani". Nient'altro. Io non avevo capito dove andavamo, né perché.

Il giorno dopo siamo andati verso il mare, e lì c'erano le balene, le abbiamo cacciate, poi siamo tornati a casa. E ancora non avevo capito come aveva fatto a sapere che sarebbero arrivate le balene, quando guardava erano ancora a sessanta chilometri di distanza. Neppure col cannocchiale avrebbe potuto vederle. Poi, molto dopo, qualcuno mi ha spiegato *cosa* – probabilmente – stava guardando: quando viene la primavera il ghiaccio si apre, si formano come piccoli laghi nella zona del mare più vicina alla terra, e lui – forse – guardava il vapore del ghiaccio che si scioglieva, l'unica cosa che avrebbe potuto vedere. Ma le balene, quando si spostano dal nord al sud, vanno spesso in queste specie di laghi, perché lì c'è molto pesce.

È una specie di lunga catena di sapienza. Loro sanno: vapore vuol dire balene. Si può spiegare, certo. Ma lui sicuramente non lo ha mai spiegato al figlio. Imparano così.

Sono arrivato da lui perché ero una persona che cercava una maniera di vivere diversa. Viaggiai, sono arrivato in Groenlandia, ho lavorato un po' lì per Natale, mi sono innamorato, la ragazza di cui ero innamorato si è spostata al nord per lavorare come maestra, e sono andato con lei. Ho cercato lavoro nel paese, che era abbastanza grande,

per essere Groenlandia, circa ottocento persone. Uno mi ha detto: vai a parlare con l'idraulico. Me l'ha detto con una risatina strana, perché l'idraulico era un tipo un po' strano, che beveva. Lui mi ha chiesto: "Chi sei?". E io ho detto che ero un giovane danese. Poi mi ha chiesto se avessi paura di lavorare sporcandomi. Gli ho risposto di no, pensavo che dopo ci si potesse sempre lavare. E lui mi ha detto che aveva bisogno di uno spazzacamino, perché lì nessuno lo voleva fare. Dovevo viaggiare per tutti i piccoli paesi della zona, dieci paesi, con una distanza massima tra loro di cinquecento chilometri. C'erano una scuola, un negozio e una chiesa per ogni piccolo paese, e lì dovevo pulire i camini, prima che arrivasse l'inverno. È stato un modo bellissimo per arrivare a conoscere tutta la zona, e ho conosciuto anche una famiglia di pescatori. Quando è arrivato il ghiaccio, ed è finito il lavoro da spazzacamino, ho chiesto al vecchio pescatore se potessi lavorare con lui in cambio del mangiare e dormire, per imparare. Lui ha detto di sì, come parlano loro, con un cenno. Sono stato con loro per otto mesi.

Non so bene perché avessi scelto proprio lui. Ma spostandomi per i paesi avevo anche visto che lì, nel suo, i vestiti erano curati, i cani più forti, e tutte le cose erano migliori. Avevo chiesto il motivo, e il dottore della zona mi aveva detto che non era un caso, ma succedeva perché non bevevano più. Cinque anni prima bevevano tutti, il paese era a pezzi, i cani malati. Poi avevano deciso di smettere tutti insieme di bere. Tutti. Beh erano cento, non tantissimi. Ma hanno smesso tutti, e sono entrati a far parte di un'organizzazione cristiana, e in pochissimi anni è cambiato tutto, hanno ripreso a fare i vestiti con cura, con la pelle, i cani erano forti, i kayak erano a posto. Si vedeva subito, guardando un cane, da che paese veniva. I cani forti e i vestiti a posto venivano solo da due paesi.

Questa è stata la base delle mie scelte successive: quella di fare il carpentiere navale prima, e poi di lavorare all'Odin. Perché lì ho imparato che per sopravvivere a questo mondo devi sapere qualcosa, e se sai fare molto bene qualcosa, qualcosa di utile, di concreto, puoi sopravvivere in qualsiasi posto del mondo. Se hai capito le basi, il modo in cui si risolvono i problemi. Devi essere armato. E loro sono molto ben armati, sanno molte cose. E con questa sapienza sono riusciti a sopravvivere lì, per tanti anni, per tanti secoli. Perché anche loro sono arrivati lì da un'altra zona, probabilmente, nel passato, forse dalla Mongolia, dove il clima era tutto diverso. Ma si sono adattati, e hanno inventato

il kayak. Mi sembra che tutto questo sia molto interessante, visto che dobbiamo parlare del training, e del perché sono all'Odin.

L'isola di Bornholm

Perciò quando poi ho scelto di vivere in Danimarca, di non passare la mia vita come pescatore groenlandese, volevo imparare qualcosa di concreto, che potessi usare in qualsiasi parte del mondo. Ho pensato a vari mestieri: muratore, carpentiere, eccetera, eccetera. E ho capito che il mestiere che era rimasto più tradizionale era quello del carpentiere navale, perché non si è mai inventata una macchina che possa fabbricare una barca in legno. Perciò ho deciso che quello poteva essere il mio destino. Immaginavo che non avrei fatto il carpentiere per tutta la mia vita, ma sapevo che lì avrei potuto imparare qualcosa di utile per "sopravvivere". Sopravvivere nel senso di mangiare, ma soprattutto di non diventare matto. Ho sempre avuto bisogno di fare tante cose per star bene, altrimenti penso troppo e non mi sento bene. Ho fatto il carpentiere navale per sei anni, in un'isola nel mar Baltico, Bornholm. Mi ero portato dietro la fisarmonica, e avevo cominciato anche a suonare e a cantare. Suonavo e cantavo per strada, perché mi piaceva. Ma anche perché fare il carpentiere è un mestiere faticoso, per esempio devi star sempre all'aperto, vicino al mare, con pioggia e vento. Il carpentiere lavora all'aperto, perché la barca è troppo grande per portarla dentro. La musica, che non aveva avuto mai grande spazio nella mia vita, era diventata una necessità.

In altri momenti, quando volevo fare il pittore, per esempio, avevo avuto un sacco di tempo per suonare, ma non lo avevo fatto. Ma mentre facevo il carpentiere era diventata una necessità, perché dovevo fare qualcosa di diverso, la sera, dopo otto ore di lavoro pesante, e la fisarmonica ha tutto un altro tipo di energia. Non sono mai stato disciplinato, in qualche cosa sì, ma in molte no, e allora, per avere uno stimolo per studiare musica, ho chiesto il permesso di suonare per strada, al mercato, il sabato. E al mercato hanno detto di sì, e allora sono stato costretto a imparare. Ho imparato molte canzoni, perché la gente del mercato era capace di essere molto critica. Erano contenti che suonassi, ma erano anche capaci di criticare, dicevano: "Va bene, ma abbiamo sentito queste melodie tutta l'estate, adesso ci vuole qualcosa di diverso".

È un ottimo modo per imparare nuove cose, e anche nuove tecniche, per esempio come usare la mia voce in modi diversi. Non pensavo in termini di tecnica, allora, semplicemente ero al mercato, c'era traffico, e vicino c'erano persone che anche loro suonavano, a duecento metri di distanza, con la voce amplificata. Eravamo distanti, ma io non avevo amplificazione, e allora dovevo imparare un modo di cantare un po' più forte, per far sentire anche la mia voce. E poi ho visto che quando cantavo con tutta la voce, molto forte, la gente si avvicinava un po'. Forse pensava: "Ma questo è matto", ma intanto si avvicinava. Ho inventato tecniche per cantare a piena voce. Anche perché c'era un autobus che si fermava proprio vicino a me, per cinque minuti, e quindi dovevo combattere anche quel bus. Ho inventato un repertorio con canti polacchi, russi, che ho imparato da mio fratello, e poi canti molto danesi, con un'altra qualità della voce.

Ho trovato un vecchio canto, di marinai, che avevo sentito registrato con una voce da cantante lirico, il che era un incrocio stranissimo, e questo mi interessava molto. Ho cominciato a imitarlo, e ho visto subito che quando cantavo in quel modo i vecchi pagavano di più. E anche i turisti si avvicinavano e pagavano di più quando facevo la voce da tenore, probabilmente pensando: "Povero tenore, si è ridotto alla strada, non ha un teatro". Poi ho visto anche che quando iniziavo a muovermi andava meglio. Mi muovevo, ballavo con la fisarmonica, all'inizio perché la mia tecnica era molto cattiva, lo facevo per coprire gli errori, così come quando sbagliavo le note cantavo un po' più forte, per non farlo sentire. Funzionava, alla gente piaceva.

All'Odin

Non conoscevo l'Odin, come ti ho detto. Avevo visto *Il Milione*, e mio fratello mi aveva prestato un libro. E qualcuno, non ricordo chi, mi aveva detto che lì si lavorava un po' come i falegnami, si imparava qualcosa, c'erano maestri e allievi. De *Il Milione* ricordavo soprattutto che lo avevano fatto in una casa che poi sarebbe stata occupata, a Copenaghen, e avevo capito che non avevano paura ad andare in luoghi lontani da quelli normali del teatro. In più, il mio sogno era mischiare il lavoro da carpentiere alla musica. Ecco perché sono arrivato qui, perché la musica era diventata sempre più importante nella mia vita.

Mi piaceva fare il falegname, ma volevo fare anche qualcosa in cui si potesse mescolare anche la musica.

Ho incontrato Iben, e con lei, con Jan e con Eugenio ho iniziato a fare lo spettacolo *Itsi Bitsi*. E poi, quando il lavoro per lo spettacolo è finito, Eugenio mi ha chiesto di entrare a far parte del gruppo. Io stavo tornando nella mia isola per fare il carpentiere. E lui mi ha detto che se volevo potevo far parte del gruppo, ma come musicista. Se invece volevo fare l'attore o il training, per lui andava bene, però non avrebbe curato il mio apprendistato, dovevo cercare un altro maestro.

Penso spesso che Eugenio e io abbiamo molte cose in comune, soprattutto quelle meno positive. Non l'ho mai criticato, perché criticarlo sarebbe stata un'autocritica. E poi devo dire che ho incontrato uomini che sono molto peggio. Quando facevo il carpentiere avevo un maestro che gridava sempre... non mi dà fastidio quando Eugenio grida. Non sono sempre d'accordo con lui, ma lo capisco, anche se a volte non capisco le scelte che fa. Però riconosco che ha un motivo, e se anche non sono d'accordo va bene lo stesso... È un uomo giusto, e aperto. Forse è vero, come dicono tanti, che non gli piace essere criticato, ma neppure a me piace. Al di là di tutte le sue tempeste, lui capisce, e sa dare e prendere.

La mia maestra è stata Iben, non lui, come ti dicevo. Nello stesso anno eravamo entrati Isabel [Ubeda], Tina [Nielsen] e io. Tutto l'Odin stava iniziando lo spettacolo *Kaosmos* [1993-1997], e noi tre abbiamo iniziato a fare training insieme, con Iben come maestra. Ci insegnava lo stesso training che fa con il Ponte dei Venti, forse ne ha già parlato lei. Era molto utile, e c'erano pochissime parole. Sono esercizi molto semplici, il che non vuol dire che sia facile farli nel modo giusto. È una cosa in cui non si usa la testa, è molto fisica, quando hai capito le regole puoi farlo senza pensare, senza psicologia.

Lavorando con Iben ho capito che il training è utile come può esserlo un bastone, o un salvagente, per sopravvivere in questo durissimo mondo che è il teatro. Conosco tantissimi gruppi che nei primi anni fanno spettacoli pieni di forza ed energie, di idee e di adrenalina, e poi al secondo o terzo spettacolo è come se si fosse buttato tutto lì, come se si fosse aperto tutto il rubinetto, ed è certo eccitante, ma poi l'acqua è uscita tutta fuori, ed è finita. E quando arriva quel momento, il giorno in cui non c'è più energia e comincia la stanchezza, i giorni in cui non succede niente, e l'acqua sembra finita, non c'è più lo spettacolo, e non

sei più famoso, allora è molto utile avere un salvagente. Ecco perché ho raccontato la storia dei groenlandesi, perché il training, per me, è qualcosa di utile, di concreto su cui appoggiarsi. Come la fisarmonica, che è stata un salvagente, per me, quando facevo il carpentiere, perché nell'isola ero solo. Sono di Copenaghen, i miei amici erano artisti, i miei fratelli musicisti, e lì, sull'isola, non c'era niente. Ho inventato la musica per sopravvivere, perché fare il carpentiere non mi bastava.

Quando sono entrato all'Odin, ho capito che qui si lavora a tempo pieno e quasi tutti sanno fare tante cose, coltivano tecniche diverse. È importante, perché arriverà un momento in cui non potrai più fare quello che ti riusciva bene, però potrai fare altre cose, anche inventarne di nuove, e poi tornare magari a fare quello di prima. Se una persona è molto preparata, e sa fare molte cose, e conosce bene il training, può sopravvivere in tante maniere, può inventare progetti. È armato.

È più facile fare un buon lavoro di attore se si ha la capacità di organizzare sé stessi, avere una disciplina. Forse non diventerai mai un bravissimo attore, o musicista, però sicuramente saprai usare la musica in modo utile per il teatro. Per costruire una casa non si può iniziare dal tetto, devi cominciare dal basso, e se sai fare tutto questo, puoi diventare un buon attore. Se uno è bene armato, nel nostro mondo può imparare tante cose.

Un altro tipo di training che per me è stato molto utile è quello del clown, che ho incontrato facendo un piccolo spettacolo di clown con Tina e Isabel, con la regia di Iben, si chiamava *Den Grimme, den Grumme of den virkelig Dumme* [Il cattivo, il brutto e il molto stupido, 1994-1996]. Avevo incontrato un nuovo linguaggio, che mi piaceva. Poi ho conosciuto i fratelli Colombaioni, che mi hanno insegnato la tecnica dei clown in modo più approfondito. Le tecniche del clown sono ottime, come training, perché sono chiare e basilari. Prendi la gag dello schiaffo, per esempio, o la boxe. Tutti le dovrebbero imparare, lì c'è tutto: azione e reazione. Quando Torgeir parla di azione reale la gente si chiede cosa sia. Ma nella boxe da clown lo vedi in modo chiaro, non devi neppure spiegarlo, e l'attore lo sa subito, da solo, se è andato bene. E anche lo spettatore lo sa.

Penso che alla domanda “perché fai il training, a che ti serve?” potrei rispondere anche questo: bisogna fare training perché se un giorno qualcuno venisse a chiedermi: “E tu che fai?” io potrei rispondergli: “Sono attore”. Ma se poi mi chiedesse: “Va bene, mostrami qualcosa”,

in tanti non sarebbero capaci di rispondere. Dovrebbero dire: “Aspetta, devo cercare un testo e tre musicisti, poi ho bisogno del buio, di un attrezzo...”. Ma secondo me bisogna essere armati: sempre pronti. Il training serve a questo, ti prepara a essere pronto. Se sai fare qualcosa, un canto, un ballo, un testo, puoi mostrarlo anche se qualcuno ti sveglia alle tre di mattina per dirti: “E tu che fai? Sei un attore? Mostrami!”.

Itsi Bitsi

Il lavoro per il mio primo spettacolo, *Itsi Bitsi*, era stato molto interessante. Anche se non capivo niente. Facevo il mio lavoro, usavo le melodie che avevo suonato per strada, montate in modo un po' diverso, ma neanche poi tanto. Era un po' frustrante, non tanto per me, perché mi dicevo che potevo sempre tornare a fare il carpentiere, ma per Eugenio. Perché tutte le cose che facevo con la fisarmonica, il modo di voltarmi, di parlare e di suonare insieme, magari gli piacevano, o gli andavano bene, ma poi diceva: “Va bene. Puoi ripetere?”, e io non riuscivo a rifarlo uguale, suonavo, mi giravo in modo diverso. E lui diceva: “Ma prima avevi girato in quest'altro modo, e avevi fatto quest'altro”. Ma io non sapevo bene quello che facevo, perché veniva dalla musica.

E allora ho capito – e anche questo è interessante – ho capito perché bisogna essere disciplinati, perché bisogna saper strutturare il lavoro: perché se non è strutturato muore in poco tempo, almeno nel teatro come lo fa Eugenio. Quello che facevo non era strutturato, era pura energia, e per Eugenio è impossibile lavorare su questo, perché è come acqua, non si può lavorare con l'acqua. Era una buona acqua, però fissarla era impossibile. Perciò abbiamo dovuto usare molto tempo per fissare alcune cose, e da quel momento ho cominciato a imparare. Anche a questo serve il training. Senza training non si possono fissare le azioni, e se non sono fissate Eugenio non può lavorarci, e perciò non diventerai mai un buon attore, con lui, per anni e anni. Magari sei molto fortunato e sei già nato così, ma sono molto pochi. E poi può sempre venire il giorno in cui non c'è più acqua, e non ci sono più sorprese per te, e per Eugenio, che deve guardarti per così tanti anni.

In una cosa, invece, ci capivamo facilmente: Eugenio lavora molto con gli opposti, e io sapevo già cosa fossero. Quando cantavo per

strada avevo imparato che se cantavo a voce spiegata tutto il tempo i vecchi sarebbero spariti, o che se avessi cantato in modo dolce si sarebbero avvicinati, e allora “pum!”, potevo cantare di colpo qualcosa di forte, tanto erano già lì. E poi magari di nuovo qualcosa di dolce. Una canzone disperata, e poi una ninna nanna. Una che fa piangere, e una che fa ridere.

Fare l'attore mi piace, ma mi piace farlo qui, all'Odin. Una settimana fa sono stato al Teatro Reale, insieme agli artisti più famosi della Danimarca. Mi ha molto colpito come lì essere attore fosse una cosa completamente diversa. Mi piace fare l'attore come lo facciamo qui, mentre non sono sicuro che avrei potuto sopravvivere lì, divertirmi, essere soddisfatto. Penso che non mi sarei sentito così in un altro tipo di teatro più tradizionale, qui c'è bisogno sempre di nuove cose, Eugenio ti provoca a trovare sempre nuove strade.

Cerco di imparare cose che Eugenio non conosce, come il rap, per stimolare me stesso, ma anche per non fargli chiedere sempre le stesse cose. Perché questa è la regola: se non gli mostri qualcosa di nuovo, lui chiederà sempre lo stesso. Se non si impara una cosa nuova, come il rap, e se non glielo mostro, Eugenio non può chiedermelo. Se in uno spettacolo non voglio cantare di nuovo come un marinaio, devo inventare una cosa nuova, per stimolare anche lui. Altrimenti rimarrei sempre marinaio. Queste sono le regole, e servono, anche a me, per sopravvivere come attore.

E a me piace, mi piace inventare, fare sempre meglio, in modo più profondo. O anche più caotico. Un caos organizzato, ma caotico. Follia. Mi piace capire come si possono cambiare le cose. Io credo ancora che si possa cambiare il mondo col teatro, forse questo è molto ingenuo, ma lo penso. E per questo devi inventare sempre nuove cose, perché la società cambia sempre, e allora devi cambiare anche tu. Altrimenti non potrai cambiare il mondo con il teatro, se il mondo va avanti e tu stai troppo indietro, gridando: “Aspettami!”.

[Kai Bredholt è nato nel 1960 a Copenhagen. Dopo essersi unito all'Odin nel 1990 è stato musicista e attore, ha organizzato seminari, baratti, performance e “transformance”, che sono teatralizzazioni delle abitudini di categorie lavorative specifiche, come pompieri o danzatori di danza classica. Ma sono state fatte anche con persone che

lavorano con animali o con trattori o altro. Ha diretto lavori di strada con gruppi teatrali di tutto il mondo. Dopo Itsi Bitsi ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret.]

Gennaio 2024

Come sai bene, l'Odin Teatret è stato la mia vita per trentadue anni. Mi chiedi perché sono rimasto con il NTL. Provo a raccontartelo.

All'Odin abbiamo sempre fatto molte riunioni. Nel novembre del 2022, mentre stavamo facendo *Tebe* [*Tebe ai tempi della febbre gialla*, 2022] in Polonia, Eugenio ci ha riuniti. La conclusione dello spettacolo era stata concordata con tutti per dicembre. Eugenio voleva sapere chi di noi fosse interessato a continuare anche per il 2023: Iben, Julia, Donald volevano farlo. Roberta no, già si sapeva.

Gli ho risposto così: “Caro Eugenio, non posso continuare a viaggiare con *Tebe*. Ho sessantadue anni. Tu ne hai ottantasei, spero di avere tutta l'energia che hai ancora tu, e di avere quindi ventiquattro anni di lavoro davanti a me. Ma ho anche due bambine di sei e nove anni a casa a Holstebro, sento che hanno raggiunto l'età in cui hanno più bisogno di me. Se accetto di continuare a viaggiare con *Tebe* e allo stesso tempo di lavorare al NTL rischio di essere lontano da casa ancor più di quanto non lo fossi prima con l'Odin Teatret. Vorrei che la mia esperienza dell'epoca dell'Odin potesse essere utilizzata per costruire un nuovo laboratorio teatrale, che potesse essere vivo e presente in città per i prossimi cinquant'anni, e che tra dieci anni le mie figlie potessero vederlo. Per questo darò una possibilità al NTL, e ci metterò tutte le mie energie, per cercare di costruire un nuovo laboratorio”. Un laboratorio con tutta la vita che ha l'Odin: questo strano posto diverso da qualsiasi altro, che ha avuto concentrazione e disciplina, e allo stesso tempo capacità di ospitalità e calore, almeno nei trentadue anni in cui ho lavorato con l'Odin Teatret. Il problema, per me, il motivo per cui volevo continuare con il NTL non era uno stipendio fisso (che Eugenio non sarebbe più stato in grado di darci): volevo che il teatro continuasse.

Eugenio ha risposto che un attore si poteva rimpiazzare, due no. E *Tebe* sarebbe quindi finito a dicembre. Poi ha cominciato a parlare del cimitero: quando è morto Torgeir, Eugenio ha comprato uno spazio al cimitero di Holstebro dove chi di noi voleva poteva farsi seppellire. E

qui ho sbagliato, perché spontaneamente mi è venuto da dire che sarebbe stata Erika, mia moglie, a decidere dove seppellirmi. E ho sbagliato a dirlo, non era il momento, non quando stavamo chiudendo una così lunga collaborazione.

Cara Mirella, ti voglio raccontare anche un'altra cosa, anche se può sembrarti che non c'entri niente. Da tempo il mio pensiero girava intorno all'idea di un "solo", cioè uno spettacolo solo mio, un monologo. Non volevo farlo, e insieme ero tentato di farlo. A Parigi, mentre stavamo finendo le repliche di *Tebe*, ho capito cosa volessi davvero fare: uno spettacolo che avesse Eugenio come protagonista. Volevo usare un pupazzo – pensavo a quello che avevo usato in *Andersen*, che aveva fatto Danio Manfredini, cambiandogli la testa e mettendo quella di Eugenio. E lì, a Parigi, al Théâtre du Soleil, dove stavamo, avevo conosciuto un artista bravissimo, che lavorava per la Mnouchkine e avrebbe potuto farmela.

Ho chiesto a Eugenio un appuntamento. Per prima cosa mi sono scusato della storia del cimitero. Poi gli ho detto della mia idea. Lui mi è stato a sentire come fa lui, con assoluta concentrazione. Mi ha chiesto se avessi già pensato a un titolo, e gli ho detto: "Sì: *La terra di cenere e diamanti*"²². Ma mi ha detto di no, che non andava bene. Dovevo chiamarlo in un altro modo: *L'uomo che aveva bruciato la sua casa*. Penso che facesse riferimento al suo libro, *Bruciare la casa*²³, in cui racconta le sue tecniche di regista. Abbiamo parlato a lungo, gli ho spiegato quello che avevo in mente, lui mi ha dato delle idee, ha detto che dovevo cercare di far entrare in scena sia l'Eugenio giovane, con i capelli neri neri, che il vecchio candido. Mi ha chiesto chi avrebbe fatto la sua testa, e quando ha saputo che stava lì, a Parigi, ha detto: andiamoci subito. Mezz'ora dopo che ero entrato da lui eravamo già lì, l'artista esterrefatto balbettava che non si poteva fare subito il calco da cui ricavare la testa, c'era bisogno di un aiutante. Ma Eugenio gli ha detto che l'assistente potevo farlo io, che quello era un buon momento. Ed ecco che era lì sdraiato e si stava già facendo mettere sul viso il gesso.

²² Il titolo è quello di un libro di Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, prima edizione Bologna, il Mulino, 1998.

²³ Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009.

Io ho pagato un acconto, e siamo partiti. Dopo, però, c'è stato l'episodio di Roberta: il Théâtre du Soleil ha interrotto le trattative per il suo spettacolo su Torgeir perché il teatro non voleva avere rapporti con nessuno del NTL, dopo la separazione. E ho pensato che fosse meglio lasciar perdere anche l'artista delle maschere.

Devo moltissimo a Eugenio. E credo che in un certo senso siamo in buoni rapporti. C'è stato un incidente quando una volta non noi ma il teatro messicano in cui Erika e io stavamo facendo un seminario ci ha pubblicizzati come "Odin Teatret". Ho detto loro subito di togliere il nome, di mettere invece quello mio e di Erika, ma intanto Eugenio mi aveva già scritto che non potevo presentarmi così. Gli ho risposto, gli ho spiegato. Ha capito subito. E allora gli ho scritto che lì, in quel paesino messicano, avevo mostrato un vecchio film sull'Odin, *In cerca di teatro* [1974, regia di Ludovica Ripa di Meana]. E mentre lo rivedevo mi aveva colpito come una mazzata, come se la mia testa esplodesse. Avevo l'impressione che tutto ciò che avevo vissuto con lui negli ultimi trent'anni fosse scolpito nella pietra davanti ai miei occhi. Non avevo mai cercato di capire il nostro lavoro. Lavoravamo, e se Eugenio era contento, lo ero anche io. Ma ora tutte le parole del film mi apparivano come illuminate, e così i frammenti di training e quelli degli spettacoli di strada e dei baratti. Intessute insieme come i fili di una coperta, in cui tutto ciò che avevamo fatto insieme nel corso degli anni era intrecciato.

Ora lavoro con il NTL. Lavoriamo molto. Uso tutte le esperienze dell'Odin ogni giorno e, insieme ai miei nuovi colleghi, cerco di creare un luogo che sia costruito sugli stessi valori di prima: un laboratorio teatrale in cui non siamo mai sicuri di trovare ciò che cerchiamo, ma in cui sperimentiamo costantemente a cosa possono servire il teatro e l'attore in una società. Facciamo spettacoli. Non posso dire che i risultati siano fantastici, perché non sarebbe vero: non abbiamo certo trovato un nuovo Eugenio. Non ancora. Iben, che è in pensione, qualche volta ci aiuta, e Roberta viene spesso in sala ad aiutare e a guardare il lavoro che facciamo Donald [Kitt] e io. Facciamo spettacoli per adulti e per bambini. Facciamo seminari, baratti, conferenze. Abbiamo creato nuovi rapporti con istituzioni culturali locali e regionali, ad esempio una relazione con l'Ospedale regionale, per portare aiuto ai malati nei reparti. I nostri colleghi sono attori molto giovani, l'età media è di trentadue anni, vengono da molte parti del mondo. Cerchiamo di trasmettere al futuro i semi dell'Odin.

No, il lavoro non è ancora fantastico. Ma è buono, è solido. Accurato. Siamo solo agli inizi. Cresceremo.

Non ho abbandonato l'idea di fare uno spettacolo su Eugenio.

IX

Eugenio Barba

[Dalle interviste del 23 e 24 maggio 2011]

EUGENIO BARBA [*guardando una serie di fotografie*]: Questa era la Halling Skole, la scuola di Oslo, in cui abbiamo iniziato a lavorare nel 1964, questi sono i primi esercizi, la pantomima, le maschere facciali, vedi? I nostri esercizi sono stati diversi da quelli di Grotowski fin dall'inizio, una cosa curiosa, se ci pensi, anche se naturalmente profondamente ispirati da lui. Questi sono esercizi di ritmica, e queste foto mostrano invece come imparavamo a fare acrobatica, da soli, appoggiandoci ai muri, guarda... Le foto sono molto più interessanti dei filmati. Nei filmati vedi le persone in movimento, puoi esserne suggestionato, nelle foto vedi anche gli aspetti un po' assurdi, guarda, per esempio, l'esercizio sull'equilibrio, siamo proprio alle prime armi.

Facevamo molti esercizi a due perché obbligava tutto il tempo a reagire. La questione dell'azione-reazione è importante, un'azione acquista molto più senso, in scena, se è *reazione* a qualcos'altro...

Questa invece è la sala dove abbiamo preparato *Ornitofilene* [1965-1966], sempre a Oslo, la Casa degli architetti. Sono davvero interessanti, queste foto iniziali, mostrano che l'influenza di Grotowski sul nostro training cominciò solo quando siamo arrivati in Danimarca, a Holstebro, e abbiamo finalmente avuto una casa stabile²⁴. Cominciammo a

²⁴ Eugenio Barba aveva passato qualche anno in Polonia, presso il teatro di Grotowski. Tornato in Norvegia, aveva riunito un gruppo di giovani aspiranti attori respinti dalla scuola statale di recitazione, aveva fondato l'Odin Teatret nel 1964, e aveva preso a lavorare con loro su un training basato sull'esperienza fatta in Polonia, ma anche reinventato con il suo giovane gruppo. Nel '66 l'Odin si trasferisce in Danimarca, dove trova finalmente una sede stabile, a Holstebro, e lì, come si è visto

organizzare seminari, arrivò Ryszard Cieślak, a mostrare e insegnare il suo training. Ne fummo tutti enormemente colpiti. Ma il training che avevo visto io quando stavo da Grotowski era più che altro ginnico.

Quando fui mandato via dalla Polonia, e iniziai a fare teatro riunendo giovani rifiutati dalla scuola teatrale, mi trovai di fronte a un problema di cui non avevo tenuto conto. Avevo un testo, me lo aveva promesso Jens Bjernebøe. Però avevo degli attori che non erano ancora attori: dovevano essere addestrati. Fui costretto a diventare maestro d'attori, anche se non ne avevo né la vocazione né la competenza. Avevo frequentato una scuola teatrale in Polonia, avevo letto molto, ero stato a Opole, da Grotowski.

Però Grotowski lavorava con attori già formati. Tutti dominavano quella che veniva chiamata "composizione": gestualità, dinamica, il modo di fermarsi, le posture. Era una pratica diffusa, che Grotowski aveva sviluppato in qualcosa di più complesso, formalizzando il comportamento degli attori. Attraverso il corpo dell'attore cercava di costruire qualcosa di simile a segni grafici, che dovevano suscitare associazioni in quello che lui chiamava subconscio collettivo, o storico, dello spettatore.

Solo dopo un po' nacque il training. Cosa aveva in mente Grotowski quando cominciò a usare questa parola, che tipo di pratica, che senso? Penso che avesse in mente la parola *ćwiczenie* – anche se usare una parola straniera gli è sembrato più conveniente. Significa esercizio, esercitarsi, ed è legata al processo di apprendistato. Non tanto allenamento quanto apprendistato. Penso che non volesse solo allenare i corpi dei suoi attori, ma iniziare un processo più complesso di apprendistato. Prese alcune materie che si insegnavano alla scuola teatrale: ritmica, plastica, acrobatica. Ci aggiunse qualcosa di nuovo, che colpiva la fantasia: esercizi yoga, che provenivano da un lavoro fatto per il suo spettacolo *Šakuntala* [1960] in cui aveva usato temi indiani per creare una serie di composizioni fisiche ispirate al Kamasutra, e allo Hatha yoga. Inserì questi esercizi come una delle materie che componevano quello che cominciò a chiamare training. E cominciò a sottolinearne l'importanza.

nelle testimonianze soprattutto di Else Marie Laukvik e di Torgeir Wethal, viene ripetutamente invitato Grotowski a lavorare sul training con giovani scandinavi e con gli attori dell'Odin Teatret.

Ma il primo film, quello di Mike Elster [*Lettera da Opole*], girato nel '63 mentre veniva creato *Il dottor Faust*, mostra chiaramente come si tratti ancora di esercizi ginnici, di abilità fisica. Il *Faust* si basava sul training che mostra il film di Elster, e quindi è fondamentale per capire lo sviluppo successivo della visione di Grotowski.

Quando lo rividi a Holstebro, il training del Teatr Laboratorium era profondamente cambiato. Ci fu presentato da Cieślak, nel quale l'esperienza del *Principe costante* [1965] aveva creato un riverbero di energia psichica. Cieślak cominciò a immetterlo negli esercizi che faceva, che quindi divennero completamente diversi da quelli dell'inizio. Sono quelli che poi rimarranno come punto di riferimento per il training di Grotowski, quello che è stato ripreso da Torgeir in uno dei suoi film più belli, *Training at Teatr-Laboratorium in Wroclaw* [1972], in cui Cieślak insegna a due giovani attori dell'Odin. Ma non era così che gli attori di Grotowski si allenavano quando c'ero io.

Quando ho iniziato a lavorare con l'Odin, sono partito dagli esercizi di cui parlavo prima, quelli più simili a quel che si faceva nella scuola teatrale: composizione e yoga. Composizione era il modo in cui l'attore faceva un movimento, un'azione. Posso prendere un oggetto semplicemente, oppure posso farlo guardando, e magari anche sottolineando il mio guardare. Sono varianti, attraverso cui il gesto assume significati diversi: posso prendere la penna per firmare – come, per esempio, nel patto con Mefistofele firmato da Faust – e posso prenderlo come se fosse un coltello per un suicidio, per l'harakiri... in questo modo. E poi scrivere.

La composizione, come ti ho detto, si faceva anche alla scuola di teatro, però in modo un po' diverso. Lì gli attori venivano preparati soprattutto a parlare, a pronunciare le battute. Però poteva capitare che il maestro dicesse: "Ah, mi manca un po' di composizione". E allora l'attore riprovava, faceva un'altra proposta. Da Grotowski ho sperimentato qualcosa di diverso, che è stato importantissimo per me: dare all'attore, sin dall'inizio, un condizionamento nel modo di pensare che riguarda una espressione fisica e dinamica non quotidiana.

È semplicissimo: torniamo al gesto di prendere in mano una penna. Però devi comporre il movimento attraverso associazioni, e in modo da *destare* associazioni. Per esempio: prendo questa penna come se fossi un'aquila, perché sento che l'ispirazione mi sta portando in alto e poi piombo giù e la afferro. Credo che la radice venisse dal lavoro di

Vachtangov. Facevo raramente domande a Grotowski, ma lo guardavo, e osservavo come reagiva l'attore quando gli chiedeva di "comporre un po' di più".

La mattina, al Teatr Laboratorium, si lavorava anche sulle camminate, venivano ripetuti modi diversi di camminare, ma è un tipo di esercizio che una volta padroneggiato non ti porta molto in là. Veniva dal lavoro che si era fatto sullo spettacolo *Akropolis* [1962], dove gli attori che facevano i prigionieri avevano elaborato diversi modi di camminare con quei grandi zoccoli che avevano ai piedi. Poi c'era la ritmica, e c'era la plastica. La ritmica... ecco, per esempio muovere i piedi a questo ritmo, separare le parti del corpo, rompere gli automatismi.

La plastica erano esercizi... non so come chiamarli, erano esercizi di movimento, quelli che poi sono stati trasformati da Cieślak. La plastica non è una sua invenzione, ma lo è nel senso che ha completamente trasformato, sublimato, quelli che erano gli esercizi di abilità dinamica degli attori nelle scuole teatrali. Anche la plastica veniva insegnata nelle scuole di teatro, il più esperto, al Teatr Laboratorium, a lungo fu [Zbigniew] Cynkutis, che aveva fatto la scuola teatrale di Łódź.

Dunque, quando ho fondato l'Odin ho insegnato tutte le varie cose che faceva lui, però reinventandole, perché non sapevo come farle. Prendi per esempio la pantomima, importantissima: nessuno di noi ne sapeva niente, quindi abbiamo cercato, da soli, di capire come farla. Però la facevamo. Importanti erano gli études – io usavo la parola polacca – si facevano anche alla scuola teatrale, erano studi di una scena, con gli accessori e senza accessori, con gli oggetti e senza. Per esempio, l'attore beve. Lo fa con l'oggetto, ma, oplà, può farlo senza oggetto [*mostra come si può bere senza oggetto*]. Molto del lavoro con le mani che facevo lo avevo ripreso dalla descrizione che fa Zachava del lavoro di Vachtangov sul *Dibbuk*, del modo in cui aveva lavorato sulle mani dei diversi mendicanti in modo che alcuni esprimessero la misericordia, altri la minaccia, altri l'aggressività, altri la sottomissione, altri la voglia di dare un pugno, altri il desiderio di denaro. Però in modo appena accennato, quasi nascosto.

MIRELLA SCHINO: Parli di cose che si facevano anche alla scuola di teatro, hai detto che il training di Grotowski era soprattutto ginnico, quando tu eri lì. Però Torgeir, e anche gli altri, hanno raccontato che tu, quando li hai riuniti le prime volte, avevi subito fatto vedere le foto del training di Grotowski, e anche qualche fotografia di Kathakali, cioè

avevi subito presentato la questione del training come una novità e un fatto importante.

EUGENIO BARBA: Molte di queste attività erano presenti nelle scuole, ma da Grotowski non si facevano allo stesso modo. Se ti dico che quello che avevo visto io era un training semplice, ginnico, lo faccio guardando le cose a posteriori. Quando sono arrivato in Norvegia si trattava comunque di una assoluta novità, e impressionava moltissimo. E non solo il training.

Prendi per esempio le fotografie del *Faust*: sorprendevo enormemente. Da quelle foto si vede quanto fosse grande come attore Cynkutis, su cui Grotowski aveva puntato prima di Cieślak, era il suo beniamino, e nel *Faust* era veramente molto, molto impressionante. Era un attore che diventava spirito, incredibile. Ma anche tutto il resto era impressionante. C'erano alcune fotografie di acrobatica, e l'acrobatica stupiva. C'è una fotografia in cui un attore salta e passa sopra un altro e se la mostravo la gente chiedeva: "Ma perché?". Siamo nel '64, ricordatelo, e l'idea che un attore potesse volare appariva molto strana.

Quando incontravo gli aspiranti attori, e spiegavo loro che avevo lavorato in Polonia, sicuramente avrò fatto vedere qualche immagine. Ma quando ci siamo riuniti per la prima volta, quello che ho fatto è stato semplicemente dire, alla lettera: levatevi le scarpe, entrate, qui non si parla. Poi ho chiesto loro cosa sapessero fare, per esempio Anne Trine [Grimnes] mi ha detto di aver fatto balletto classico, e allora ho detto: "Tu insegnerai balletto classico". Ho distribuito compiti. Credo che fosse Tor [Sannum] a occuparsi di acrobatica, e lo fece semplicemente perché mi disse che era bravo in ginnastica. Mi inventai la biomeccanica, non sapevo esattamente cosa fosse, non avevo mai visto esercizi di biomeccanica. Però leggendo di Mejerchol'd l'avevo immaginata.

E poi, naturalmente, ebbe molta importanza una esperienza concreta, e cioè quello che avevo osservato in India guardando il lavoro per il Kathakali. Avevo visto un processo di apprendistato fisico, in cui venivano ripetuti per un'ora sempre gli stessi passi, sempre le stesse *mudras*. Mi aveva fatto pensare che anche quel che sembra meccanico è una rottura rispetto agli schemi e alle abitudini del comportamento quotidiano, porta verso un'altra forma di espressività, un linguaggio che comunica attraverso il corpo, sviluppa il senso di questa lingua.

MIRELLA SCHINO: E la psicotecnica, cui hai accennato prima, e che ha un grande spazio nel tuo primo libro, *Alla ricerca del teatro perduto*?

EUGENIO BARBA: La psicotecnica ha a che vedere soprattutto con la mia insicurezza. Con quello che non sapevo, o che temevo di non saper fare. In Polonia avevo sentito parlare molto di psicologia del personaggio, ma non avevo idea di come affrontarla, non avevo quel tipo di preparazione. E Grotowski non lavorava così. Avevo quindi la sensazione che, per quanto importante fosse, esistesse però, nello stesso ambito, qualcosa di ancora più importante, di più oscuro e profondo, e l'ho chiamata psicotecnica. Avevo l'impressione che avesse a che fare con le improvvisazioni fatte da soli, e non dovesse essere portata avanti collettivamente. Per me la psicotecnica voleva dire entrare da sveglio in una condizione di sogno, mescolando ricordi e desideri. Non mi preoccupavo di cosa fosse esattamente questa psicotecnica, mi interessava la capacità di evocare una realtà interiore molto personale, e di... come dire? di proiettarla nello spazio, per cui diventava possibile vederla, vederne gli elementi, reagire ad essi.

Nei miei primi tentativi in questo senso davo ai miei attori temi in genere molto vaghi: "Sdraiati sul pavimento. Arriva qualcuno, ti dice qualcosa, oppure ti fa un segno. Segui questo segno e poi vedi cosa succede". Mi è capitato di montare in scene alcune delle reazioni degli attori.

MIRELLA SCHINO: Allora la psicotecnica è legata allo spettacolo? Era legata anche al training, al lavoro non indirizzato immediatamente alla creazione spettacolare?

EUGENIO BARBA: No, non era affatto legata allo spettacolo. Era un modo per dare all'attore la consapevolezza di un percorso diverso, attraverso sé stessi. Mi resi subito conto che, fatta una volta questa esperienza, un attore, un'attrice, non doveva ripeterla troppo, altrimenti il rischio era la banalizzazione. Era un modo di insegnare all'attore un cammino segreto, e doveva essere una esperienza irripetibile. Era come dirgli: "Guarda, ti accompagno io, qui c'è il tombino, ora lo apri e puoi andare giù, puoi andare nelle fogne di Parigi, dove sono raccolti tutti i misteri. Ci sono infiniti canali, ora sta a te decidere dove vuoi andare". Ma una volta che hai insegnato dove è il tombino, come si apre e cosa puoi fare, basta, era meglio non ripetere più. No, non era un lavoro per gli spettacoli.

Il lavoro di improvvisazione per gli spettacoli era un'altra cosa. C'era sempre un tema dato da me, come punto di partenza, ma qui finiva la somiglianza. Per esempio, per *Min fars hus* [1972-1974] il tema

di partenza che ho dato è stato questo: “È notte, ritorni nella casa di tuo padre, apri la porta. Che cosa vedi? Vuoi fare rumore? Perché non vuoi fare rumore? Cosa immagini?”. A partire dal tema ognuno degli attori doveva sbrigliarsela da solo. E poi mi portava i risultati, che venivano fissati e montati in una scena o in diverse scene. La psicotecnica era un fatto eccezionale, a sé, non c’entrava neppure con il training, però non era semplicemente ginnico. Poteva esserci un fondamentale lavoro con le immagini. Quando organizzammo il primo seminario con il Teatr Laboratorium, oltre allo shock di Cieślak, sentimmo Grotowski affermare più volte che il training doveva essere basato su immagini interiori. Cosa che ci influenzò molto, ma già a Oslo avevamo messo le basi per questo cambiamento, montavamo insieme i vari esercizi in base a un racconto, un’associazione, un ritmo. Cambiavamo le musiche di sottofondo, in modo che gli esercizi non fossero sempre meccanici, ma obbedissero a compiti sempre diversi, fossero per esempio le reazioni al partner musicale.

Il training è qualcosa che può – deve – fuoriuscire sempre dalla semplice attività ginnica. Almeno allora, agli inizi, per noi era così. Può esserlo, però, in molti sensi. Prendi per esempio l’acrobatica. Non si potrebbe mai definire “meccanica” l’acrobatica, anche se non è basata su associazioni o immagini, perché ha in sé un potenziale emotivo enorme, che riguarda in primo luogo la paura. Chi non l’ha mai fatta in genere è terrorizzato, pensa di non potercela fare. Perfino il semplice fatto di stare sulle mani è il primo passo verso la conquista di una consapevolezza nuova di te e delle tue possibilità di attore. Superata la paura, quando gli attori avevano imparato a farlo, cominciavano altre possibilità e variazioni. Se lo si fa in mezzo alla stanza che succede? Posso scendere giù come ho imparato a fare contro il muro. Oppure posso farlo nel senso contrario. E se vado nel senso contrario che succede? Come posso dominare la caduta? Posso cadere e rimanere in posizione di ponte. Le fotografie lo mostrano in maniera molto chiara, inventavamo come fare. Inoltre, l’acrobatica dà sensazioni fortissime, come se tu stessi conquistando una cima, come se ti stessi arrampicando su montagne altissime. È difficile da spiegare, è un’esperienza che solo chi l’ha fatta e vissuta può capire. E poi, una volta imparati gli esercizi di base, puoi cominciare la serie delle variazioni, puoi cominciare a improvvisare, puoi perfino raccontare una storia, per esempio un daino inseguito da un cacciatore, a volte puoi essere il daino, a vol-

te il cacciatore, puoi creare micro-pause e cambiamenti di ritmo sulla base della storia, come in un film.

C'è anche un altro senso negli esercizi che va ricordato. Poco prima di *Min fars hus*, avevamo un training che chiamavamo “il training delle pantere”. Serviva per dare il massimo, per arrivare al massimo. Con quello si lavorava sui cento metri, non sulla maratona. Era un modo di misurare le energie. Si partiva e per un'ora, un'ora e mezza si lavorava fino allo stremo, fino alla fatica assoluta.

Si faceva così: uno degli attori guidava, dando il ritmo a tutto. Quando vedevo che cominciava a essere stanco, affidavo la guida a un altro, che partiva e obbligava tutti a seguirlo.

MIRELLA SCHINO: Iben ha detto che era terribile. Invece Torgeir mi ha parlato molto dell'acrobatica e della sua importanza. Me ne hanno parlato un po' tutti, ma soprattutto Torgeir: cosa avesse significato la conquista dell'acrobatica per uno come lui che, diceva, era sempre stato un pezzo di legno, non aveva mai fatto nessuna attività fisica. Questa conquista aveva avuto un effetto psicologico fortissimo... Hai cominciato a far fare loro gli esercizi, il training, perché non sapevano fare niente?

EUGENIO BARBA: No, non è che loro non sapevano fare niente. Ero anche io che non sapevo che fare. Loro volevano essere attori, io volevo fare uno spettacolo con loro. Dovevo prepararli. Ma come si preparano gli attori? Mi inventai un programma per prepararli – in realtà estremamente coerente, visto a posteriori. C'era pantomima, acrobatica, tutta una serie di attività in cui il fisico e il sistema nervoso si manifestano in azioni, non sulla base di una narrazione articolata, piuttosto è una storia che si sviluppa a livello di ritmi, musicalità, fisica, dinamica. A quel tempo non me lo spiegavo così, oggi so che intuitivamente insegnavo ai miei futuri attori a raccontare non solo attraverso parole ma anche con qualcosa che può essere chiamato “azioni”.

Le azioni possono raccontare? Io credo di sì. Comunque, è quello che ho fatto, in maniera intuitiva. Alcuni degli attori dell'Odin avevano anche la capacità di usare la psicotecnica, la loro energia interiore, la loro immaginazione, le loro ferite, e di arrivare a un certo grado di luminosità o di incandescenza. Erano molto diversi tra loro: Torgeir aveva luce. Le donne dell'Odin, Else Marie, Iben, erano – sono – incandescenti. Era uno dei motivi per cui i primi spettacoli dell'Odin risultarono tanto sorprendenti. Torgeir con la sua luminosità, le don-

ne, invece, quasi menadi, anche se tutto era sempre estremamente sotto controllo, non c'era per niente l'impressione che stessero andando *amok*, tutto era estremamente formalizzato, messo in forma.

MIRELLA SCHINO: Volevo tornare sul problema della fatica. Tutti gli attori, Else Marie, Torgeir, fino a Roberta, con Julia non ne ho parlato, ma tutti gli altri hanno raccontato i loro inizi all'Odin, e i primi tempi di lavoro sul training come qualcosa di massacrante...

EUGENIO BARBA: Più che essere massacrante, il training era uno shock. Oggi è una cosa normale, fa parte di tutta la cultura teatrale, persino di quella delle scuole teatrali più tradizionali. Ma ai tempi di Oslo, di Torgeir e di Else Marie, e poi della prima generazione in Danimarca, di Iben, il training era una novità e uno shock. Forse anche un po' dopo, fino all'inizio degli anni Settanta.

Per Iben, poi, c'era una difficoltà fisica enorme. Era tossicodipendente, completamente senza forze, non riusciva a stare in piedi, e all'improvviso veniva presa e sbattuta in questa gara di resistenza.

Avevo uno scopo, allora, direi abbastanza consapevole. Ritenevo che l'unico modo per creare attori forti fosse metterli alla prova. Almeno in parte, questo significava non far capire cosa stessero facendo. Per me era importantissimo non dare giustificazioni, perché così se le dovevano creare da soli. Ed era importantissimo metterli alla prova con un lavoro che andava al di là di quelle che non erano, ma loro immaginavano che fossero, le loro capacità di resistenza. Per questo lo ricordano tutti così. Se osservi i filmati degli esercizi del '72, è interessante vedere come gli esercizi fossero certamente massacranti, ma soprattutto obbligavano l'attore a costruirsi uno schema di forme da rispettare nonostante la stanchezza, nonostante il fatto che non ce la facevano più. Ed è questo quello che in realtà gli attori ricordano, questa particolarissima esperienza, che li portava ogni giorno a dire: non ce la faccio più, domani vado via. Ma poi, il giorno dopo, restavano, erano lì, in teatro.

MIRELLA SCHINO: Ma tu lo facevi in modo intenzionale?

EUGENIO BARBA: Ah, questo è molto difficile da spiegare, è un tema profondo, dai molti strati. Adesso, a posteriori, se cerco di decifrarlo, di decifrare il me stesso di allora, vedo diversi motivi. Il più semplice è quello dei capi guerriglieri. Ero affascinato dai capo banda guerriglieri, che avevano messo insieme gruppi di persone prive di armi o quasi, eppure, senza particolari appoggi, erano riusciti non solo a mantenersi

in vita e a dare una giustificazione di quello che stavano facendo, ma anche ad essere accolti dalla popolazione intorno. Ero affascinato dai libri di Giap o di Che Guevara, da quel che dicevano per esempio sulla disciplina interna, che diventava parte di una giustificazione patriottica o ideologica, guerra di liberazione dai francesi e poi dagli americani per i vietnamiti, per Che Guevara liberazione di Cuba, o lotta nella Sierra Maestra. Per me aveva un valore in un certo senso simile, so che adesso può sembrare strano ascoltarlo, e il valore era: resistenza. Costruire capacità di resistenza.

Poi c'era un'altra cosa, forse ancora più importante, più difficile da spiegare, e non so come possa apparire dall'esterno. I miei attori mi davano il loro tempo, le loro vite. E io non avevo niente da dar loro, niente. Non li potevo pagare, non potevo dar loro prestigio o fama. Tutto quello che potevo dare loro era una esperienza interiore. L'unica cosa che potevo dar loro era metterli di fronte a ostacoli che rivelassero a loro stessi le proprie grandi possibilità. Era l'unica cosa che potevo dar loro, e di questo, di questo sì, ero consapevole, ed era da qui che veniva il mio accanirmi.

Ed ecco che i due temi si riuniscono: insegnavo come imparare a resistere, fisicamente, mentalmente, col cuore, e per me questa resistenza aveva un senso preciso: la durata nel tempo, che è stata fondamentale per me, fin dagli inizi. Capivo bene che loro dicessero quotidianamente a sé stessi: "Oggi no, ma domani sì, domani rinuncio, domani me ne vado", e che d'altro lato pensassero: "Fino all'ultimo giorno di vita". E allora, dicevo loro: "Devi lavorare come se questo fosse l'ultimo giorno, e al tempo stesso come se tu avessi tutta l'eternità davanti a te". Se è l'ultimo giorno, come puoi dare il massimo? Ma al tempo stesso hai tutta l'eternità davanti a te, anche se non ce la fai, avrai ancora domani e dopodomani per riuscirci.

Cercavo di creare fondamenta. Forse non avevo una lucida visione artistica, ma avevo una visione politica ben chiara. Ma sapevo anche che se l'avessi raccontata l'avrei impoverita e resa banale. Però, tutti insieme, senza parlare, senza parlarne, lo abbiamo fatto.

MIRELLA SCHINO: Resistenza, sì, ma in nome di che cosa? Tutta questa fatica, e anche la resistenza tua, giorno dopo giorno, la difficoltà di forgiare questo gruppo, di farne un gruppo quasi di guerriglieri che combatte per la libertà e l'indipendenza, ma perché, per combattere cosa?

EUGENIO BARBA: Per qualcosa, di molto, molto profondo, di nuovo. Se vado indietro con la memoria, ricordo che c'era in me, allora, in quei primissimi mesi e anni, un desiderio stranissimo, e anche questo non so che impressione ti farà, ascoltarlo, non so se può essere comprensibile: non volevo provocare, di fronte ai nostri primi risultati, reazioni negative per la visione e il lavoro di Grotowski. Volevo essere il degno allievo della persona che consideravo il mio maestro, anche se a quel tempo era un maestro completamente sconosciuto. Di una persona che amavo e rispettavo così intensamente. Mi dicevo che se avessi fatto qualcosa che non fosse al cento per cento eccellente, la gente avrebbe potuto dire: "Guarda questo Grotowski, guarda che risultati, guarda che allievi...".

Lo so, per molti versi il grotowskismo o l'odinismo sono stati una catastrofe per il teatro, lo pensano in tanti, per certi versi è vero. Ma credo anche che molte persone, invece, si siano lasciate ispirare, hanno sentito che quel che avevano visto in uno spettacolo o in un gruppo di teatro risvegliava in loro energie segrete. E credo che molti di loro abbiano pensato la stessa cosa che avevo pensato io agli inizi: "Quello che farò deve servire anche a onorare la persona che mi ha permesso di arrivare così lontano". Per me era un sentimento fortissimo nei primi anni, per tutti i primi anni.

La mia sensazione era che Grotowski avesse aperto una finestra, che mostrasse un'altra parte dell'orizzonte teatrale, gli desse un senso nuovo. Al di là del mio entusiasmo, o del mio affetto personale, era questo quel che mi spingeva, credevo a quello che avevo visto, gli spettacoli di Grotowski erano straordinari, non erano solo spettacoli bellissimi, erano qualcosa fuori dall'ordinario orizzonte del teatro. Alcuni di essi mi avevano profondamente scosso.

La mia fortuna è stata di essermi subito reso conto che non avrei saputo farli come lui. Quando l'Odin, con *Min fars hus*, cominciò a incontrare la cultura teatrale dei gruppi, sia in Europa che in America Latina, tutto questo complesso di pensieri e sentimenti in relazione a Grotowski si è spostato, ha investito altre relazioni, i rapporti con i gruppi. Ma nei primi anni del nostro lavoro è stato un sentimento importantissimo, per me, per sostenermi, era come una bussola personale. Naturalmente non potevo parlarne ai miei attori, sarebbe diventato una sorta di credo politico.

MIRELLA SCHINO: Leggendo le tue prime interviste, quelle intorno

a *Ornitofilene*, mi aveva molto colpito il fatto che tu parlassi continuamente di Grotowski. Da un punto di vista strategico, avevo pensato, se si dovesse leggere il tuo comportamento come una strategia stabilita a tavolino, questo portare sempre avanti un regista polacco sconosciuto era veramente geniale, perché così facevi leva sul fascino di un mondo chiuso, quello dell'est, di cui in Occidente si conosceva ben poco, e verso il quale si aveva una grande curiosità, e in più in riferimento a un maestro affascinante e misterioso.

EUGENIO BARBA: Non so se fosse una strategia. Era una grande forza, qualcosa a cui poi ho dato il nome di amore. Qualcosa di simile a quello che ho vissuto nei confronti dei miei attori. Non saprei che altro nome usare. Il rapporto con i miei attori è stranissimo, siamo molto diversi, la nostra visione della vita è diversa, se ci mettessimo a discutere di un qualsiasi argomento saremmo quasi sempre in disaccordo, non credo che potremmo neppure definirci amici, non ci frequentiamo, eppure c'è una profonda forza dentro di noi, non posso far altro che chiamarla amore, quel tipo di sentimento per cui tu sei disposto a dare il massimo per l'altro. L'amore è un sentimento davvero interessante, è la forza che ti fa superare l'istinto di conservazione, i tuoi interessi...

Però ora torniamo alla concretezza del training. Per anni il training è stato separato dallo spettacolo, perché lo spettacolo era il momento in cui bisognava scoprire campi nuovi, bisognava abbandonare tutto quello già si sapeva, e ricominciare da zero. Invece se porti il training dentro lo spettacolo, allora hai già una sicurezza, saprai già fare qualcosa, non riuscirai... non riuscirai...

MIRELLA SCHINO: Ad azzerare? Lo spettacolo è qualcosa che azzerava tutto?

EUGENIO BARBA: Sì, sì, è questo. Ed è il motivo per cui un teatro di testo è agevolato, perché il testo naturalmente ti dà personaggi e situazioni che sono ogni volta differenti. Invece quando un attore comincia a comporre lui, storia e personaggi, involontariamente, cominciano a riflettere alcuni cliché, o sue tendenze di attore, o cose che ha già fatto. Al terzo o quarto spettacolo, direi a partire da *Ceneri di Brecht*, mi era chiarissimo: bisognava ogni volta inventare una piattaforma, tecnica, materiale, che non ci permettesse di usare quello che avevamo già usato. Avevamo usato tutto lo spazio? Nello spettacolo successivo lo restringevo alle dimensioni di un metro. Creavo ogni volta ostruzioni, lo faccio ancora, ma devono essere così forti che gli attori devono ar-

rivare a odiarmi. È così, non c'è niente da fare, nel teatro, negli attori, c'è una insuperabile tendenza a ripetere sé stessi, bisogna fare i conti con essa.

MIRELLA SCHINO: Perciò il training non è solo uno spazio per l'attore, per scoprire cose nuove, ma anche uno spazio in cui l'attore può incanalare la normale, insuperabile tendenza a ripetere quello che ha già scoperto?

EUGENIO BARBA: Sì, esattamente. E poi training era anche apprendistato di forme di auto disciplina: bisogna essere rigorosi verso sé stessi, non bisogna accontentarsi del primo risultato, bisogna continuare e vedere cosa potrebbe esserci al di là di esso, e quando è stato messo a fuoco un secondo risultato, bisogna ancora andare al di là. Può essere imparato solo applicando questi principi per mesi e per anni, fino a farli diventare un riflesso condizionato. Anche questo era molto importante per me: un modo di pensare e di agire che ci accomunasse, ma non fosse un'ideologia. E ritorno a quel che ti dicevo prima, sull'importanza per me di dare ai miei attori l'unica cosa che avevo: la mia esperienza.

Quando ho fatto il marinaio, mi sono imbarcato per andare in Oriente. Il primo giorno è stato fantastico, è stato uno dei giorni più belli della mia vita. La nave è partita da Oslo e si è diretta nel Golfo di Botnia, in Finlandia, a caricare legnami. Lì, però, ci ha presi una tempesta dell'altro mondo e io mi sono sentito male e ho cominciato a vomitare. Così me ne sono andato in cabina e mi sono steso. Me ne stavo lì, sentendomi malissimo, cercando di combattere contro i conati di vomito quando improvvisamente ho avuto la sensazione che un'onda mi avesse preso e sbattuto contro il soffitto. Era il mio secondo ufficiale, un omone enorme. Mi disse: "Ehi tu! Pensi di essere in crociera? Vai a pulire il pavimento!". Mi ha sbattuto a terra, mi ha dato un secchio e della stoppa per pulire. Ricordo la scena. Pulivo, ero ragazzo di macchina e molto del mio lavoro consisteva nel pulire l'olio che usciva dai grandi motori, pulivo il pavimento di metallo e intanto vomitavo e pulivo il mio stesso vomito. L'ho fatto per giorni e giorni. E ho scoperto che uno può benissimo vomitare e lavorare. È stata una delle esperienze fondamentali della mia vita: sei stanco, stai morendo, ti sta venendo un infarto, puoi continuare ugualmente a lavorare. Quando è cominciata quella maledetta bufera, avevo pensato: "Adesso muoio, non ce la faccio". E poi basta che qualcuno arrivi e ti dica: "Eh! Credi di essere in crociera?", e scopri che invece ce la fai benissimo. È

importante avere una persona che ti spinga al di là dei tuoi limiti, e chi incontra questo maestro è un privilegiato. Non è che il maestro sia un sadico, è che deve spingerti oltre i tuoi limiti.

Erano cose che sapevo per esperienza, ma non potevo spiegarle ai compagni, non potevo dir loro: “Ehi, ragazzi, dovete imparare a soffrire, è importante!”. E non era un problema di sofferenza, il problema è che ognuno di noi ha un limite, e a un certo punto dici a te stesso, e lo dici sinceramente: “Non ce la faccio più”. E poi arriva qualcuno che ti dice: “No, guarda, ce la puoi fare, ce la devi fare, continua”. E tu continui. E scopri che ce la puoi fare.

Ma la persona che viene a chiederti di continuare deve essere una persona verso cui hai un senso di... un debito di onore, non riesco a trovare la giusta parola. Deve essere una persona a cui riconosci il diritto di essere ascoltata perché lo merita, non perché è il tuo regista, o perché ti paga, o per gerarchia, ma per tutt'altri motivi e qui, forse, entra in campo quella parola amore di cui parlavo. Ma non solo questo. Se dico agli attori che devono lavorare moltissimo, e poi me ne vado a casa prima di loro, le mie indicazioni diventano assurde. Odiavo la disciplina militare, l'ho subita da bambino alla Nunziatella²⁵, però sapevo di dover essere un sergente, che grida e spinge i soldati, e li fa andare al di là, e al tempo stesso dovevo essere simile a quei grandi e vecchi generali che sanno come a un certo punto si debba dare alle truppe la possibilità di ubriacarsi e scatenarsi.

MIRELLA SCHINO: Torniamo ancora al training. Else Marie ha usato una espressione bellissima, parlandone: “corpo pericoloso”. Parlava dell'importanza che, tra gli attori di Grotowski, ha avuto per lei Rena Mirecka, più ancora di Cieślak. Ha parlato di “corpo pericoloso”, e del fatto che le piaceva che il corpo potesse essere così, un po' pericoloso, nei movimenti e nell'effetto che faceva.

EUGENIO BARBA: È davvero un'espressione molto bella, e sono d'accordo con Else Marie. Rena sarebbe stata bruciata come strega nel Medioevo, un po' come lei, del resto. Rena ha una forza particolare, una strana potenza. Quando Else Marie usa la parola “pericoloso” è

²⁵ Barba aveva frequentato il liceo classico del collegio militare della Nunziatella, a Napoli, dove per gli orfani di militari l'educazione era gratuita. La disciplina era quella militare, e Barba aveva collezionato innumerevoli punizioni, perfino il “rimprovero solenne”.

proprio giusta, vedendo Rena si aveva la sensazione che pur essendo tutto sotto controllo, completamente controllata, poteva, in qualsiasi momento, esplodere... mi ha sempre dato questa sensazione. Eppure, era molto controllata, era bravissima nella composizione. Sì, è proprio bella questa immagine del corpo pericoloso, pericoloso anche perché desta in me che guardo una sensazione di insicurezza, e questo è importantissimo per lo spettatore, l'attore deve destabilizzare lo spettatore e la sua sicurezza. Un po', non troppo, perché se lo destabilizzi troppo lo spettatore si difende, si chiude e rifiuta. Deve essere un modo lento di procedere, che il regista può organizzare e intessere se ha a disposizione dei corpi pericolosi di attore, se non li ha è difficile. Solo fino a un certo punto un regista può fare uno spettacolo pericoloso per lo spettatore. Pericoloso, non minaccioso, pericoloso è diverso, è pericoloso innamorarsi, pericoloso è... dove sai che entri in un campo di esperienza in cui il tuo controllo razionale non funziona più. Ryszard era diverso, era una specie di tigre, si muoveva nello spazio come un felino, aveva una immensa carica di erotismo, era eccezionale. Ti trafiggeva con la sua energia, ti trasportava.

Il momento della svolta, per l'Odin, rispetto agli inizi, è stato con *Min fars hus*. Dopo questo spettacolo è stato come se l'Odin avesse scoperto la sua vocazione, la voce che doveva seguire dal punto di vista degli spettacoli. Ed è stata una voce ermafrodita, maschile e femminile, che da una parte diceva di fare spettacoli per poche persone, al chiuso, e dall'altra diceva: vai per le strade, fai i baratti, mescolati con il popolo. Quella che è stata l'esperienza di Carpignano, di Ollolai.

Anche per quel che riguarda il training quello fu un momento di svolta. Capii che, arrivati a un certo punto, un regista può solo indicare se la tendenza dell'attore quando fa il suo training va nella direzione giusta oppure ricalca vecchi cliché. Niente di più. Ma d'altra parte ogni attore ha il suo stile, che corre il rischio di diventare cliché, ma è anche la sua individualità, il motivo per cui andiamo a vederlo.

Per i nuovi, il training è quello che introduce alla cultura del gruppo: il gruppo è un insieme di persone che sono capaci di creare delle relazioni basate su norme e criteri, persone capaci di avere una conoscenza, di applicarla e di trasmetterla. Questa è una cultura e l'Odin è una micro-cultura. Per esempio: tutti crediamo nella necessità di fare una pausa di dieci minuti dopo un'ora di lavoro, ce lo inculcano fin dai tempi della scuola, in qualsiasi posto di lavoro dopo un'ora si ha

diritto a dieci minuti di pausa. Qui, invece, no. In questa strana cultura dell'Odin si lavora per ore di seguito.

Una volta assorbito tutto questo, un attore ha diritto a una libertà assoluta. E forse per lui è il momento più duro perché prima c'era una persona, un angelo, un guardiano, magari severo e rigoroso, che però lo seguiva tutto il tempo, lo guardava. Invece così a un certo punto l'attore si trova solo, è lui che deve decidere se vuole continuare, come continuare, dove continuare e perché continuare. È terribile, è il momento in cui farsi spuntare le ali, vedere se davvero le ha! Dopo *Min fars hus* la mia presenza quotidiana nel training non aveva più senso, anche se può essere stato un cambiamento difficile per gli attori.

L'altro grande momento di svolta, non solo per il training, è stato il 1980. In quell'anno l'Odin è stato davvero a un passo dallo sciogliersi. Alcuni attori, come Tom [Fjordefalk] decisero di andar via. Iben voleva creare un suo gruppo, il gruppo Farfa. Decidemmo di trasformare la struttura stessa dell'Odin. Per permettere una autonomia creativa agli attori, senza però che perdessero il rapporto con me, creammo il Nordisk Teaterlaboratorium, che divenne un ombrello per attività diverse, di cui alcune veramente molto autonome, come il gruppo Farfa di Iben, Basho di Toni Cots, o il Canada Project. Anche io ho fatto un progetto autonomo, l'ISTA, International School of Theatre Anthropology. Con l'ISTA ho anche capito che potevo benissimo fare da solo, potevo creare situazioni estremamente interessanti per me e per altri, che comportavano lunghi viaggi, periodi in cui ero lontano dall'Odin. E potevo facilmente trovare soldi per tutto questo. E poi venne l'anno sabbatico, nel 1982: lasciai il teatro per un anno, e mi resi conto che potevo vivere benissimo senza il teatro.

Alla fine dell'anno mi trovai di fronte a una scelta drastica: ritornare al teatro oppure no?

Decisi di tornare.

Natalia Ginzburg - Georges Banu

DUE SPETTATORI

Natalia Ginzburg
Il teatro è parola
1970

Una persona mi dice: Goldoni è teatro borghese. Rispondo che mi sembra una stupidaggine senza nome. Mi dice: Tu di teatro non capisci niente. La tua concezione del teatro è reazionaria, conservatrice, borghese. Gli rispondo che non ho nessuna concezione del teatro. E gli rispondo che l'aggettivo "borghese" lo detesto. Ho l'impressione che venga usato sempre a dritto e a traverso e in modo improprio. Questa conversazione si è svolta al telefono alcune sere fa, alle undici di sera [...].

Quello che amo a teatro non è profondamente diverso da quello che amo o cerco nei romanzi o nei versi che leggo o che ricordo in solitudine. A teatro amo star seduta, immobile, guardare e ascoltare. Penso che la poesia e il teatro richiedano le stesse cose. Penso che richiedano un'assoluta immobilità, un pieno abbandono, una piena attenzione, un profondo silenzio.

Devo però dire che, avendo io affermato che "il teatro è parola", sono andata una sera, con quella persona che dicevo prima, a sentire *Ferai*. *Ferai* è una tragedia danese, il cui regista è pugliese e si chiama Barba. Ne avevo sentito parlare molto. C'era posto ogni sera solo per sessanta persone, perché il regista (Barba) non desidera che questo numero sia superato. La davano nella Galleria d'Arte Moderna. Confesso che amo i veri teatri e non i garage, o le cantine, o le gallerie d'arte. Sarò, forse, reazionaria. Quando siamo entrati nella sala, ho visto un cerchio di sedie, nessun palcoscenico, dei cenci per terra e un grosso uovo d'avorio. Ho pensato "Dio che noia". Sapevo che avrebbero recitato in danese, e che quindi non avrei capito nulla. La rozza traccia

della trama, che avevo letto sul programma, mi diceva poco. Ma appena sono entrati gli attori, e si sono messi a recitare intorno a quell'uovo, m'è sembrato che stesse accadendo qualcosa di straordinario. Era meraviglioso. Mi sto ancora chiedendo cosa mai fosse così bello. Io non l'ho capito. Non so se il dolore e la bellezza venivano dalla storia, che capivo poco e in modo confuso, o dalle voci degli attori o dai gesti. Eravamo lì, sessanta persone, immobili, senza fiato e rapite in un'emozione felice e profonda, in presenza di qualcosa che era insieme dolore, fantasia e pensiero.

Così allora, quando siamo usciti io e quella persona, lui era trionfante e m'ha detto che dunque avevo finalmente capito che il teatro non è parola. A parte il fatto che le parole che avevamo udito erano in una lingua a noi ignota, avevamo avuto entrambi la precisa sensazione che il testo e la trama non sarebbero stati nulla se non ci fossero stati a recitarli quegli attori e dietro di loro quel Barba. Pure, io avevo l'impressione che ci fossero arrivate, quella sera, proprio delle parole. Ci era stato trasmesso dolore, fantasia, pensiero. Gli ho detto che né lui né io sapevamo cosa fosse il teatro. E gli ho detto che benché mi fosse tanto piaciuto *Ferai*, non vedevo però perché mai una cosa dovesse ucciderne un'altra. Non vedevo perché dovesse essere vietato amare anche un'altra sorta di teatro. Quello che oggi viene definito «inattuale». E anche se amo *Ferai* vorrei però ugualmente e sempre trovarmi seduta in un piccolo teatro, su una poltrona, in penombra e silenzio, fissare un sipario che si apre e sentir dire le parole indimenticabili: «Deboto xè finìo carneval»¹.

Georges Banu
Tebe per sempre
2022

Anni fa, Eugenio Barba mi inviò per un numero della rivista «L'Art du théâtre» un testo dedicato alla tragedia, le cui ultime parole sono rimaste impresse nelle tavole di cera della mia memoria. Per dire

¹ Pubblicato per la prima volta ne «La Stampa» del 25 giugno 1970, poi nella raccolta, sempre del 1970, *Mai devi domandarmi* (Milano, Garzanti).

che osava sfidare lo spirito del tempo, e che rifiutava di adattarsi alle sue metamorfosi, Eugenio Barba si identificava in Antigone, che raspa instancabile lo stesso pugno di terra. Ergeva questa ostinazione a emblema dell'artista che è, e che quando si vota a una ricerca singolare non si piega, ma, una volta circoscritto un terreno, lo scava, senza tregua e senza desiderio di cambiarlo.

Oggi, nel suo ultimo spettacolo, Barba si consacra a Tebe e ai suoi eroi, che popolano il nostro universo, punti di riferimento eterni. Ribadisce le sue dichiarazioni di sempre: non spostarsi, votarsi a un' esplorazione immota. In questo senso Barba è in sintonia con lo spirito orientale, che non è attratto dall'espansione del territorio cara agli occidentali, ma dalla sua riduzione: per esplorarlo in nome di un desiderio di profondità. Per un bisogno come questo tutto si basa sul coraggio di rimanere fermi e scavare. *Tebe* ce lo conferma.

La sera della prima, alla Cartoucherie de Vincennes, ho incontrato Eugenio per caso, vicino alla porta d'ingresso. Nel buio, io e una spettatrice esperta in cultura indiana cercavamo le frecce che avrebbero dovuto indicarci il percorso, troppo scarse... «Il teatro è sempre invisibile» è stata la conclusione di Eugenio, ricorrendo a un'espressione che gli è spesso servita da insegna.

Noi spettatori ci siamo ritrovati in relazione bi-frontale, siamo le due sponde che abbracciano affettuosamente quel fiume che è lo spettacolo. È una soluzione che Barba ha adottata da tempo, permette di guardare gli attori e anche, di soppiatto, gli spettatori di fronte. Siamo dentro e siamo fuori, siamo insieme e siamo divisi. Le figure di Julia o Roberta, di Iben o Kai mi sono familiari come volti invecchiati di amici. Li guardo e vedo me stesso, come in uno specchio. Mi colpisce e turba. Abbiamo vissuto insieme. Stiamo invecchiando insieme.

Lo spettacolo attira e incuriosisce; si erge di fronte a me come un enigma. È così denso, temo di non riuscire a penetrarlo. E all'improvviso mi viene in mente il famoso dipinto di Magritte che raffigura un'enorme roccia fluttuante sopra il mondo. Inquieta e affascina, si impone per quello che è: inaccessibile! Chiede di essere percepita come tale, non ha né entrata né chiave. Cattura con la forza della sua presenza, mantenendosi estranea. Ecco il segreto del mondo! Ne parlo con un amico, lui risponde con un'altra metafora: «Lo spettacolo ha la bellezza dei geroglifici prima che Champollion li decifrasse». Resto all'esterno e guardo. Perplesso e affascinato.

Le ultime produzioni di Peter Brook si diluivano, diventavano sempre più accessibili, alla ricerca di un rapporto immediato con il pubblico. Con Eugenio Barba, *Tebe* si raddensa, si propone come un'opera-sfida per me spettatore. Mi dico che ognuno dei due, con l'età, ha accentuato la propria dimensione, confermando e perfino radicalizzando le scelte già fatte. Non si cambia, si scava e si continua lo stesso percorso. Nessuna sorpresa, piuttosto conferma delle scelte iniziali.

Dalla roccia che si erge davanti ai miei occhi emergono richiami riconoscibili, voci, volti, danze, tutto il tessuto sotterraneo che da anni alimenta il teatro di Eugenio. C'è un piacere visivo dato dalla bellezza dei costumi, dalla poesia di certi oggetti scenici – come la slitta sormontata da una testa di toro, che scivola come una vittima sacrificale – dall'esaltazione che danno le parole greche... frammenti di felicità personale. Profondi e intensi. Li percepisco come richiami di un'interiorità sempre viva. Ma come posso non avere gli occhi lucidi quando riconosco il volto di Torgeir su una tela sacrificale? L'Odin coniuga il passato greco al proprio.

Quando lo vedo la seconda volta, lo spettacolo mi appare come un rituale laico, le cui regole mi sfuggono. Però ammiro la devozione dei partecipanti, il loro coinvolgimento estremo, come sempre completamente sotto controllo. Individuo le apparizioni di Iben, figura mitica dal volto mascherato, la cui voce risuona ancora come tanti decenni fa. Seguo i percorsi di questi attori-amici, mi lascio trasportare dal mistero delle strane figure che appaiono sul palcoscenico, mi diverto alla scena un po' da fiera in cui Edipo scioglie l'enigma della Sfinge. Individuo pertugi che mi permettono di penetrare nel cuore della roccia davanti a me. Una stoffa insanguinata attraversa lo spettacolo e una cascata di quadri famosi di Van Gogh o di Magritte si riversa sul palcoscenico: suggerimenti visivi che questa volta trovano un'eco in me, e ne gioisco. Sono contento di essere tornato, mi viene in mente la frase con cui Faulkner aveva risposto a una domanda sull'illeggibilità dei suoi testi: «Cosa fare? Rileggerli ancora».

Da anni ci è familiare il posto di Eugenio, in fondo a una fila. Sta lì, guardiano dello spettacolo, immobile e attento, sempre presente. Questa volta, a sorpresa, alla fine dello spettacolo si alza, entra per la prima volta nello spazio scenico per baciare una delle attrici. Che sorriso e che tenerezza affiorano in questo interstizio, in questa affettuosa confessione. La vecchiaia fa cadere le censure e l'ultimo bacio di Eugenio

chiude questo spettacolo indimenticabile. È come una goccia di rugiada che brilla sulla roccia greca di cui abbiamo vissuto l'enigmatico abbaglio, il cui ricordo ci accompagnerà fino alla fine, che è prossima².

² Georges Banu è morto il 21 gennaio 2023: la sua morte improvvisa e inaspettata rende tanto più toccanti queste sue parole su *Tebe ai tempi della febbre gialla* e sull'Odin, che tanto amava, scritte in occasione della permanenza dello spettacolo a Parigi, presso il Théâtre du Soleil, dall'8 al 19 novembre 2022, finora inedite.

STREHLER E GLI ALTRI
INTORNO ALLA “GENERAZIONE DEI REGISTI”

DOSSIER

A cura di Raffaella Di Tizio

Raffaella Di Tizio, *La bandiera di una generazione*. Introduzione al Dossier

Scheda: *Orazio Costa* di Andrea Scappa

Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*

Scheda: *Vito Pandolfi* di Raffaella Di Tizio

Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della “generazione dei registi”*

Scheda: *Ruggero Jacobbi* di Alessandra Vannucci

Tommaso Zaccheo, *Strehler e la Francia. 1943-1959*

Scheda: *Gianfranco de Bosio* di Fabrizio Pompei

Raffaella Di Tizio, *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*

Raffaella Di Tizio

LA BANDIERA DI UNA GENERAZIONE
INTRODUZIONE AL DOSSIER

Il nome di Giorgio Strehler non ha bisogno, in Italia e in Europa, di alcuna presentazione. Sul regista che ha lavorato dalla fondazione con Paolo Grassi al Piccolo Teatro di Milano, dirigendo spettacoli che hanno fatto epoca e si sono impressi a fondo nella memoria di migliaia di spettatori, si è detto e scritto moltissimo. Perché allora tornare a parlarne?

Il primo impulso alla nascita di questo dossier è stata la necessità di ragionare su come Strehler fosse stato raccontato, dal Piccolo Teatro e da alcune pubblicazioni di carattere soprattutto divulgativo, nel centenario dalla sua nascita. Un'analisi che si troverà nelle ultime pagine, dedicate al complesso e determinante rapporto tra divulgazione e storiografia. Ma sono “gli altri” indicati nel titolo il punto centrale della questione.

Oltre a quattro saggi, di cui si dirà a breve, si troveranno qui altrettante schede, chiuse da una breve bibliografia, su vita e attività di alcuni registi italiani, dedicate in particolare agli anni 1940-1960 – quelli in cui prende forma e si sedimenta nel nostro Paese una precisa idea di regia, dopo una fase di ricerca e pluralità di percorsi e carriere. Riguardano nell'ordine Orazio Costa (di Andrea Scappa), Vito Pandolfi (di chi scrive), Gianfranco de Bosio (di Fabrizio Pompei) e Ruggero Jacobbi (di Alessandra Vannucci). La scelta delle date di focalizzazione, collocate intorno alla svolta degli anni Cinquanta, quando si consolidò l'attuale forma del sistema teatrale italiano, è legata anche all'esigenza di considerare le vite al di là della cesura del fascismo, per mettere meglio a fuoco gli anni di mezzo, di passaggio e trasformazione. Si tratta di storie in parte note: ci è sembrato però essenziale tornare ad approfondirle per rendere evidente il denso tessuto di interrelazioni e connessioni che hanno costruito senso e valori della nostra scena del Novecento, e per poter leggerle insieme, una accanto all'altra, ognu-

na al centro¹. Speriamo in futuro di poter aggiungere schede almeno su Adolfo Celi, Ettore Giannini, Luciano Lucignani, Luciano Salce, Luigi Squarzina, ma non meno importante sarebbe tornare a mettere a fuoco l'attività dei registi allora più maturi, come Luchino Visconti (1906-1976), o la precedente e spesso dimenticata centralità di Guido Salvini (1893-1965)², secondo insegnante di regia all'Accademia d'Arte Drammatica, dopo Tatiana Pavlova (1890-1975)³. Rimandiamo al futuro anche una scheda che guardi allo stesso modo, ricostruendo la sua rete di contatti e collaborazioni, all'attività di Strehler: nei saggi si troveranno cenni sulla sua biografia, ma i fatti della sua vita sono in buona parte noti e su di lui è più semplice reperire informazioni⁴.

¹ Tra i libri recenti che offrono profili di registi italiani va citato almeno *Storia della regia teatrale in Italia*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 2012 (con capitoli tra gli altri, per il periodo che qui più interessa, su Luchino Visconti di Federica Mazzocchi; Giorgio Strehler di Alberto Bentoglio; Luigi Squarzina e Gianfranco de Bosio di Valentina Garavaglia). Importanti precedenti sono gli studi di complesso di Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005 e il fondativo Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 [1984].

² Su di lui esiste però ora un importante approfondimento a più voci: *Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpenti, 2020; e su Visconti cfr. Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010.

³ Nonostante abbia avuto la prima cattedra di regia all'Accademia d'Arte Drammatica, per Meldolesi era un errore considerare Tatiana Pavlova una regista (cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 23). Eppure il suo modo di costruire spettacoli in Italia fece scuola. Su di lei cfr. Dorian Legge, *Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022. Ma si dovrebbe dare la giusta attenzione anche al teatro di massa sviluppato da Marcello Sartarelli dal 1948 al 1952 (su cui oltre a Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., cfr. Maria Rita Simone, *Il Teatro di massa del PCI: la regola e l'esperimento*, www.Drammaturgia.it, 2016 <<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6578>> (23/06/2024), e andrebbero raccontate ancora anche le attività registiche di Giulio Pacuvio, Enrico Fulchignoni, o Alessandro Brissoni. Di fronte a un territorio di non facile delimitazione, qui si è fatta una prima scelta legata anche ai campi di ricerca del gruppo di lavoro.

⁴ Anche se non sempre certe: Cristina Battocletti, che ha scritto la sua prima biografia completa, ha messo in dubbio ad esempio il suo diploma al Liceo Parini, ed è raro si racconti, come lei fa, della sua partecipazione, nel 1941 (per obbligo di dattatura) alla campagna di Grecia, e della successiva degenza, nel 1942, all'Ospedale civile di Cividale del Friuli. Cfr. Cristina Battocletti, *Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli*, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 78, 92, 400.

Il titolo riprende (ma ce ne siamo resi conto in corso d'opera) quello di un approfondimento a più voci uscito su «Primafila» nel 1996⁵. Il tema allora erano le dimissioni di Strehler dal suo ruolo di direttore del Piccolo e la conseguente ripresa di discussioni sulle modalità di gestione pubblica del teatro in Italia.

Giorgio Strehler è stato un maestro indiscusso del teatro italiano e non solo (ben nota è l'influenza che ha avuto persino sugli spettacoli brechtiani del Berliner Ensemble, per cui le sue regie hanno fatto scuola). Ma il giusto riconoscimento del suo valore continua a portare con sé, nella memoria condivisa e collettiva, alcuni vizi narrativi, che arrivano a condizionare anche il terreno della storiografia. A farne le spese – come Claudio Meldolesi aveva evidenziato nei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Firenze, Sansoni, 1984; poi Roma, Bulzoni, 2008), da cui deriva il nostro sottotitolo – non sono solo i molti protagonisti della storia teatrale italiana degli anni precedenti e successivi alla nascita del Piccolo Teatro di Milano, ma anche il percorso dello stesso Strehler, di cui si perdono di vista aspetti importanti come la vocazione alla sperimentazione, o anche semplicemente l'aver fatto parte di una precisa generazione, umana e teatrale: quella dei giovani nati sotto il fascismo, cresciuti con passione per il teatro e per «la Sfinge»⁶ che era allora la regia.

A Strehler si deve, ha notato Squarzina, un fatto per nulla scontato: l'aver «col suo nome riportato in prima pagina [...] un “ambito” minimizzato da decenni sui quotidiani, l'ambito del teatro»⁷. Sulle conseguenze, non solo positive, di questa pervasività mediatica si concentra l'ultimo saggio, a cui si è già accennato. Il Piccolo è stato anche fenomeno di costume, centro culturale di una città che si è riconosciuta nelle sue dinamiche, battagliando contro o a favore delle sue scelte e

⁵ *Strehler e gli altri*, «Primafila», n. 21-22, agosto 1996, pp. 72-83 e n. 23, settembre 1996, pp. 74-95 (una prima puntata, intitolata *Strehler versus Milano*, era uscita nel n. 20 di giugno dello stesso anno). A sua volta quel titolo echeggiava quello del romanzo dedicato a Strehler da Luigi Lunari: *Il maestro e gli altri* (Genova, Costa&Nolan, 1991).

⁶ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 80.

⁷ Il riferimento era a un articolo del 2003 del «Corriere della Sera» che, commentando la morte di Gianni Agnelli, definiva la FIAT tra i segni dell'identità italiana, tra cui trovavano posto anche, per i loro ambiti, De Gasperi, Togliatti, Mattei, Fellini, Strehler e Gadda. Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 350.

dei suoi spettacoli⁸. È parte riconosciuta della memoria nazionale. Ma è anche una parte, e non il tutto, di una complessa storia teatrale.

Per questo non si troverà in queste pagine una descrizione della poesia degli spettacoli di Strehler: la sua grandezza registica è semmai la premessa del discorso, su cui non manca una ricca bibliografia. In questo dossier si vuole piuttosto rimettere a fuoco l'intreccio di competenze e di possibilità che hanno mosso gli inizi del Piccolo Teatro e quanto nel teatro italiano si muoveva in parallelo, dando spazio ad almeno alcune delle persone che hanno partecipato alla reinvenzione del teatro nel dopoguerra e dando un'immagine, seppure necessariamente parziale, delle connessioni che stanno alle spalle e intorno alle sue realizzazioni. Quella di reinventare dalle basi il teatro italiano, rinnovandolo tramite il nuovo mestiere della regia, fu la bandiera di una generazione. Nella fase di incubazione delle successive carriere, negli ultimi anni della dittatura, non ci fu quasi regista che non si impegnasse a definire, in articoli e manifesti, cosa regia e teatro dovessero e potessero essere.

Non tutti poterono nel dopoguerra realizzare i loro progetti: alcuni finirono per andare a costruire il loro spazio in Brasile, con piglio da colonizzatori, come racconta qui il saggio di Alessandra Vannucci, ricostruendo le sfumature di una storia decisamente poco nota agli studi teatrali italiani. È sembrata forse storia esotica, ma è storia nostra. Vi si può seguire ad esempio l'attività registica di Gianni Ratto, le cui scenografie furono così importanti nei primi spettacoli di Strehler; e lo si scopre emigrante per cercare uno scampo dal «perfezionismo involutivo» dovuto a successo e sicurezza.

Stefano Locatelli si sofferma invece sulla fase in cui il Piccolo Teatro cerca la sua forma artistico-organizzativa, ripercorrendo le dinamiche del rapporto di Strehler con Paolo Grassi, una collaborazione fatta non solo di successi, ma, come si leggerà, anche «di rinunce e sconfitte rispetto alla sua vocazione iniziale», in nome delle esigenze di un nuovo industrialismo. Una rilettura, ampiamente documentata, che implica anche una diversa considerazione del rapporto di Strehler con gli attori. Vi si accenna anche, dando la cosa per nota, al ruolo creativo che ebbe il protagonista, Marcello Moretti, nel costruire il famoso

⁸ Cfr. ad es. Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, «Comunicazioni sociali», 2008, n. 2, pp. 235-253.

Arlecchino servitore di due padroni diretto da Strehler, spettacolo che segnò l'affermazione del regista sul piano internazionale; ma quanto è diffusa, al di fuori degli specialismi, questa consapevolezza?

Nella memoria comune la storia del Piccolo Teatro è un monumento. Quel tanto di retorica con cui normalmente se ne parla non lascia indenne il terreno degli studi. Col senno del poi, sulla base del successo raggiunto, Strehler viene descritto come «colui che ha fatto rinascere il teatro nel dopoguerra»⁹. Ma basta guardare un po' più da vicino per vedere che la grandezza del Piccolo Teatro fu costruita, oltre che dal suo talento e dalla capacità organizzativa di Grassi (e della non sempre ricordata segretaria, Nina Vinchi), da un vasto insieme di incontri, connessioni e collaborazioni e condividendo quelli che erano i diversi sogni di un'intera generazione di registi. Meldolesi ha mostrato chiaramente agli studi come allora fossero in gioco, nel teatro italiano, molte altre energie e possibilità. La regia italiana era plurale e diversificata: anche l'Accademia d'Arte Drammatica – che Silvio d'Amico aveva fondato nel 1935 per formare, oltre che attori, alla nuova professione di regista – aveva prodotto fino al 1947 (come notò Giorgio Prosperi) non «uno stile chiaramente identificabile, sì bene una serie di direzioni e di possibilità, tante quanti [erano] i buoni registi usciti dalla scuola»¹⁰.

Si pensi anche all'importanza, per il Piccolo Teatro, di Lecoq e Sartori, ingaggiati da Grassi dopo la loro collaborazione a Padova con Gianfranco de Bosio (se ne leggerà nella scheda a lui dedicata); Strehler e forse più di lui Grassi agirono allora anche con capacità di talent scout, nel saper scegliere e attrarre a sé le migliori energie in gioco. Ma poterono farlo perché un tessuto di formazione e ricerche teatrali, composto di efficaci progetti e di diverse idee di cosa la regia potesse essere, esisteva. Portarono così compiutamente a realizzazione una delle possibilità in gioco – quella che si è sedimentata nel senso comune come forma “normale” del teatro italiano, e che sembrò emanazione diretta delle idee predicate per anni da Silvio d'Amico (che aveva però sostenuto piuttosto l'attività di Orazio Costa, come si vedrà nella scheda che segue questa introduzione). E passò per buona l'idea

⁹ Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 210.

¹⁰ Giorgio Prosperi, *La giovane regia italiana*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947, pp. 215-222: 215.

che dovesse esistere per la regia un format efficace, di cui altre opzioni risultavano come varianti o errori.

D'Amico nel febbraio del 1949, quando collaborava all'appendice 1938-1948 dell'*Enciclopedia Italiana* (aveva già fatto parte della sua redazione quando era diretta, sotto il fascismo, da Giovanni Gentile), indicò come i «quattro più noti registi [...] viventi in Italia» Orazio Costa, Ettore Giannini, Guido Salvini e Luchino Visconti¹¹. La voce su Giannini, di cui ci tenne a ribadire il valore, era stata esclusa per una leggerezza della redazione, e il direttore dell'opera, Gaetano De Sanctis, propose di inserire invece il nome di Strehler: la sua era allora una fama incipiente. A inizio anni '50 tra i nostri registi di punta potevano contarsi anche Squarzina e de Bosio: era un momento, ha scritto Ferdinando Taviani, in cui l'Italia riusciva a presentarsi «nel campo della messinscena e della regia [...] come un punto di riferimento, alla pari con la Francia di Jean Vilar e di Jean-Louis Barrault»¹².

Qui si potrà leggere come il Piccolo Teatro abbia lavorato per la costruzione del suo legame con l'ambiente francese: Tommaso Zaccaro inizia uno studio che vuole mostrare come la tessitura di relazioni internazionali sia servita a rafforzare il percorso di affermazione anche interno (come avvenne, sul fronte tedesco, nella gestione dei rapporti con Brecht e con i suoi eredi); ma vi si vede anche come le logiche delle istituzioni abbiano finito col prevalere su quelle della connessione tra ambienti e persone. È una fase in cui le strutture sembrano distanziarsi dalle pratiche: dalla creazione di contesti che rendano possibile l'esercizio della regia a enti destinati ad autoriprodursi nel tempo, in cui la cultura teatrale fatica ad abitare a pieno titolo, trattata come ospite più che come padrona.

Locatelli indaga in questo stesso senso il peso del compromesso nei primi anni di strutturazione del Piccolo Teatro, mettendo in luce il dissidio che venne a crearsi tra la logica aziendale di Grassi e l'origina-

¹¹ Lo ribadì in una lettera in cui lamentava l'esclusione della voce su Giannini, a sua insaputa, dall'opera. Il direttore Gaetano De Sanctis rispose che i motivi erano pratici, e concluse proponendo di inserire il nome di Strehler. Cfr. copia di lettera dattiloscritta, non firmata, 3 febbraio del 1949 e lettera di Gaetano De Sanctis a Silvio d'Amico, 18 febbraio 1949. Fondo d'Amico, cartella *Enciclopedia Italiana*, MBA.

¹² Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina, 2010, p. 157.

le progetto teatrale di Strehler, che non poté costruire una compagnia d'insieme con logiche d'ensemble.

Raccontare le cose come se non sarebbero potute andare diversamente è l'errore più comune delle pubblicazioni divulgative dedicate alla grandezza di Strehler. Anche se non mancano su di lui studi di valore, è raro che venga fatto fino in fondo lo sforzo di collocarlo precisamente nel suo contesto, di osservarlo come parte di un più vasto ambiente. Forse perché quando è accaduto, con la pubblicazione dei *Fondamenti del teatro italiano*, le reazioni dei diretti interessati sono state dure. Strehler arrivò a definire Meldolesi, in una discussione radio sul suo libro, «uno pseudo-storico», accusandolo di aver sopravvalutato la linea romana della regia italiana¹³. Di fronte al primato del Piccolo Teatro, i risultati della sua minuziosa ricerca avevano finito come per scoperchiare un sasso, mostrando il brulicare complesso di vita che c'era sotto. Era una storia nuova, fondante per gli studi, ma che non collimava con le autoimmagini diffuse¹⁴. La risposta di Strehler fu difesa di mestiere, ma forse anche per questo continuano ad esserci nella nostra storia teatrale correnti importanti e poco tracciate, come il grande contributo che dette alla costruzione dell'ambiente del Piccolo Teatro e poi alla sua successiva attività uno dei più importanti esponenti della cultura teatrale romana, Ruggero Jacobbi (della cui determinante attività tra Italia e Brasile informa qui Alessandra Vannucci). Squarzina ricordò anche di aver sentito «discutere l'assegnazione di un premio a Claudio Meldolesi perché, secondo l'obiettore, aveva raffrontato Pan-

¹³ Cfr. Claudio Meldolesi, *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, in Vito Pandolfi, *I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 83-93: 84.

¹⁴ Per Taviani *Fondamenti del teatro italiano*, con la sua densa ricerca documentaria, e unendo la ricostruzione di primi piani a sguardi di complesso, aveva rivelato il «labirinto che costituiva lo sconosciuto retroterra dell'odierno teatro più noto». Meldolesi tra le altre cose aveva mostrato «una personalità artistica che contrasta con la figura che Strehler si è poi costruito adattandosi», quella di «uno Strehler fabulatore, sperimentatore d'avanguardia, amante della fiaba e della *clownerie*», e rilevato che, con la fase di normalizzazione degli anni Cinquanta, quando «Cade il Teatro di Massa di Sartarelli, cade il teatro da camera dei Gobbi, Pandolfi rinuncia al teatro attivo, de Bosio cerca di mimetizzarsi per sopravvivere e si perde. Strehler sembra l'unico a non perdersi, ma tradisce una voce del suo talento». Ferdinando Taviani, *La generazione dei registi*, «Alfabeta», n. 76, settembre 1985, p. 32. Questa recensione, di difficile reperimento, si può leggere da quest'anno tra i materiali del sito di «Teatro e Storia».

dolfi a Strehler»¹⁵. Pandolfi le cui grandi capacità registiche, come si leggerà nella scheda a lui dedicata, erano state riconosciute dal 1943, quando aveva mostrato di saper costruire spettacoli efficaci e di impatto, in forte connessione con la storia presente; ma la cui attività non poté avere, nel dopoguerra, la stessa centralità.

A Squarzina si deve anche l'idea che la regia italiana dovrebbe essere osservata più per le sue sconfitte che per le sue effettive realizzazioni – concetto che è un preciso indicatore della difficoltà che i registi italiani trovarono, per costruire un teatro secondo i propri valori, di esercitare l'arte di compromessi non snaturanti¹⁶, cercando un posto in un sistema di gestione che si andava riassetando facendo anche i conti con i nuovi equilibri dei partiti, e con i loro dogmi.

Per dare lavoro ai registi diplomati alla sua Accademia d'Amico si era inventato, nel 1939, la sua famosa compagnia; cercò poi di proseguire nella direzione che aveva sempre indicato, quella della creazione di teatri d'arte, che lui intendeva come stabili finanziati dallo Stato e da costruire al centro del teatro italiano. Nel dopoguerra lottò perché avesse un teatro (come pure nella sua scheda si leggerà) almeno Orazio Costa – Costa che anagraficamente non apparteneva a quella che Meldolesi individua come “generazione dei registi” (quelli nati intorno al 1920, e che si troveranno ad avere poco più di vent'anni alla fine della guerra), ma che lo stesso Paolo Grassi nel 1943 aveva indicato come l'unico, in Italia, ad essere un “regista completo”¹⁷.

Era un regista però a suo modo anomalo, che della regia aveva scritto nel 1939 come fenomeno transitorio, legato a una precisa fase storica¹⁸: fu così in Brasile, dove i registi “colonizzatori” dopo una prima fase di affermazione vennero respinti dagli attori, forti della loro ritrovata tradizione. Non in Italia, dove vinse il modello gestionale del

¹⁵ Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 332.

¹⁶ Cfr. Ferdinando Taviani, *Due pensieri che non stanno insieme, dedicati ai Settant'anni di Luigi Squarzina* (1994), in *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 149-171: 151-152.

¹⁷ Cfr. Paolo Grassi, *Taccuino delle cose sincere*, «Eccoci», 1 giugno 1943, cit. in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 100.

¹⁸ Scrisse che la regia, nata per il moltiplicarsi delle forme, delle filosofie e delle estetiche, era «un fenomeno tipicamente moderno, rivoluzionario, passeggero». Cfr. Orazio Costa, *La regia teatrale*, «Rivista Italiana del Dramma», a. III, n. 4, 15 luglio 1939, pp. 12-27: 13.

Piccolo Teatro e la regia, come funzione, divenne parte di un sistema produttivo arroccato su un'univoca idea di teatro.

Riprendendo la spinta conoscitiva dei *Fondamenti* – provando a osservare le vicende nel loro farsi, cercando di non perdere di vista la singolarità e l'intreccio dei molti e diversi percorsi personali di registi che solo in parte avrebbero poi realizzato il loro destino professionale (procedendo a volte a forza di compromessi, spesso dovendo abbandonare, in tutto o in parte, il loro mestiere) – riprendiamo qui a indagare alcune delle strade parallele e interconnesse che hanno fatto la storia del teatro italiano, e su cui anche il Piccolo Teatro di Milano ha affondato le sue radici. Per tornare a guardare, con in mente questi intrecci, anche la sua storia.

ORAZIO COSTA
SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Andrea Scappa

Orazio Costa (Roma, 6 agosto 1911 – Firenze, 14 novembre 1999), definito la “coscienza del teatro italiano” da Alessandro d’Amico, dalla seconda metà degli anni Trenta percorse una traiettoria ben delineata nel processo di costruzione di una via italiana per la regia teatrale. Più grande di dieci anni rispetto a quella che Claudio Meldolesi ha definito “generazione dei registi”, fu una figura di riferimento nell’ambiente romano legato a Silvio d’Amico e all’Accademia d’Arte Drammatica, in cui si diplomò regista nel 1937 e ritornò come docente dal 1944. Ebbe continui scambi e lavorò con gli altri registi usciti dalla scuola romana nei suoi primi dieci anni di vita (1935-1945).

Sulla complessa geografia di esperienze che caratterizzarono questi registi (come Ettore Giannini, Alessandro Brissoni, Vito Pandolfi, Adolfo Celi, ma anche Ruggero Jacobbi, a loro vicino, pur non avendo frequentato l’Accademia), che si ritrovarono a fare percorsi più eccentrici e di più difficile affermazione può aver influito anche la scelta di d’Amico di sostenere soprattutto Costa, l’allievo più vicino alle sue idee teatrali. D’Amico lo coinvolse nel progetto, tentato a più riprese (nel 1939, con registi Costa, Brissoni, e Wanda Fabro, ma anche nel 1946), di una Compagnia dell’Accademia, una formazione semistabile, con sede in un teatro romano e con registi e attori ex allievi. Costa grazie a d’Amico conobbe Jacques Copeau e ne poté seguire gli insegnamenti.

Costa con serietà e attraverso un percorso di completa dedizione al teatro riuscì a conferire al suo metodo registico, germogliato in consonanza con il magistero di d’Amico, un’autonoma fisionomia e a raggiungere così una propria e riconoscibile identità professionale. Partendo da un lavoro di scavo profondo sul testo, realizzò spettacoli-evento, tra cui *il Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, un montaggio di laudi medievali tra cui *il Pianto della*

Madonna di Jacopone da Todi, ricevuto in eredità da d'Amico e che seppe fare proprio, proponendone diverse versioni nel corso della sua carriera. Costruì con tenacia e rigore delle case teatrali, una su tutte il Piccolo Teatro di Roma (1948-1954), per certi versi un gemello eterozigote del Piccolo di Milano. Manifestò un'accentuata vocazione pedagogica, declinata nello sviluppo del suo metodo mimico (che mise in pratica all'Accademia, ma non solo). Inoltre profuse un grande impegno nella costruzione di un repertorio cattolico (dalle laudi e i misteri medievali ai contemporanei Ugo Betti, Diego Fabbri e Mario Luzi) o orientato alla letteratura italiana (Dante, Manzoni, Alfieri).

Lontano dalla cerchia teatrale capitolina, con Grassi e Strehler stabili, a distanza, un legame profondo, di reciproca stima sul piano personale e lavorativo, nel periodo precedente al Piccolo e durante la sua piena maturità. Grassi gli scriveva lettere battute a macchina e spesso strutturate per punti, Costa rispondeva in corsivo e con tempi dilatati. Servivano per accordarsi su testi e attori, per sfogarsi sulle difficoltà economiche e sui malesseri, per incontrarsi quando erano di passaggio nelle rispettive città, per escogitare soluzioni che potessero alleviare a Strehler il peso di troppe regie, per formulare inedite intese artistiche, come il progetto mai realizzato di una formazione semistabile diretta da Costa, in attività nel Teatro dell'Università di Milano. In molte stagioni del Piccolo alle regie di Costa venne riservato un posto di riguardo: *Don Giovanni* (1948), *Filippo* (1949), *Processo a Gesù* (1955) e *La favola del figlio cambiato* (1957). Un asse Roma-Milano che costituì pure una parentesi di confidenza e di sostegno tra gli attacchi e le maldicenze del sistema teatrale.

Era primogenito di una famiglia benestante, cosmopolita e cattolica, non praticante. Ebbe un rapporto simbiotico con i genitori (Giovanni, di origine dalmata, impiegato al Ministero delle Finanze, ma anche studioso del mondo classico, di religioni e collaboratore della rivista evangelica battista «Bilychnis», e Caterina, proveniente dalla Corsica, insegnante di lingua e letteratura francese), con la sorella (Valeria) e i fratelli (Livio e Tullio), tutti nati nell'arco di pochissimi anni. A sedici anni l'incontro determinante con Silvio d'Amico. Frequentò la Regia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse" di Roma, dove d'Amico insegnava Storia del teatro: interruppe la formazione per conseguire la maturità classica, e la riprese da studente iscritto alla Facoltà di Lettere presso l'Università di Roma; ottenne il diploma d'attore nel 1932,

proseguì con un quarto anno di perfezionamento, prima di abbandonare a causa di divergenze con il direttore Franco Liberati. Liberati non aveva comunicato a Costa la volontà della compagnia Tofano-De Sica-Almirante-Rissone di scritturarlo, convinto del diniego che il giovane avrebbe ricevuto dalla famiglia. Quando Costa lo scoprì, si sentì tradito e non partecipò alla trasferta della scuola al Maggio Fiorentino per *La rappresentazione di Santa Uliva*, diretta da Jacques Copeau. A gennaio del 1936 si iscrisse, direttamente al secondo anno, alla prima classe di regia tenuta da Tatiana Pavlova all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma e il mese successivo si laureò con Vittorio Rossi, importante studioso di Letteratura italiana (fondamentali i suoi studi su Petrarca, Dante e Foscolo) con la tesi *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, da cui trasse un contributo in due parti uscito sulla «Rivista Italiana del Dramma». Tre anni dopo pubblicò una sua riduzione teatrale in quattro atti del romanzo nella collana Repertorio, diretta da d'Amico, per le Edizioni Roma. Il 1937 fu un anno cruciale. Si diplomò all'Accademia con un saggio sul testo *In portineria* di Giovanni Verga. In estate, affiancò, come assistente alla regia, Tatiana Pavlova per il *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, e Renato Simoni per *Il bugiardo* alla Biennale di Venezia. Da settembre trascorse alcuni mesi a Parigi per il suo apprendistato: ebbe la possibilità di assistere Copeau (e in lui intravide somiglianze con il padre a livello fisico, nel modo di pensare e nelle abitudini quotidiane) per la messa in scena di *Asmodée* di François Mauriac, vide molti spettacoli (la *Madame Bovary* di Gaston Baty, *Volpone* di Charles Dullin, *Elettra* di Jean Giraudoux, con la regia di Louis Jouvet), conobbe Baty e Jouvet che gli promisero di farlo assistere alle prove dei loro successivi lavori e ebbe modo di assistere alle lezioni di Dullin nella sua scuola. Nel 1938 accompagnò Copeau in un giro di letture in Belgio (marzo/aprile) e insieme a Ettore Giannini gli fece per la seconda volta da assistente alla regia per il *Come vi piace* di Shakespeare, al Maggio fiorentino, nel giardino di Boboli. Di questa esperienza lasciò traccia su «Scenario» con l'articolo *Un regista in cerca di scena*. Nel luglio del 1939 pubblicò, sulla «Rivista Italiana del Dramma» il saggio *La regia teatrale* (premiato ai Littoriali di Trieste), in cui espose gli aspetti di cui dovrebbe tener conto un regista, a partire dall'analisi del testo, come i nodi drammatici, vere e proprie spie per comprendere la vitalità, lo stile e il tono di un lavoro. Era una dichiarazione d'intenti,

infatti nel dicembre dello stesso anno fece la sua prima regia, *Il mistero*, spettacolo di debutto della Compagnia dell'Accademia, creata da d'Amico sul modello dei Copiaus, con allievi ed ex allievi della scuola come registi e attori.

1940 – Per la Compagnia dell'Accademia dirige *Il cacciatore di anitre* di Ugo Betti e il 9 maggio l'*Attilio Regolo* di Pietro Metastasio, spettacolo d'eccezione alla I Mostra triennale delle terre d'Oltremare a Napoli, con le musiche di Malipiero, elaborando con la sorella Valeria e il fratello Tullio un particolare dispositivo scenico. Pubblica sulla «Rivista Italiana del Dramma», in due numeri consecutivi, *Regia dell'“Attilio Regolo”* e *Regia d'un “Mistero” medioevale*, in cui ragiona su come ha lavorato per queste sue due prime rappresentazioni. Al termine della prima stagione cambiano i presupposti e gli assetti della Compagnia, quando Corrado Pavolini subentra a d'Amico nella direzione e comincia a essere ridotto lo spazio dei tre giovani registi, tra i primi diplomati all'Accademia (Costa, Wanda Fabro e Alessandro Brissoni), per fare spazio a Simoni e a Enrico Fulchignoni. Pavolini mina progressivamente l'impostazione pedagogica voluta da d'Amico e finisce per gestire la Compagnia in forma privatistica, coinvolgendo allievi non ancora diplomati e inserendo sue regie. Se la Fabro e Brissoni restano, Costa decide di lasciare.

1941 – Rimasto senza lavoro per l'intera stagione teatrale, dopo aver ripreso alla Biennale di Venezia con *Il poeta fanatico* di Goldoni, firma su «Scenario» *Del licito e del libito in regia*, un altro scritto in cui fissa le sue idee sul nuovo teatro e che risulta programmatico per la sua attività. Inizia un lungo periodo come regista di compagnie. Il primo a chiamarlo è Renzo Ricci per cui realizza *Cilieggi a Roma* di Hans Hoemberg, coinvolgendo la sorella Valeria per le scene e i costumi. Il 1 dicembre, in occasione del debutto al teatro Odeon di Milano, conosce Paolo Grassi, che in quel momento è anche un collaboratore della rivista «Spettacolo-Via Consolare». Sulla rivista, grazie a Grassi, scrive *Dalle “Lettere di Amleto”*, in cui raccoglie le missive immaginarie ricevute dal personaggio di Shakespeare sulle possibili vie da seguire per la rappresentazione del suo dramma.

1942 – Apre l'anno recensendo l'atto unico *Un cielo* di Giorgio Strehler su «Spettacolo-Via Consolare». Intanto con d'Amico immagina di formare una Compagnia simile a quella dell'Accademia, che ha interrotto il suo operato, ma non c'è sintonia circa la direzione (Costa la dovrebbe condividere con Guido Salvini e con la Fabro), il repertorio e gli attori da coinvolgere. Così, messo da parte il progetto, dirige la Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, con sede al teatro Eliseo in *Fermenti* di Eugene O'Neill, *Le case del vedovo* e *Candida* di George Bernard Shaw, tre regie che non firma. Poco dopo, a causa dell'inasprirsi della guerra, è richiamato in servizio al Comando del Deposito Granatieri di Roma.

1943 – d'Amico riesce a fargli ottenere delle licenze straordinarie per lavorare con due compagnie. Il 20 febbraio mette in scena al Quirino con la Compa-

gnia dell'ETI (Ente Teatrale Italiano), diretta da Sergio Tofano, *Il Piccolo Eyolf* di Ibsen. Il malcontento della critica e degli spettatori, suscitato da questo spettacolo, investe anche l'altra regia di quell'anno, *Hedda Gabler* per la Compagnia del Teatro Eliseo, durante la quale nascono dei contrasti con Sarah Ferrati, che interpreta la protagonista. Costa, per difendersi e spiegare le sue ragioni, secondo una prassi ormai consolidata, pubblica *A proposito dell'interpretazione di Hedda Gabler* sulla «Rivista Italiana del Dramma». Ad agosto è tra i firmatari del manifesto *Per un teatro del popolo*, accanto a Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli. Dopo l'8 settembre non risponde al richiamo all'obbligo militare e si nasconde per nove mesi a Cossinino, nelle Marche.

1944 – Nei mesi d'esilio, di sofferta solitudine, trascorre il tempo studiando Ibsen, Alfieri, Cechov, raccolte di teatro sacro, scrivendo, leggendo e predisponendosi al futuro, in cui «bisogna rifar tutto daccapo, poiché la nostra irregolarità d'oggi ha bisogno di ben altra forza» (Lettera di Orazio Costa a Silvio d'Amico, 16 marzo 1944, Fondo Silvio d'Amico, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova). Dopo il 5 giugno, torna a Roma e, in occasione dei festeggiamenti per la Liberazione, allestisce a Villa Giulia, senza alcun compenso per lui e gli attori, *La dodicesima notte* di William Shakespeare. In Accademia subentra a Guido Salvini, assumendo l'insegnamento di regia, ma ricoprendo anche quello di Storia del costume e Scenotecnica.

1945 – Un anno per tre attrici: Andreina Pagnani, Paola Borboni e Anna Magnani. Viene chiamato dalla Pagnani, in ditta con Carlo Ninchi, a dirigere *La carrozza del santissimo sacramento* di Prosper Mérimée e *Il candeliere* di Alfred De Musset, in seguito alla rottura dell'attrice con Luchino Visconti, provocata da una serie di contrasti durante le prove di quest'ultimo lavoro.

Cura l'adattamento radiofonico del *Macbeth*, registrato nella sede romana della RAI, a cui partecipa Paola Borboni. Per la Compagnia, che riunisce l'attrice, Salvo Randone, Piero Carnabuci e Pina Cei, mette in scena *Giorni senza fine* di Eugene O'Neill e *Vento notturno* di Ugo Betti al teatro Olimpia di Milano. Al suo fianco ha Luigi Squarzina e Vito Pandolfi, a cui lascia le redini della Compagnia nel giro delle repliche in provincia. In quella stagione, per la stessa Compagnia, vicino alle produzioni costiane abbiamo una regia di Squarzina (*Un gradino più giù* di Stefano Landi) e una di Pandolfi (*Il corsiero bianco* di Paul Vincent Carroll) che porta a compimento tra innumerevoli difficoltà.

Il 27 novembre, tra forti contestazioni e venticinque chiamate, al teatro Eliseo di Roma si svolge la prima della *Maya* di Simon Gantillon, con Anna Magnani, nei panni della prostituta Bella. La critica demolisce il testo, ma apprezza la sua regia. Grassi a distanza segue il suo operato. Sempre per la Magnani allestisce poi *Anna Christie* di Eugene O'Neill.

Inizia a scrivere sul quotidiano «Il Mondo», una volta a settimana, recensioni sulle proposte teatrali romane.

1946 – La collaborazione con «Il Mondo» dura poco, smette di inviare le sue critiche, probabilmente in segno di protesta per i tagli di cui è stato oggetto un suo articolo. A febbraio si arriva alla rescissione del contratto.

Il 26 marzo muore il padre. Ad aprile propone al teatro Quirino di Roma *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni con gli allievi dell'Accademia. In estate Pandolfi prova a progettare una tournée dello spettacolo nel Nord Italia, con Grassi come organizzatore. Non ci riuscirà.

Sotto l'egida dell'ETI vive la faticosa esperienza della Compagnia del Quirino. Configurata all'inizio con d'Amico, che poi si defila, come una sorta di nuova Compagnia dell'Accademia, si ritrova a gestirla, assediato dalle ingerenze istituzionali, dalle richieste degli attori (Sarah Ferrati e Vittorio Gassman) e dell'altro regista (Ettore Giannini), e da questioni finanziarie che stravolgono il progetto originale. In ogni caso riesce a dare due interessanti regie: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e *Il giardino dei ciliegi* di Cechov.

1947 – Nel volume *La regia teatrale*, curato da d'Amico, pubblica lo scritto *L'insegnamento di Jacques Copeau*. A giugno Grassi gli propone di allestire al Piccolo, che ha appena mosso i primi passi, *L'annuncio a Maria* di Paul Claudel, ma non se ne fa nulla. A ottobre comincia un intenso scambio con Grassi e Strehler per decidere il testo che avrebbe diretto nella nuova stagione del teatro milanese.

1948 – Al Piccolo la scelta ricade sul *Don Giovanni*. Debutta il 16 gennaio, traduzione di Cesare Vico Lodovici, Gianni Santuccio nel ruolo del protagonista, per un totale di quarantacinque recite.

Un mese dopo, sempre a Milano, fa la sua prima regia lirica, al teatro alla Scala: *Le baccanti*, libera riduzione da Euripide, musica di Giorgio Federico Ghedini, libretto di Tullio Pinelli, scene e costumi di Felice Casorati. Non viene accolta bene dalla critica e dal pubblico. L'impegno richiesto dai due spettacoli lo costringe a rinunciare alla redazione delle voci "Maschera teatrale", "Recitazione", "Regia" e "Teatro", che d'Amico gli chiede per l'Enciclopedia dello Spettacolo.

Sfuma il progetto, formulato con Grassi e accolto con interesse da Mario Apollonio, di una Compagnia semistabile (Costa) che possa agire nel Teatro dell'Università di Milano (Grassi).

Il 3 dicembre nasce il Piccolo Teatro di Roma, attraverso una scrittura privata tra Costa, nominato capogruppo, e un gruppo di attori (alcuni di questi sono Rossella Falk, Tino Buazzelli, Antonio Crast, Giancarlo Sbragia, Gianrico Tedeschi). Si stabilisce la sede nel teatrino dell'Accademia in via Vittoria, una durata di sei mesi prorogabile e un compenso per gli attori ottenuto dividendo i guadagni, al netto delle spese di gestione, in base a delle quote stabilite.

1949 – Prima stagione del Piccolo di Roma: realizza *I giorni della vita* di William Saroyan, tradotto da Guerrieri; due nuove versioni dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e de *La famiglia dell'antiquario* e alcuni testi mai rappresentati (*Venezia salva* di Massimo Bontempelli e *Lotta fino all'alba* di Ugo Betti). Complice anche il bicentenario della nascita di Vittorio Alfieri, dirige in primavera *Filippo*, *Oreste* e *Mirra*, tutti con le musiche di Roman Vlad. *Filippo*, messo in scena con la Compagnia del Piccolo di Milano, dopo il debutto ad Asti per le celebrazioni alfieriane, arriva a Milano e riscuote un grande successo.

Il 16 ottobre si reca a Pernard, a casa di Copeau, per incontrare il maestro francese pochi giorni prima della morte. Lascia traccia di questo incontro nel ri-

cordo *L'ultima visita dell'ultimo allievo*, pubblicato sulla rivista «Teatro» il mese seguente.

1950 – A gennaio Luciano Lucignani parla di lui nell'articolo *Orazio Costa regista* su «Teatro».

Seconda stagione del Piccolo di Roma: sceglie di portare in scena *Edipo re*, con la partecipazione di Renzo Ricci nel ruolo del re di Tebe; due opere francesi (il classico *Liliom* di Molnar e l'inedito di Anouilh *Invito al castello*) e un ulteriore confronto con la drammaturgia bettiana (*Spiritismo nell'antica casa*).

Il 1 settembre omaggia Copeau con la sua regia de *Il poverello*, nella piazza del Duomo a San Miniato, nell'ambito della Festa del teatro organizzata dall'Istituto del Dramma Popolare. Alla Compagnia del Piccolo di Roma si uniscono altri attori, come Antonio Pierfederici (Francesco), gli allievi dei tre corsi dell'Accademia e i cantori della S.S. Annunziata di Firenze che eseguono i commenti musicali. Marie Hélène Dasté, la figlia di Copeau, segue la preparazione dello spettacolo. Lo spazio scenico, ideato da Costa con la sorella Valeria, prende ispirazione da quello del Vieux Colombier.

Partecipa al film poliziesco *Contro la legge* di Flavio Calzavara.

1951 – Terza stagione del Piccolo di Roma: una sovvenzione di nove milioni di lire (con un'integrazione di cinque milioni) della Direzione dello Spettacolo e il primo contributo concesso dal Comune di Roma consentono di far arrivare la paga del Direttore e degli attori a tremila lire giornaliere. Si spostano al Teatro delle Arti, dove propone una nuova edizione de *Le case del vedovo* di George Bernard Shaw (in aprile trasmesso sul secondo canale radiofonico della Rai), *Intermezzo* di Jean Giraudoux e *I cugini stranieri* di Turi Vasile, che firma con Mario Ferrero, suo assistente di regia da un po' di anni. Rossella Falk abbandona il Piccolo in seguito ad attriti sempre più frequenti all'interno del gruppo.

Nella seconda metà di giugno, con gli allievi dell'Accademia, dà *l'Aminta* di Torquato Tasso, nel parco della Reggia di Caserta e *Donna del paradiso* all'Eliseo di Roma. In entrambe le situazioni adotta lo stesso dispositivo scenico de *Il poverello*.

1952-1954. Seguono altre tre stagioni del Piccolo di Roma. Quarta stagione: accanto alle regie di Costa, *Così è (se vi pare)* di Pirandello e *Vento notturno* di Betti, aumentano quelle di altri, Mario Ferrero e Sergio Tofano. Il 31 maggio 1952 torna a misurarsi con Alfieri. Va in scena *Agamennone*. A settembre dello stesso anno rappresenta un altro *Agamennone*, quello di Eschilo tradotto da Ettore Romagnoli, al teatro romano di Ostia.

La quinta stagione ruota attorno a due grandi allestimenti, *I dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos, nella chiesa di San Francesco a San Miniato e il *Macbeth*, con costumi di Maria De Matteis, musiche di Roman Vlad e traduzione di Cesare Vico Lodovici al Teatro delle Arti, all'inizio del 1953. Riguardo a *I dialoghi delle carmelitane* d'Amico, pur riconoscendo l'immenso sforzo fatto da Costa, critica l'uso smodato del coro e il suo difficile passaggio dal cantato al parlato, il poco lavoro sui movimenti delle scene d'insieme che perdono la loro tensione.

Sesta stagione: la Direzione dello Spettacolo in un primo momento sospende il consueto finanziamento, poi gli fa avere quindici milioni. Il sostegno del Comune di Roma viene meno. Il codirettore Manlio Busoni gli chiede di diventare il suo unico aiuto regista o di avere parti più rilevanti negli spettacoli. Al suo rifiuto, Busoni se ne va, lasciandolo da solo alla guida. Il Piccolo passa dal Teatro delle Arti al Valle, affittato per quattro mesi. Qui Costa prepara e rappresenta la novità *L'ultima stanza* di Graham Greene (mandata poi in onda sul terzo canale radiofonico della Rai), *Candida* e *Le donne dell'uomo* di Gennaro Pistilli, l'ultimo spettacolo, dal 23 gennaio 1954 per sei repliche. Compie una serie di tentativi per non chiudere l'impresa. Tra questi pure la costituzione con Diego Fabbri di una società a responsabilità limitata del Piccolo di Roma «per proteggere il nome del suo teatro e per costituire la base di una riapertura». Ma gli arretrati nei confronti degli attori, dei teatri, dei fornitori, sommati a debiti precedenti non lasciano scampo.

Prende parte al film *Proibito* di Mario Monicelli.

1955 – Allestisce al Piccolo di Milano il memorabile *Processo a Gesù* di Diego Fabbri per il quale vince il Premio per la migliore regia di novità italiana. Lo spettacolo viene ampiamente replicato in giro per l'Italia.

Il 1 aprile muore d'Amico: viene a mancare per Costa un importante spazio di confronto e sostegno professionale e umano su cui ha potuto contare fino a questo momento.

Il 14 novembre riceve la prima comunione.

1956 – Lavora su *Ippolito* di Euripide al teatro greco di Siracusa per la Compagnia dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, facendo uscire le note di regia dello spettacolo su «Il Dramma Antico». Alla Biennale di Venezia, a La Fenice, propone una sua edizione di *Liola* di Pirandello, scene di Virgilio Marchi, costumi di Maria De Matteis, musiche di Roman Vlad. Con la Compagnia Buazzelli-Silvani-Ninchi, riunita dall'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, prosegue il suo consapevole attraversamento della drammaturgia di Diego Fabbri, dedicandosi a *Veglia d'armi*.

1957 – Al Piccolo di Milano il 24 maggio debutta *La favola del figlio cambiato* di Pirandello, tradotta scenicamente con un'ambientazione picassiana, in cui inserisce delle grandi marionette costruite dalla storica Compagnia Colla, concepisce azioni mimiche su piani inclinati e stretti e fa uso di maschere costruite da Amleto Sartori.

Interpreta Papa Pio ne *L'ostaggio* di Claudel, regia del suo ex assistente Mario Ferrero per l'XI edizione della Festa del Teatro a San Miniato. La traduzione è affidata a Gualtiero Tumiati, che compare anche tra gli attori.

Inizia a insegnare Recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma dal 14 novembre.

1958 – Muore la madre Caterina (9 febbraio), che viene sepolta nel cimitero di Assisi, e avvia le pratiche per aggiungere il cognome Giovangigli al suo.

Fa due regie liriche: *Il conte Ory* di Rossini (Milano, Piccola Scala) e *La Favorita* di Donizetti (Arena di Verona). Mette in scena per la Compagnia Proclermer-Albertazzi *Requiem per una monaca* di William Faulkner, adattato da Camus.

1959 – Avvia un'intensa collaborazione con «L'Illustrazione Italiana», recensendo spettacoli, raccontando figure e momenti del teatro italiano, facendo il punto su problematiche attuali della scena e riflettendo sul metodo registico.

1960 – Ad ottobre parte per un viaggio in India, legato ad una borsa di studio UNESCO, che dura sei mesi. Visita l'Hindustani Theatre, assiste alla lunga preparazione e alle rappresentazioni del Kathakali. Vede templi, moschee, palazzi, si imbatte nei sacrifici religiosi e in forme di spettacolarità per strada. Negli ultimi giorni del suo soggiorno incontra Madre Teresa di Calcutta.

Pur restando per più di mezzo secolo un protagonista delle scene italiane, Orazio Costa spesso non riuscì a realizzare appieno le sue idee, accumulò una grande quantità di progetti sognati, falliti o per cui non lottò abbastanza, preferendo stare appartato e fidandosi di pochi e stretti collaboratori. Costa sembrò al centro. Invece era di lato e pure un po' isolato. Forse, anche per questo, se il suo lascito è ampiamente riconosciuto, l'incisività e l'innovazione del suo operato a volte non hanno incontrato una piena comprensione.

Nei decenni successivi le regie andarono a diradarsi e gli interessi di Costa si concentrarono sulla diffusione e trasmissione del metodo mimico. Nell'ambito della produzione teatrale occorre ricordare sicuramente l'esperienza del Teatro Romeo (1965-67). Tenne un corso straordinario di regia musicale teatrale al Conservatorio di Santa Cecilia (1963-1972) e insegnò per tre anni all'Institut des Arts de Diffusion di Bruxelles. Contestato dai suoi allievi nel 1969, il suo incarico in Accademia venne sospeso un anno per poi riprendere fino al 1976, quando, dopo trent'anni d'insegnamento, il suo posto passò ad Andrea Camilleri. Fondò nel 1979, a Firenze, il Centro d'Avviamento all'Espressione, una scuola basata sul metodo mimico, e diede vita a una situazione gemella, la Scuola di Espressione e Interpretazione Scenica a Bari (1985-88). Nel 1987 Ferruccio Marotti lo invitò a tenere un seminario sul metodo mimico al Centro Teatro Ateneo dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Nel 1991 tornò all'Accademia per condurre un corso biennale sull'*Amleto* di Shakespeare. Nel 1995 guidò il corso di Istituzioni di regia, chiamato dai professori Sisto Dalla Palma e Annamaria Cascetta all'Università Cattolica di Milano. Morì il 14 novembre 1999 a Firenze.

NOTA BIBLIOGRAFICA: Per scrivere questa scheda sono state consultate fonti di prima mano (quaderni, lettere, programmi di sala, ritagli stampa, ecc.) nel Fondo Archivio Orazio Costa, Centro Studi del Teatro della Pergola a Firenze, su cui è in corso un progetto di ricerca, studio e disseminazione della Fondazione Teatro di Toscana, coordinato da Stefano Geraci, e che coinvolge Massimo Giardino e Andrea Scappa. Si segnalano i principali riferimenti bibliografici: *Orazio Costa Giovangigli: linee di ricerca intorno a un maestro «dimenticato» del teatro italiano*, a cura di Alessandra Ghiglione e Gaetano Tramontana, «Comunicazioni sociali», a. XX, n. 3, luglio-settembre 1998, Milano, Vita e pensiero, 1998; *Speciale Orazio Costa*, «ETInforma», a. V, n. 1, febbraio 2000, numero in ricordo di Costa a ridosso della sua morte; *Dedicato a Orazio Costa*, «Ridotto», a. LX, n. 10-11, ottobre-novembre 2012, uscito nel centenario della nascita di Costa in cui si riportano anche interventi e scritti già pubblicati altrove; Maricla Boggio, *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001; Maricla Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004; Maricla Boggio, *Orazio Costa maestro di teatro*, Roma, Bulzoni, 2007; Maricla Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni, 2008; Maricla Boggio, *La danza interiore. Orazio Costa, la mimica e l'interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2019; Maricla Boggio, *Si fa che si era. Orazio Costa, dal gioco al teatro*, saggi di Francisco Mele e Pier Paolo Pacini, Roma, Bulzoni, 2021; Lucilla Bonavita, *Luigi Pirandello e Orazio Costa. Gli inediti dell'Archivio Costa nell'esperienza del Piccolo Teatro di Roma (1948-1954)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015; Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1989; Orazio Costa, *Poesie edite e inedite*, saggio critico e nota ai testi di Lucilla Bonavita, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015; Orazio Costa, *Viaggio in India*, a cura di Maricla Boggio, Roma, Bulzoni, 2020; Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica: storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988; Massimo Giardino, *Orazio Costa regista. Dalla Compagnia dell'Accademia al Piccolo di Roma (1939-1954)*, Tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2018/2019; Luciano Lucignani, *Orazio Costa regista*, «Teatro», a. II, n. 2, 15 gennaio 1950, pp. 39-41; Laura Piazza, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Pisa, Titivillus, 2018; Laura Piazza, *La Compagnia del Teatro Quirino e la nascita del Piccolo. Il carteggio inedito del '46 Grassi-Costa*, «Acting Archives», a. XI, n. 21, maggio 2021, pp. 39-51; Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 213-255; Giorgio Prosperi, *Costa, Orazio*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1956, pp. 1557-61; Paolo Puppa, *Costa, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, 2020, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-costa_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-costa_(Dizionario-Biografico)/>) (17/04/2024); Maria Teodolinda Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Roma, Bulzoni, 2001.

Stefano Locatelli

STREHLER: TRAUMI ED EQUILIBRI
1947-1954

Premessa

Gli studi sul periodo giovanile di Strehler soffrono di una doppia debolezza, già messa in evidenza da Claudio Meldolesi: la sostanziale identificazione con il percorso di Paolo Grassi; un uso delle memorie dello Strehler maturo come fonti affidabili¹.

Il presente articolo è quasi interamente dedicato ai primi anni di Strehler al Piccolo, in sostanza fino al 1953/1954; il lavoro è stato condotto, oltre che su documenti d'archivio², sui suoi scritti, anche maturi³. Ho cercato di non usare il senno di poi, e di utilizzare questi ultimi non come fonti, ma semmai di leggerli prestando attenzione alle omissioni, ai lapsus, alle sfasature, e in alcuni rari casi alle consonanze con gli scritti giovanili.

A partire dalla riscoperta che Meldolesi fece della iniziale opzione di Strehler per l'avanguardia come corrispettivo della regia originaria⁴, propongo l'ipotesi che nei primi anni del Piccolo obiettivo primario

¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, in Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 109-140.

² Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano (d'ora in poi ASPT); Archivio Gerardo Guerrieri, Sapienza Università di Roma (d'ora in poi AG).

³ Cfr. in particolare Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.

⁴ Il presente contributo è in stretto dialogo con i seguenti studi: Claudio Meldolesi, *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, «Quaderni di teatro», I, n. 4, 1979; Claudio Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, «Biblioteca Teatrale», nn. 21-22, 1978, pp. 91-159; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (rist. Roma, Bulzoni, 2008); Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, cit.

di Strehler fu di ritrovare, con gli attori, un teatro perduto: ricostituire nella stabilità e all'insegna della regia un analogo del sistema di relazioni della microsocietà degli attori. Era un modo di pensare gli attori in opposizione alla linea "funzionale" di Grassi, e incompatibile con le condizioni produttive e di struttura definite in coerenza con i suoi obiettivi "industriali".

Come ha scritto Ferdinando Taviani nella sua recensione ai *Fondamenti del teatro italiano*, il Piccolo e in generale ciò che è divenuto establishment teatrale, «fu, nelle sue origini, un teatro quasi reinventato e scoperto da un gruppo di amici», con i conseguenti "traumi da crescita" che non si verificano «nel momento del disadattamento, bensì in quello dell'equilibrio raggiunto e professionalizzato»⁵.

È una osservazione preziosa, che mi ha aiutato a scorgere i traumi e i precari equilibri cui Strehler fu costretto. Ho provato a individuarne quattro, relativi alla questione "teatro d'arte", alle modalità di definizione del repertorio, alla struttura organizzativa del Piccolo, e agli attori.

Si trattò per Strehler, nel complesso, di un fallimento bruciante, consumatosi tra 1951 e 1953. Le rinunce e sconfitte rispetto alla sua vocazione iniziale ebbero conseguenze non solo sulle sue modalità di lavoro, ma anche sul modo di pensare alla cultura attorica nel contesto della stabilità pubblica italiana.

Teatro d'arte

I documenti relativi alla fondazione del Piccolo ci restituiscono un Grassi attento a evitare qualsiasi rischio di replicare, in sede pubblica, un teatro sperimentale o d'eccezione.

Strehler rimaneva invece decisamente ancorato alla sua matrice avanguardista, e doveva sentirsi più vicino a Mario Apollonio: questi richiamava già nei suoi scritti coevi collegamenti ai piccoli teatri d'arte sorti un po' ovunque in Europa nei primi anni del Novecento⁶, tanto

⁵ Ferdinando Taviani, *La generazione dei registi*, «Alfabeta», n. 76, settembre 1985, p. 32.

⁶ Apollonio usa il termine *Kleine Bühne* in un articolo del 1953 (*Manifesti di Milano*, «Il Dramma», nn. 170-172, 1 gennaio 1953, pp. 69-73). Ancora, nel romanzo

che, sia nel manoscritto della *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro* (che, come è ormai definitivamente noto e dimostrato, si deve alla mano di Apollonio, in qualità di componente della prima commissione artistico-direttiva del Piccolo) sia in molta della corrispondenza con Grassi, nomina il Piccolo semplicemente come «il Teatrino», auspicandone vocazioni sperimentali⁷. Da questo punto di vista, Meldolesi aveva ragione a evidenziare che nella *Lettera programmatica* vi fossero evidenti risonanze di scritti giovanili di Strehler⁸; ma, direi, proprio perché nello Strehler giovane troviamo forti congruenze con alcuni principi cari ad Apollonio, non da ultimo i continui riferimenti a Copeau, la funzione corale del pubblico, l'insistenza sull'etica del piccolo gruppo⁹.

È bene sottolineare che l'humus in cui si formarono i giovani Grassi e Strehler fu anche quello delle gallerie d'arte milanesi (Grassi stesso fu un attivissimo critico d'arte nel periodo gufino). Da quell'ambiente deriva anzitutto il sodalizio tra Grassi, gli amici appena diplomatisi all'Accademia dei Filodrammatici (Giorgio Strehler, Franco Parenti, Mario Feliciani, Speranza Pistoia, Enrica Cavallo) e gli artisti di «Corrente» (Birolli, De Grada, Fulchignoni,

Cinquantacinque (Brescia, Bietti, 1970) attribuisce a Grassi l'idea del nome Piccolo Teatro come richiamo «alla *Kleine Bühne*». Se vogliamo dare credito alla tarda narrazione di Apollonio, Grassi intendeva probabilmente riferirsi al *Kleines Theater* fondato da Reinhardt nel 1901 e, poi, al *Kammerspiele* (teatro da camera, o teatro intimo) che questi affiancò nel 1906 al Deutsches Theater; l'espressione «teatro da camera» è per altro frequente negli scritti e nelle ipotesi operative di Grassi degli anni Quaranta. Si trattava di riferimenti cui Apollonio era sensibile, anche se suo ideale modello era, come per Strehler, anzitutto il Vieux Colombier di Copeau.

⁷ *Manifesto per il teatrino comunale del Broletto* era il titolo della prima stesura della *Lettera programmatica per il P.T. della città di Milano*, «Politecnico», gennaio-marzo 1947, p. 68. Si legge in edizione critica in *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro. Testi e documenti*, a cura di Stefano Locatelli, Paola Provenzano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 115-124. Sul ruolo di Apollonio nella fase di fondazione del Piccolo rimando integralmente a Stefano Locatelli, *Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio, cofondatore del Piccolo Teatro di Milano*, *ivi*, pp. 3-63.

⁸ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, *cit.*, pp. 220-221.

⁹ Sono vere e proprie chiavi di volta sia degli studi sia dei tentativi teatrali di Apollonio, e che io stesso ho considerato per lo più, nei precedenti studi, in termini oppositivi rispetto a Strehler. È un errore, almeno in rapporto allo Strehler giovane. Rimando ancora, per le idee di Apollonio, a Stefano Locatelli, *Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio*, *cit.*

Joppolo, Guttuso, Badoli, Sassu, Gadola, Veronesi, Treccani, Reborra), che diede vita nel 1941 al Gruppo Palcoscenico, cui fu molto vicino anche Vittorini¹⁰. Entro la stessa filiera si colloca l'esperienza della primavera 1943 con il GUF di Novara, dove Strehler fece le sue prime prove registiche¹¹. Si pensi, inoltre, alle riunioni volute da Valentino Bompiani (con Apollonio, Grassi, Rosa, Ballo) nella primavera 1945 e finalizzate alla fondazione di un nuovo teatro: arriveranno a ipotizzare un tendone da circo da installare nelle periferie; Grassi proponeva di mettervi in scena *La cimice* di Majakovskij e comunicava, tra l'altro, che stava preparando il *Cancelliere Krehler* di Kaiser da recitarsi in case private¹². Anche il circolo teatrale Diogene¹³, nel suo assetto originario del 1945-1946, è collocabile entro questa filiera; più che la protostoria del Piccolo, fu il tentativo di costituire un omologo, in ambito teatrale, delle gallerie d'arte che a Milano, per lo più sempre nella zona di Brera (ove lo stesso Diogene ebbe la sua sede), coagularono gli artisti che, tra 1945 e 1948, contribuiranno a dare vita, anche tramite le riviste «Argine Numero» e «il 45», prima al Fronte Nuovo delle Arti, poi al Movimento Arte Concreta, senza dimenticare lo Spazialismo (il suo primo manifesto è del maggio 1947). Strehler, in quel clima, pensava di dare concretezza all'azione culturale del Diogene aprendo un teatrino sperimentale e di chiamarlo «Officina '45»¹⁴.

Ancora alla fine del 1946, le regie di Strehler per la compagnia del Teatro Excelsior, organizzata da Grassi, e in particolare di *Piccoli Borghesi* di Gorkij, sostenuto finanziariamente dal Partito Socialista, furono in continuità con le regie della primavera-estate 1946 per la

¹⁰ Per una panoramica sull'attività di Palcoscenico cfr. almeno Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1979, pp. 124-156; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 59-67; Alberto Bentoglio, *Gli anni del Piccolo Teatro. 1936-1972*, in Paolo Grassi, *Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di Carlo Fontana, Milano, Skira, 2011, pp. 33-35; Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Mursia, 1977, pp. 109-110.

¹¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 57-102.

¹² Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, 2023, pp. 17-22.

¹³ Sul Diogene, oltre che sulla sua matrice avvicinata alle gallerie d'arte del tempo, rimando sempre a *ivi*, pp. 23-27.

¹⁴ Cfr. Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 138.

Maltagliati-Randone-Carraro, che Meldolesi ha definito come «una fertile esperienza bragagliana nel cammino del regista»¹⁵.

Da fine 1945 Grassi aveva avviato anche una scuola teatrale, nominata Studio d'arte drammatica, che operava su base volontaristica nei locali dell'Istituto della Federazione socialista; parteciparono alle attività anche Strehler, Ruggero Jacobbi, Vito Pandolfi, Enzo Ferrieri e Dora Setti¹⁶. Nel settembre 1946 Grassi e Strehler firmavano una convenzione per impiantare sia la direzione del Diogene sia lo Studio d'arte drammatica presso i locali dell'ente Internazionale della Commedia Nuova, che avrebbe provveduto ai costi di allestimento, ai compensi della direzione artistica (affidata a Strehler) e del personale della scuola¹⁷. È un'ipotesi di impegno professionale intenso (che non si concretizzò probabilmente perché a partire da novembre 1946 iniziò a porsi la concreta possibilità di fondare un teatro comunale), nonché il tentativo di dare concretezza a quanto Strehler scriveva nel 1942: una scuola come premessa necessaria a un nuovo attore e alla stessa regia.

Prima di ogni altra cosa, qualora non esistano, un regista deve creare una scuola. Un regista deve creare una disciplina intima e vissuta. Un regista deve creare una mentalità, uno stile. [...] Ammantare la regia di servizio, di modestia, renderla impersonale è segno soltanto di incertezza, di compromesso, di incapacità. Dalla scuola, dalla disciplina, dalla sensibilità che si sarà imposta – e non a tempo, a intervalli, ma continuamente ed infaticabilmente agli “stessi” elementi – si creerà il nuovo attore, si creerà la nuova tecnica, il nuovo spettacolo¹⁸.

Tuttavia gli obiettivi di Grassi si erano andati ridefinendo, tra 1945 e 1946, in termini “industriali” e, nel 1947, considerava i “teatri d'arte” incompatibili con un teatro pubblico da considerare come «una vera e propria azienda produttrice di un prodotto, lo spettacolo»¹⁹. Non aveva, come si è visto, abbandonato le sue attenzio-

¹⁵ Claudio Meldolesi, *Il 1946 di Grassi e Strehler*, cit., p. 37.

¹⁶ Cfr. Paolo Grassi, *Lettere. 1942-1980*, a cura di Guido Vergani, Milano, Skira, 2004, pp. 16-17.

¹⁷ Il testo della convenzione, con i dettagli degli impegni, è conservato in ASPT, *Corrispondenza Paolo Grassi fino al 1946*.

¹⁸ *Responsabilità della regia*, «Posizione», nn. 3/4, 10 novembre 1942, si legge in Fabio Battistini, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980, pp. 21-23.

¹⁹ Cfr. Paolo Grassi, *Teatro e società oggi*, «Civiltà delle macchine», novem-

ni all'avanguardia e al teatro d'arte, ma continuava a pensarvi alla stregua dei teatri GUF, e a considerarli dunque possibili e praticabili solo come momento appartato, protetto e parallelo alla vita del sistema teatrale-industriale²⁰. Gli auspici programmatici di stabilità e di pubblico servizio si sarebbero dovuti invece realizzare come articolazione del teatro maggiore. Dunque il nascente teatro municipale non avrebbe dovuto agire, o anche solo rischiare di apparire come un teatro sperimentale o d'eccezione; tanto più che le stesse dimensioni, e la marginalità del teatro-cinema del Broletto, avrebbero potuto facilmente alimentare l'equivoco che si trattasse di un nuovo tentativo milanese di "teatro d'Arte"²¹.

Per Strehler, la sala di via Rovello non poteva invece che apparire compatibile con le logiche dei "teatri d'arte" o, appunto, dei "piccoli

bre-dicembre 1964, pp. 48-52. È una terminologia che ritorna a ogni piè sospinto nella corrispondenza di Grassi, oltre che nei documenti ufficiali (sul Piccolo come teatro caratterizzato da una «precisa organizzazione industriale» insisteva nel progetto per la stagione inaugurale inviato al Servizio Teatro il 5 febbraio 1947, in ASPT, *Cartella 1947*). Nei suoi scritti di metà anni Quaranta sosteneva che fosse necessario conciliare la questione dei costi e l'idea di teatro come servizio pubblico, in termini del tutto affini alla gestione delle industrie di Stato e delle *utilities* pubbliche. Grassi intendeva letteralmente, e non utopicamente, il teatro pubblico «alla stregua della metropolitana».

²⁰ Ancora nel 1948 coordinò, in stretta collaborazione proprio con Apollonio, il tentativo di promuovere un teatro universitario milanese, che ipotizzava come vero e proprio "teatro sperimentale" e in stretta connessione con il circolo Diogene (rimando a Stefano Locatelli, *Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio*, cit., pp. 51-55).

²¹ Cfr. Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre*, cit. In occasione della giunta comunale che approvò l'uso del teatro-cinema Broletto come teatro municipale, la questione è esplicitamente posta dall'area comunista con un intervento di Piero Montagnani: «Mentre in un primo momento era rimasto perplesso perché temeva che la capienza ridotta del teatro conducesse all'istituzione di un teatro di snob o di un teatro di avanguardia, mentre la nostra città ha soprattutto bisogno di teatri che siano accessibili al popolo, la perplessità è svanita quando ha conosciuto il programma». Le intenzioni espresse in giunta comunale rimanevano tuttavia ambigue; nella stessa seduta l'uso della sala via Rovello viene presentato dall'assessore Lamberto Jori (che nei mesi successivi diventerà consigliere delegato del Piccolo nonché suo responsabile amministrativo) come una «esperienza» provvisoria, vista l'impossibilità di utilizzare il Teatro Lirico come da previsioni stesse del programma elettorale del Partito Socialista: «Si vorrebbe [...] svolgere soprattutto un *repertorio da camera*, per offrire agli spettatori una specie di antologia del teatro drammatico» (corsivo mio); cfr. verbale della seduta della giunta comunale di Milano del 21 gennaio 1947, copia dattiloscritta conservata in ASPT, *Cartella 1947*.

teatri”, e non sarà casuale l’insistenza nelle sue memorie sulle condizioni dello spazio in cui operare, come “luogo critico”²².

Pare dunque verosimile un conflitto interno tra Grassi e Strehler sulla natura di *teatro d’arte* o meno del nascente teatro.

Nell’immediato secondo dopoguerra il fatto stesso di chiamarsi *piccolo teatro* richiedeva, del resto, delle spiegazioni e precisazioni. Varrà la pena sottolineare che *piccoli teatri*, *teatri d’arte*, *teatri d’eccezione*, venivano utilizzati in Italia come sinonimi almeno dagli anni Venti. Dunque, non a caso, la sera dell’inaugurazione venne distribuito agli spettatori un programma di sala con un testo di presentazione dal titolo *Perché un piccolo teatro?*

Vi si riproponevano alcuni dei contenuti della *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro*; una ridotta sinossi che diventerà poi, nei fatti, il vero manifesto ideologico del teatro, tanto che nei libri ufficiali del Piccolo²³ troviamo *Perché un piccolo teatro?* anziché la *Lettera programmatica*.

È un testo divenuto famoso, e che in alcuni elementi sostanziali ribaltava il senso profondo della *Lettera programmatica*²⁴, specie per l’interpolazione di una frase in questa non presente: «Teatro d’arte, per tutti»²⁵.

Fu probabilmente un modo per risolvere almeno nominalmente

²² Cfr. *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, pp. 40-43.

²³ Il primo e più importante dal punto di vista documentario è *1947-1958. Piccolo Teatro*, Milano, Moneta, 1958.

²⁴ Rimando in proposito a Stefano Locatelli, *L’eccezione e la norma*, cit., pp. 86-88.

²⁵ È una idea che ritroviamo già tra gli auspici della grande regia, e che probabilmente costituiscono una componente importante delle forme di mecenatismo che spesso la resero possibile: per esempio il Teatro d’Arte di Mosca si chiamò, sino alla primavera 1901, *Moskovskij Chudožestvennyj obščedostupnyj teatr*, Teatro d’Arte di Mosca *accessibile a tutti*. Già Ostrovskij, in un suo memorandum sulla situazione del teatro russo, auspicava «la nascita a Mosca d’un teatro accessibile a larghi strati del pubblico» (cfr. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l’anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 34; cfr. inoltre Angelo Maria Ripellino, *Stanislavskij*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1965, vol. IX, col. 265). Ringrazio Mirella Schino per questa osservazione. Lo stesso Anton Giulio Bragaglia usava in tournée divulgare i manifesti con la scritta «Bragaglia per tutti» (cfr. Raffaella Di Tizio, *L’opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell’Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018, p. 253).

anche il conflitto interno, anzitutto tra Strehler e Grassi, sulla vocazione all'avanguardia e alla sperimentazione, e dunque sulla natura di *teatro d'arte* del nascente teatro.

«Teatro d'arte, per tutti» per Grassi doveva significare un teatro realizzato al più alto livello artistico e professionale e accessibile a tutti (sono forti in Grassi le consonanze con scritti in cui d'Amico contestava la tendenza diffusa a utilizzare la terminologia *teatro d'arte* come teatro d'avanguardia e d'eccezione²⁶); insomma, un sinonimo di «Teatro, pubblico servizio»²⁷.

Per Strehler doveva essere invece un riferimento in continuità con le ipotesi di teatro/laboratorio d'arte (che voleva appunto chiamare *Officina*) di poco più di un anno prima, oltre che allo Studio d'arte drammatica che sembrava doversi anche professionalmente concretizzare dall'autunno 1946. In quegli anni, del resto, suo punto di riferimento più alto, ed esplicito, era Copeau²⁸.

La soluzione non fu un equilibrio, ma l'auspicio di un compromesso; e fu l'adozione di un ossimoro, *teatro d'arte per tutti*, che divenne subito un efficace e fino a oggi persistente slogan promozionale; avrebbe anche potuto avere in sé la forza delle utopie teatrali: coniugare l'esperienza dei Teatri d'Arte con l'idea di servizio pubblico avrebbe al contempo contraddetto e mescolato due ingredienti che, insieme, avrebbero potuto formare materia incandescente, se realizzata in coerenza con le intenzioni profonde della *Lettera programmatica*, e dando continuità strutturale alla vocazione per l'avanguardia di Strehler.

²⁶ Nel 1925, per esempio, polemizzava con la moda di nominare “teatri d'arte” certi “piccoli teatri” «dai caratteri astemi, rinunciatari e protestanti [...] che oggi si vogliono mettere di moda» e che intendono contrapporsi come eccezione «ai grandi teatri, dei cui vizi stiamo denunciando l'elenco ogni giorno, ma dove insomma s'incontrano degli artisti e talvolta grandi artisti» (Silvio d'Amico, *I piccoli teatri*, 9 gennaio 1925, in Silvio d'Amico, *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1963, vol. 1, pp. 477-479: 477-478).

²⁷ Si veda ovviamente Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, «Avanti!», 25 aprile 1946.

²⁸ Si legga in particolare la testimonianza di Strehler, in forma di lettera a Ivo Chiesa, in occasione della morte di Copeau: Giorgio Strehler, *Omaggio a Copeau e a Dullin*, «Sipario», V, n. 45, gennaio 1950, pp. 11-12, leggibile anche in Giorgio Strehler, *Lettere sul Teatro*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Archinto, 2000, pp. 17-22. Si veda anche il contributo di Tommaso Zaccheo nel presente dossier.

Repertorio

Gli studi tendono, spesso, ad attribuire a Strehler tutte le scelte artistiche, in particolare dei testi da mettere in scena. Il repertorio dei primi anni fu invece spesso frutto di compromessi, a volte di imposizioni, e incorporò da subito per Strehler il trauma di *do ver fare*, anche quantitativamente, molti spettacoli che non avrebbe realizzato²⁹.

Per le scelte di repertorio vanno tenute presenti nei primi anni del Piccolo altre componenti fondamentali.

La prima, e certamente più importante, è Paolo Grassi. Per quanto lo si consideri anzitutto come il prototipo dell'organizzatore moderno, non va dimenticato che Grassi fu a tutti gli effetti parte della generazione dei registi. Fece esperienze registiche prima di altri, certamente prima di Strehler, e fu anche il primo della generazione a rinunciare alla regia, per necessità di dedicarsi a tempo pieno alla organizzazione. Tuttavia, se Grassi rinunciò alla pratica registica non abbandonò la regia, e in particolare la sua componente "culturale". Pensiamo all'intenso lavoro come curatore di collane teatrali, che fu componente importante delle sue strategie giovanili, e che continuò anche dopo la fondazione del Piccolo (in particolare con la «collezione di teatro» Einaudi, diretta con Gerardo Guerrieri). Soprattutto, Grassi mantenne forti prerogative culturali e artistiche interne al teatro, in particolare di scelta dei testi da rappresentare, almeno nei primi anni di vita del Piccolo. Se i cartelloni tra 1947 e 1954 possono essere definiti eclettici, lo devono a Grassi e alle sue esigenze industriali di variazione e alternanza del repertorio, talora anche per accondiscendenza alle richieste anche esplicite della Direzione Generale dello Spettacolo in merito agli autori italiani, finanche per necessità (sempre urgente) di procurare denaro al teatro³⁰.

²⁹ Già nella stagione inaugurale maggio-luglio 1947 Strehler subì certamente *Il Mago dei prodigi*. Rimando a Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 88-95.

³⁰ Si pensi, in proposito, anche alla messinscena di autori sostenuti dall'Istituto del Dramma Italiano (IDI). È il caso, per esempio di *Emma* di Federico Zardi, unica novità italiana per la stagione '52/'53. L'anno successivo il Piccolo organizzò un concorso di drammaturgia in collaborazione con l'IDI, con un premio di 500.000 lire e rappresentazione del testo vincitore a spese dell'IDI; vinse *La sei giorni* di Ezio d'Errico (messo in scena da Strehler, 18-25 dicembre 1953). Una seconda edizione si tenne l'anno successivo, ma il premio non venne assegnato «perché la giuria ritenne che nessuna delle opere lo meritasse» (1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., p. 57).

Un ruolo fondamentale ebbe Gerardo Guerrieri. Sin dai primi mesi di attività fu uno dei punti di riferimento, specie per quanto riguarda la drammaturgia americana. Grassi e Strehler tentarono con lui la via di sempre più organiche collaborazioni, anche come regista. Tuttavia, a parte la occasionale ripresa della regia di *N.N.* di Leopoldo Trieste nella stagione 1947/1948, Guerrieri lavorò per il Piccolo Teatro esclusivamente come «studioso e traduttore»³¹.

Alcuni esempi: nel 1948/1949 suggerì *The Skin of our Teeth* di Thornton Wilder; ne fornì anche la traduzione, che prese il titolo di *La famiglia Antropus* (regia di Strehler, debutto: 29 dicembre 1948)³². Tuttavia, l'autore americano che più di ogni altro Grassi e Strehler avrebbero voluto in quegli anni rappresentare era Tennessee Williams. L'occasione si concretizzò nella stagione 1950/1951, con *Summer and Smoke*. Guerrieri ne inviava una breve sinossi a Grassi e Strehler, ai fini di una prima valutazione³³ e, poi, la traduzione³⁴.

Varrà la pena evidenziare come la scelta di testi a partire da una breve sinossi di Guerrieri sia una prassi, in questi anni, consueta. Del resto, i documenti attestano quanto il processo di definizione del repertorio passasse in quegli anni anche da un suo intenso lavoro:

Quanto alle altre proposte, preferirei parlarne con te a voce. Intanto tu dimmi, se non ti dispiace, quel che ti serve: repertorio comico, classico, o che [...]. Come sai per lettera non si possono consigliare né accettare testi: occorrerà che, o tu a Roma o io a Milano, stiamo insieme una mezza giornata copioni alla mano. D'accordo³⁵?

È una modalità confermata, sin dai primi mesi del Piccolo, da molte lettere tra Guerrieri e Grassi, che fanno spesso riferimento a lunghe riunioni tra i due, ora a Roma ora a Milano, spese a compulsare testi e copioni.

³¹ Con questi precisi termini viene definita la sua attività *ivi*, p. 61.

³² Guerrieri proponeva di tradurre il titolo con *Pelo pelo*, e la proposta del nuovo titolo fu di Strehler; cfr. lo scambio di lettere tra Grassi e Guerrieri tra agosto e ottobre 1948 in ASPT, *Epistolario Grassi*, 23.

³³ Cfr. lettera s.d. [settembre 1949], *ibidem*. Altra documentazione su *Summer and Smoke* in AG, *Teatro Anglo-americano*, 15, cart. 5/2.

³⁴ Tennessee Williams, *Estate e fumo*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Milano, La fiaccola, 1951; la traduzione venne poi pubblicata per Einaudi nella raccolta del *Teatro* di Williams (1963).

³⁵ Lettera di Guerrieri a Grassi, s.d. ma databile 6 agosto 1950, in ASPT, *Epistolario Grassi*, 23.

A partire dall'inizio degli anni Cinquanta il ruolo fondamentale di Guerrieri risulta documentato anche da alcune lettere di Strehler. Così, per esempio, tra le molte lettere scambiate nella fase di preparazione della stagione 1952/1953:

Non riesco a portare in porto il repertorio [...]. Tu ormai hai fatto tutto il possibile [...]. Avrei delle liste interminabili di cose da fare ancora. Ma o non accontentano gli attori, o non c'è la distribuzione o altro. Ma lasciamo andare.

Dimmi subito del Saroyan o di altro. Dimmi le tue idee sul Landi o sulla mia lettera e soprattutto vogliami bene, Gerardo e stammi vicino perché stavolta ho proprio paura. Magari a te non te ne frega niente ma io ho paura³⁶.

Nel frattempo Guerrieri stava lavorando con Stefano Pirandello (Landi) a una radicale riscrittura della prima stesura di *Sacrilegio Massimo*, in preparazione appositamente per il Piccolo. Guerrieri ridefinisce il testo, in accordo con Strehler, cui invia lunghe lettere con proposte di scansione scena per scena, analisi dei personaggi e possibilità di concreta distribuzione; le proposte di Guerrieri costituiscono la base delle lettere che Strehler invia, a sua volta, con un vero e proprio gioco di triangolazione, a Stefano Pirandello³⁷.

Si potrebbe ipotizzare che nella collaborazione di Guerrieri con il Piccolo sia possibile individuare alcune caratteristiche proprie del lavoro del dramaturg (come Guerrieri fu dal 1946, ma anche in questo caso ufficiosamente, per Visconti³⁸); tuttavia la sua condizione di «membro corrispondente»³⁹, con quel che ne consegue in termini di mancato rapporto con gli attori, l'ufficiosità delle sue funzioni, al contempo pongono interrogativi e difficoltà a una sua definizione di dramaturg del primo teatro pubblico⁴⁰.

³⁶ Lettera s.d. [agosto-settembre 1952], in AG, *Lettere e carteggi*, 2, cart. 8/8.

³⁷ Lo scambio di lettere tra Strehler e Guerrieri in proposito è conservato sempre in AG, *Lettere e Carteggi*, 2, cart. 8/8. Le lettere di Strehler a Stefano Pirandello sono state pubblicate in Stefano Pirandello, *Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, Torino, Einaudi, 2004, vol. I, pp. 368-387.

³⁸ Lo stesso Guerrieri si autodefinisce dramaturg in un suo appunto privato, probabilmente degli anni Settanta; cfr. *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Officina, 2006, p. 19.

³⁹ Così si autodefinisce Guerrieri in una lettera a Grassi del 16 gennaio 1962 in AG, *Collezione Einaudi*, 1, cart. 8/3.

⁴⁰ Rimando, per un approfondimento sul valore e il limite degli apporti di Guer-

Anche gli attori furono una componente determinante nelle scelte di repertorio. Dovrebbe essere una ovvietà ma, nella continuità immaginaria delle narrazioni sul Piccolo, potrebbe anche sembrare una stranezza. È noto, del resto, quanto Grassi fosse rigido, sin dai primi mesi di attività, sulla questione dei ruoli al Piccolo: non esistono ruoli stabiliti per contratto e gli attori sono tenuti a partecipare a qualsiasi spettacolo a prescindere dalla parte assegnata; è una regola che veniva fatta presente, con decisione, anche alla prima attrice, Lilla Brignone.

Ieri sera molto probabilmente hai pensato che avresti potuto accettare i testi che ti furono offerti: Antigone, Elettra, Edda Gabler, Il Diavolo bianco, Giovanni e Annabella [...]. Debbo ricordarti che mi hai gettato sul tavolo “Antigone” di Sofocle per fare Sonia? [...].

DELITTO E CASTIGO ormai è andato benone. Ma, con i soldi e la fatica di DELITTO, si poteva fare uno spettacolo “artisticamente”, “esteticamente” più valido e soddisfare ugualmente tutti i nostri migliori attori, te in principal caso. *DELITTO fu il compromesso tra te e Giorgio e me, fra tante offerte e tanti rifiuti, fra certe tue (oggi confermate inutili) perplessità di “repertorio” e certe nostre esigenze.*

Allora ti dissi che lo Shakespeare avrebbe contenuto una importante parte di donna. Oggi non posso confermarti ciò. Il teatro, cara Lilla (e tu lo conosci almeno quanto me), non è un lavoro uguale agli altri, è legato alla contingenza [...]. Dobbiamo fare RICCARDO II. Nel quale tu hai due scene come moglie di Riccardo. Non c'è altra via. Shakespeare dobbiamo farlo. E io, dopo averci pensato su MOLTO, ho deciso per RICCARDO II [...].

Ho costretto Giorgio a fare DELITTO, quando nella prima settimana di lavoro ebbe tremende paure e tremende crisi. L'ho costretto perché non era possibile tornare indietro e perché le nostre persone non contano di fronte all'interesse del Teatro⁴¹.

È un documento importante, che ci consente di cogliere anche il determinante ruolo della prima attrice (sul versante maschile ebbero peso simile Santuccio e Feliciani) nelle scelte di repertorio, a partire al-

rieri, e sui successivi “dramaturg” del Piccolo, a Stefano Locatelli, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo “Dramaturg” del Piccolo Teatro?*, «Biblioteca Teatrale», nn. 123-124, luglio-dicembre 2017, pp. 185-229.

⁴¹ Lettera del 27 febbraio 1948, in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 2, già pubblicata in *Paolo Grassi. Lettere 1942-1980*, cit., pp. 30-33 (corsivi miei).

meno dalla stagione 1947/1948⁴², fino al limite di costringere Strehler a fare lavori che non avrebbe voluto fare.

D'altro canto è lo stesso Strehler che pensa al repertorio in funzione dei suoi attori. Così ancora a Guerrieri:

Paolo insiste perché io trovi subito qualcosa. Ma tu sai come è difficile conciliare tutto ed io soprattutto oggi non ho in testa nulla. È possibile *conoscere al più presto almeno le trame dei lavori* per orientarsi, per immaginare un protagonista e via dicendo? *Potresti pensare a qualche testo per Lilla? Dovendo scegliere una ripresa o un classico come idea generale preferirei trovare un testo disteso, o commovente per Lilla.* Tu ben sai che il tono Morelli non è lontano dalla Brignone. Pur non arrivando a certe "rarefazioni" Lilla è bravissima, per me la migliore come "modernità" in personaggi crepuscolari, cecoviani o no [...]. Vuoi dare un'occhiata a questo problema. Naturalmente tutto ciò è ipotetico. *Infine qualunque testo adatto a Lilla anche in chiave isterica, tesa, contorta va bene.* L'unica cosa: che il personaggio non sia vecchio, facendo Lilla già Elisabetta.

Sapessero gli attori come mi preoccupa più di loro che di me. Troppo. *Io quest'anno vorrei fare (relativamente) L'opera dei quattro soldi, Gli ultimi di Gorki, e altro ma non posso*⁴³.

Strehler è esplicito nel chiedere a Guerrieri testi «per Lilla», «per mostrarla in un'altra faccia», «qualunque testo adatto anche in chiave isterica, tesa, contorta» (che per altro era stata la cifra della recitazione degli attori in diversi dei primi spettacoli di Strehler al Piccolo⁴⁴). Ed è altrettanto esplicito in merito al fatto che non è possibile fare ciò che vorrebbe realmente fare. Ritorneremo più avanti sul lavoro con gli attori.

Struttura organizzativa e valore del pubblico

Per la prima breve stagione del Piccolo (maggio-luglio 1947) erano previsti come registi Vito Pandolfi e Giorgio Strehler. Pandolfi, per

⁴² Secondo Meldolesi, Strehler «puntò a un maggiore coinvolgimento di primatori, facendoli partecipi della scelta dei testi» nella stagione 1951/1952 (*Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 340 nota).

⁴³ Lettera databile tra fine agosto e inizio settembre 1952, conservata in AG, *Lettere e Carteggi*, 2, cart. 8/8 (corsivi miei).

⁴⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 331-332.

altro designato come membro della commissione direttiva dal PC milanese, avrebbe dovuto curare la regia de *Le notti dell'ira* di Salacrou. I quattro spettacoli inaugurali vennero alla fine realizzati tutti da Strehler. È una vicenda, tra luci e ombre, ormai nota⁴⁵.

Il manifesto di presentazione della stagione 1947/1948 individua un *board* di ben sei registi: Orazio Costa, Gerardo Guerrieri, Enzo Ferrieri, Mario Landi, Guido Salvini e Giorgio Strehler. Si intuisce come fosse ancora sul tavolo una questione di fondo: quale struttura organizzativa dare a un teatro stabile pubblico e come articolare al suo interno il lavoro registico? È un tema che emerge anche nel libro ufficiale sui dieci anni del Piccolo:

discutevamo in quell'anno se il Piccolo Teatro dovesse fondarsi sulla unità di indirizzo che poteva venirgli da un unico regista o se invece non fosse più utile fare una specie di riassunto delle diverse capacità che si agitavano nel teatro italiano. In quel momento ci parve giusto scegliere la seconda via⁴⁶.

Guazzotti ha spiegato la iniziale scelta di una pluralità di indirizzi di ricerca con ragioni sia pratiche sia politiche, queste riconducibili anche alla prassi democratica informata sui valori del Comitato di Liberazione Nazionale operativa nei primordi del Piccolo⁴⁷. Ma si trattava forse anche di definire rapporti e alleanze strategiche, e che nell'estate 1947 stavano tentando di darsi anche un assetto di tipo "corporativo"⁴⁸.

Occasionalità ed esigenze produttive determinarono poi un diverso coinvolgimento o l'esclusione dei registi annunciati⁴⁹. Sono modi-

⁴⁵ Cfr. Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in Vito Pandolfi, *Teatro da quattro soldi*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 31-75: 46-52; Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2005, pp. 327-350; Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 88-95.

⁴⁶ *1947/1958. Piccolo Teatro*, cit., p. 41.

⁴⁷ Cfr. Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 59-61.

⁴⁸ Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 34-42, 149-153.

⁴⁹ Dei sedici spettacoli previsti se ne realizzarono poi undici. Solo Guido Salvini, tra i registi esterni, mise in scena quanto previsto (*La selvaggia* di Anouilh); Strehler fece gli annunciati *Giganti della montagna* di Pirandello, *L'uragano* di Ostrovskij, *Arlenchino servitore di due padroni*, e i seguenti, non previsti: *Delitto e castigo* da Dostoevskij, *Riccardo II* di Shakespeare (anziché *Misura per Misura*), *La tempesta* di Shakespeare a Boboli e *Assassinio nella cattedrale* a San Miniato. Enzo Ferrieri non

fiche ufficialmente attribuite a scelte registiche⁵⁰. Ma vi furono anche necessità di aggiustamento dovute a fattori interni: teniture più lunghe del previsto e, non da ultimo, necessità di contenere i costi di produzione, con conseguente maggior carico su Strehler (che, in quanto componente della direzione del teatro, aveva uno stipendio fisso annuale e non per singola regia), stante l'esiguità e la aleatorietà dei fondi inizialmente riconosciuti dal Servizio Teatro, oltre che le ambiguità del sostegno comunale⁵¹.

La stagione 1948/1949 vedrà un deciso cambio di impostazione, con un totale di sei spettacoli, di cui cinque per la regia di Strehler e uno di Orazio Costa. Nel 1949/1950 le regie di Strehler saranno sette su un totale di nove spettacoli; nel '50/'51 e '51/'52 fece da solo tutti gli spettacoli, rispettivamente dieci e sei.

Venne così a definirsi, nel corso delle prime stagioni, una struttura organizzativa fondata quasi esclusivamente sulla figura di un unico regista stabile. Una opzione che segnò indubbiamente molte delle fortune del Piccolo e che, non di meno, ebbe conseguenze rilevanti assumendo valore di implicita norma modellizzante per i teatri stabili italiani.

La struttura organizzativa e produttiva che si era andata definendo dovette essere causa di forti conflitti interni, al punto che Strehler diede le dimissioni nella primavera 1953. È un momento di forte crisi anche personale e non solo artistica (ma come distinguere in Strehler le due componenti?) che risulta evidente nelle già citate lettere a Gerardo Guerrieri di fine 1952-inizio 1953.

Proprio con questi Grassi si confidò, anche in merito alla gestione della successione.

Guerrieri a Grassi:

È evidente che un eventuale successore di Strehler allo stesso posto e con gli stessi doveri e diritti si troverà nella stessa situazione, con *in meno* la sua pure sovraccitata ma produttiva energia di Strehler [...]. Quindi, personalmente, io non sarei per dare *un* successore a Strehler ma parecchi, un *board of directors* e non solo. Scaricare il peso su parecchi e non su un solo uomo. In attesa che l'organizzazione, la forma vera del teatro (che può darsi che non sia ancora questa,

venne alla fine coinvolto. In compenso Renato Simoni venne scritturato per *Romeo e Giulietta*, prodotta dal Piccolo per l'Estate teatrale veronese.

⁵⁰ Cfr. 1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., p. 41.

⁵¹ Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 51-56, 103-108.

troppo ristretta, ma abbia bisogno di altre integrazioni, un secondo teatro, non so, per respirare a pieni polmoni) prenda una sua fisionomia adeguata e spontanea⁵².

È significativo come Guerrieri individuò nella forma organizzativa del Piccolo il problema principale, e suggerisca l'alternativo modello inglese di *board of directors*, e dunque di riprendere le fila delle ipotesi del 1947/1948.

Le dimissioni di Strehler alla fine rientrarono. Su alcune possibili ragioni della crisi tornerò anche nel prossimo paragrafo. Ma dovette anzitutto per lui risultare centrifughe proprio le continue e costanti spinte industriali di Grassi.

Il conflitto sulla questione, per quanto ufficialmente inespresso, sembra saltare all'occhio proprio nel primo libro ufficiale del Piccolo: Strehler firma da solo l'introduzione al volume, costellata da continui cenni alle aspirazioni della sua giovinezza e alle relative rinunce, alla definizione del programma del 1947 come «ambizioso perché altro non chiedeva che di cogliere [...] le radici del teatro stesso, facendole sue», di un teatro che aspirava a recuperare un «teatro perduto» nella cultura dell'attore, da scelte di repertorio definite come «somma di necessità e di possibilità spesso contraddittorie»⁵³.

Grassi scrive invece una più breve e istituzionale sorta di postfazione, tutta impostata sui temi a lui più cari e in sostanza assenti nella introduzione di Strehler (teatro stabile, servizio pubblico, rapporto con la città di Milano) e con elencazione esplicita dei tre punti perseguiti fin dal 1947: 1. una «continuità di spettacoli, degni, sia per scelta di testi che per realizzazione»; 2. una struttura che garantisse «la stabilità di sede e di lavoro» «e che si reggesse sul meccanismo rigoroso di una azienda»; 3. «una politica teatrale che contemperasse esigenze estetiche e problemi sociali»⁵⁴.

Sono due storie diverse⁵⁵: quella di Strehler un malcelato racconto di continui inciampi, rinunce e compromessi; quella di Grassi la

⁵² Lettera del 28 aprile 1953, in AG, *Collezione Einaudi*, 1, cart. 3/2; l'originale è in ASPT, *Epistolario Grassi*, 23.

⁵³ 1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., pp. 11-18.

⁵⁴ Paolo Grassi, *La nostra casa*, *ivi*, p. 261.

⁵⁵ Nel periodo di stesura del libro sul decennale, tra 1956 e 1958, i rapporti tra Strehler e Grassi erano estremamente tesi, e Strehler minacciava ancora di continuo le dimissioni (cfr. Paolo Grassi, *Lettere. 1942-1980*, cit., pp. 75-77, 79-82, 84-86).

ricostruzione di un percorso unitario, coerente, consapevole, sin dalla scelta della struttura organizzativa.

La differente posizione di Strehler è del resto documentabile attraverso suoi scritti sia anteriori sia posteriori alla fondazione del Piccolo. Così scriveva, per esempio, nel 1945, in uno dei suoi primi interventi come critico di «Milano Sera»:

L'improvvisa prosperità del nostro teatro di prosa, l'abbondanza delle nuove compagnie, il numero degli spettacoli e soprattutto la regolare affluenza del pubblico, il fatto [...] che il lavorare a tutto esaurito sembra ormai diventato una regola hanno fomentato in molti le più rosee speranze e (si direbbe) le più giustificate illusioni sull'avvenire del nostro teatro.

Ma il fenomeno è, secondo noi, del tutto illusorio [...] prima di tutto, quale e quanto pubblico? [...] Basterà osservare che una qualsiasi commedia [...] non sorpassa, in genere, il numero di dieci repliche. Calcolando generosamente una media di settecento spettatori per sera, si constata che circa settemila persone assisteranno a uno spettacolo determinato, durante i dieci giorni di replica [...].

Per noi, ogni sera, le platee sono deserte. Il pubblico, il vero pubblico, ne è assente. In assurdi edifici spettacolari [...] si aggira soltanto una aristocrazia borghese⁵⁶.

Vi sono differenze di valutazione sostanziali rispetto al Grassi dello stesso periodo, che parlava di teatro in crisi, insisteva sui problemi economici, con atteggiamento anche moralizzatore e conservativo, tanto è orientato a ragionare in termini concreti su economie e costi delle compagnie, sui loro deficit continui, sul conseguente e ineluttabile scadimento dei “servizi” che offrono; la soluzione doveva essere trovata nei teatri a gestione municipale⁵⁷.

Grassi accennava nel 1946 alla possibilità di aprire alle recite “popolari”, proprio grazie alla gestione municipale delle sale. Per Strehler tuttavia il problema del pubblico è più radicale, e l'allargamento della sua base doveva essere preliminare e necessario anzitutto ai fini di un ripensamento delle modalità produttive e distributive (a partire dalla possibilità di teniture molto più lunghe).

⁵⁶ Giorgio Strehler, *Un pubblico fallimentare. Il «tutto esaurito» occulta sotto una maschera di illusoria prosperità una tragica situazione*, «Milano Sera», 24 agosto 1945. Si legge ora in Giorgio Strehler, *Un teatro necessario. Le prime stagioni del Piccolo e una selezione di scritti giovanili*, Milano, Il Saggiatore, 2024, pp. 149-153: 151-152.

⁵⁷ Si veda ovviamente Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, cit.

È anzitutto un problema di valore e funzione del pubblico teatrale:

Il pubblico, se pubblico possiamo chiamarlo, ha cessato dalla sua funzione corale, da creatore si è tramutato in strumento passivo per diventare, infine, termine di un affare commerciale. I risultati inconcludenti di gran parte del teatro contemporaneo si possono spiegare soltanto riconoscendo che al teatro, da secoli, è mancato questo suo riferimento collettivo e collettivo soltanto. Perché, evidentemente, è impossibile parlare di «collettività» riferendosi a una piccola frazione di essa, priva di senso critico e di gusto, che non si identifica in nessun modo con il pubblico ma ne rappresenta, al contrario, la parte più trascurabile⁵⁸.

Sono temi che Strehler affronterà, di lì a poco, anche nell'editoriale del primo e unico numero della rivista «Ribalta», da lui fondata con Alberto Messa:

Riformare il teatro sarà riformare il pubblico [...].

Il reciproco lavoro di scambio tra pubblico e pubblico, con l'avvento di una massa davvero popolare, ritornata dopo secoli alla sua altissima funzione corale, è ostacolata da un insieme di ragioni economiche, organizzative e infine artistiche [...].

A questo punto, l'unico tentativo che la natura stessa del teatro ci dice realizzabile sarà quello di aprire le porte dei nostri teatri [...] sulle strade, sulle piazze, ovunque si agiti l'umanità contemporanea, con i suoi drammi, i suoi problemi, le sue grida più vere; di fissare rigidamente la condizione per cui da «divertimento» il teatro si trasformi ancora in altissima festa collettiva, libera, cosciente della sua funzione artistica e sociale⁵⁹.

Ritrovare la funzione “corale” degli spettatori, il teatro come “altissima festa collettiva”; sono elementi non a caso alla base anche della *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro*.

Va da sé che sia per Grassi sia per Strehler la stabilità pubblica era anche una occasione per affermare le modalità produttive della regia. Ma se per Strehler si sarebbe dovuto “ricominciare da capo” (come vedremo nel prossimo paragrafo), la logica “industriale” di Grassi, nel connettere stabilità e regia, era andata definendo, in fondo, un analogo della offerta di spettacoli delle compagnie primarie.

⁵⁸ Giorgio Strehler, *Un pubblico fallimentare*, cit., p. 152.

⁵⁹ Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico*, «Ribalta. Quaderno mensile di teatro», novembre 1945, ora ripubblicato in Giorgio Strehler, *Un teatro necessario*, cit., pp. 133-138: 134-137.

Persiste, da questo punto di vista, la proposta di Grassi del 1946⁶⁰, che proponeva una gestione municipale delle sale teatrali da affittare a prezzi di costo alle compagnie primarie. Venuta invece poi a definirsi una gestione municipale comprensiva anche della compagine artistica, Grassi mantenne (e con ogni probabilità impose a Strehler) la stessa logica di offerta *quantitativa* di spettacoli, *come se* più compagnie si alternassero nello stesso teatro.

Il Piccolo veniva pensato e strutturato da Grassi con l'obiettivo di riprodurre, nella stabilità del luogo, la varietà di offerta che sarebbe derivata dall'alternarsi temporale delle compagnie. Anche da questa scelta deriva il fatto che il prototipo della stabilità pubblica italiana non sia andato a definirsi, salvo eccezioni pure notevoli, come teatro "di repertorio", sull'esempio di molta stabilità pubblica straniera che Grassi stesso considerava come modello.

Era una logica quantitativa e iperproduttiva che Strehler denuncerà esplicitamente come limite, incomprensione, e vero fondamento dei conflitti radicali con Grassi. Così racconterà negli anni Ottanta, in uno scritto poco considerato, e forse più di altri esplicito anche perché pubblicato in una edizione a tiratura limitata:

Questo punto è fondamentale per comprendere la dialettica talvolta durissima che si instaurò tra noi: tra noi e l'Amministrazione Pubblica in genere, tra me e Paolo Grassi [...]. Io difendevo l'Arte, capendo benissimo l'Organizzazione e l'Economia; e Paolo viceversa. Ma la dialettica [...] fu feroce, dura e fraterna. Non che Paolo non le capisse le cose dell'arte [...] però, era, anche lui, schiavo della iperproduttività, era il collegamento necessario, e difficile per lui stesso, con il mondo «di coloro che non sanno», eppure «guidano dall'alto» il teatro, la vita pubblica e il nostro teatro in particolare.

I poteri pubblici hanno sempre chiesto a noi «molto teatro» [...]. Mai una volta, dico una sola volta, ho sentito un potente o un critico o un intellettuale dirmi: «Ma perché non recitate questo o quell'altro spettacolo di grande successo magari per tutto l'anno!». Mai, così spettacoli validi, amati dal pubblico che li vedeva, restavano sconosciuti a un pubblico potenziale che non li avrebbe visti mai più. Si sostituivano spettacoli dopo un certo numero di recite, per «far posto» a una nuova produzione molte volte non necessaria. Anzi, contraria all'allargamento del pubblico teatrale. [...] tutto ciò allora non avvenne che parzialmente e a costo di lacerazioni interne molto dolorose. [...] Eppure il punto è questo⁶¹.

⁶⁰ Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, cit.

⁶¹ Giorgio Strehler, *La Nascita, l'Infanzia, l'Adolescenza*, in Giorgio Strehler,

È uno dei rari casi in cui il racconto tardo di Strehler è strettamente consonante con le sue posizioni degli anni Quaranta. Non si trattava solo di fare quantitativamente meno, ma di pensare a una radicale diversa struttura organizzativa e produttiva del teatro, da fondare su un repertorio limitato di spettacoli, da far vivere a lungo e riprendere con continuità, nel tempo, più che su una serie continuamente variata di spettacoli/prodotto:

Ancora oggi lotto quotidianamente contro questo falso concetto che uno spettacolo, una volta fatto, è fatto, e bisogna subito farne un altro per essere vivi [...].

Dunque, il problema, la quadratura del cerchio, sarebbe quella di fare teatro, sì, farlo bene, il meglio possibile, ma poi difenderlo, farlo arrivare alla gente in un modo molto più attento e profondo di come è avvenuto e avviene. In fondo, i vecchi comici all'italiana risolvevano il problema spostandosi loro, alla ricerca di un nuovo pubblico [...]. Il nostro compito, invece, era quello di allargare il nostro pubblico e difendere i nostri spettacoli, molto minori di numero, ma per molto più tempo⁶².

Potrebbe sembrare, in superficie, solo una insistenza sulla necessità di rendere disponibile uno spettacolo al più ampio numero di spettatori possibile, e ancora, sui solo parzialmente realizzati obiettivi di allargare il pubblico teatrale. Mi pare tuttavia che Strehler stia anzitutto parlando del problema della mancata definizione o ridefinizione, nella stabilità all'insegna della regia, dello spettacolo come organismo vivente; il problema dunque dello spettacolo come prodotto (industriale, come diceva Grassi), o evento, che inizia di fatto a morire proprio nel momento del debutto; il problema di uno spettacolo che, se invece fosse stato davvero pensato come organismo vivente, avrebbe dovuto non-morire bensì iniziare a vivere col debutto, per poi crescere nell'incontro continuo, nel tempo, con gli spettatori, e nel continuo lavoro di gruppo con gli attori. Uno spettacolo possibile, ovviamente, solo a condizione che alla base vi fosse anche una analoga idea di teatro come organismo vivente.

Il lavoro teatrale. 40 anni di Piccolo Teatro. 1: 1947-1955, Milano, Piccolo Teatro/Vallardi, 1987, pp. 11-28, si legge ora in Giorgio Strehler, *Un teatro necessario*, cit., pp. 21-81: 69-71.

⁶² *Ivi*, pp. 68-69.

Come non cogliere quanto si trattasse anzitutto del problema base della regia italiana e della sua relazione con la cultura attorica?

Attori

Secondo Meldolesi per Strehler l'avanguardia «doveva essere una specie di corrispettivo della regia originaria»⁶³. La regia italiana non seguì l'iter della regia delle origini; questa non fu un sapere in contrapposizione al sapere degli attori, bensì un sapere produttivo altro e che tuttavia fermentò «dentro al processo drammaturgico degli attori», e si formò in una «concentrazione di forze». In Italia la regia si affermò invece «mimetizzandosi nella vecchia pratica scenica oppure presentandosi come ulteriore istanza funzionale, equilibratrice del prodotto spettacolare»⁶⁴.

In questo contesto, Strehler scelse l'avanguardia, sì come segno di rottura generazionale, ma anche con l'impulso a «risollevarne il tema della regia delle origini»⁶⁵; vi era sottesa la centralità della questione attorica, di quanto fosse necessario allargare gli orizzonti della regia piuttosto che scalzare la nobiltà degli attori: il problema da affrontare era anzitutto quello dei rapporti di continuità e di equivalenza, di riappropriazione e non di contrapposizione con la cultura attorica⁶⁶.

Leggiamo ancora dal suo fondamentale articolo del 1942, *Responsabilità della regia*:

⁶³ Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, cit., p. 112.

⁶⁴ *Ivi*, p. 111.

⁶⁵ *Ivi*, p. 112.

⁶⁶ Meldolesi proponeva la seguente ipotesi: «nei primissimi anni Cinquanta provò ad allargare gli ambiti del suo vero possibile, con gli attori [...]. Purtroppo non è dato sapere se egli agì in vista di una riappropriazione culturale del mestiere oppure, sulla scia del passato, per esigenze di strumentazione. Sta di fatto che la "lotta" si concluse con l'abbandono del Piccolo Teatro da parte di Santuccio» (Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 339-340). Era un dubbio probabilmente influenzato anche dalla convinzione che «lo Squarzina del 1953-54 era entrato nell'orbita della regia critica con una consapevolezza superiore a quella poetica di Strehler e a quella pragmatica di De Bosio» (*ivi*, p. 513); ho tentato di discutere questa opzione in *Ancora su Giorgio Strehler; Luigi Squarzina e Tre quarti di luna. Due lettere*, «Biblioteca Teatrale», 117-118, gennaio-giugno 2016, pp. 235-251.

Il nostro è sempre stato Teatro per attori. Meglio, teatro di attori. Da Biancolelli, Petito a Rossi, Morelli, Emanuel, Novelli, Zacconi, Ristori, Duse. Nell'attimo che le voci si sono spente, che i gesti si sono perduti, che i volti si sono fissati in fredde fotografie che ci riempiono di desolazione, è rimasto nudo e visibile soltanto il contorno. Deserta la scena dei grandi attori, resta la decorazione floreale, la convenzione, il riflettore che frigge in solitudine, restano le "imitazioni" del grande attore. Una vuota cornice. Un contenuto adeguato alla cornice. Altrove i Meininger, gli Antoine, gli Stanislavski, o Dancenko, i Tairov, i Vachtangov, i Piscator, i Copeau, da un tempo lontano ad uno più presente, suturarono il passato con un altro.

Non si è voluto o non si è stati capaci – *non si vuole* ricominciare da capo. Si vuole il compromesso, la facile vittoria. Si vuole sfruttare [...] una esperienza senza averla subita e subirla in tutto il suo peso. Ma un complesso così organico, così delicato, così preciso, così "cronometrico" come deve essere un teatro attuale non si improvviserà⁶⁷.

Strehler sembra voler dire, quasi parafrasando Copeau, che il problema della regia italiana consiste nel non avere voluto (o non aver avuto coscienza della necessità di) una *tradition de la naissance*; il problema della mancata ricerca di una tradizione dei percorsi creativi della regia, della necessità del momento lungo della pedagogia dell'attore, del lavoro con gli attori come essenziale per «ricominciare da capo», e anzitutto per "suturare" il passato col presente, pena l'impossibilità di ricostruire un teatro come «complesso organico». Ricordiamo ancora come, nello stesso articolo, Strehler insistesse sulla importanza di una scuola per attori (e ancora allo Studio d'arte drammatica che si apprestava ad avviare nell'autunno 1946).

Il punto relativo al lavoro con gli attori è presente anche nella già citata introduzione al primo volume ufficiale del Piccolo. È uno scritto noto, anche perché ripubblicato in *Per un teatro umano*⁶⁸, ove tuttavia veniva espunto quanto segue:

Tutto questo [i.e.: «una costante funzione di aggiornamento, proponendo e riproponendo testi e modi che si inserissero in diversa misura in una nostra tradizione estetica e artigiana»] andava tentato, anche attraverso una coraggiosa – e quanto mai delicata – revisione tecnica ed artistica in sede di spettacolo. E, prima

⁶⁷ Giorgio Strehler, *Responsabilità della regia*, cit., pp. 21-23.

⁶⁸ Cfr. Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pp. 38-46.

di ogni altra cosa, nella fattispecie dei rapporti con i collaboratori: soprattutto con gli attori. Aver portato sul nostro palcoscenico personaggi come Don Giovanni e Riccardo II, Macbeth e Cotrone, Elettra e Bruto, Liubov Andréievna e Mackie Messer, Coriolano e Scen Te, ha voluto significare un lungo, amoroso, non sempre sereno cammino, in cui *l'attore era nostro compagno e l'oggetto di una indagine e di una ricerca* [...]. Taluni hanno camminato con noi, altri si sono allontanati: alla gioia per la scoperta di un talento e di un'umanità, e a quella di constatare il suo durare accanto a noi, non di rado si è alternato il rammarico, o talora la delusione. Ma anche di questo è fatta la storia del teatro, che è storia di uomini e di rapporti tra essi⁶⁹.

Le ricostruzioni a partire dalle più tarde memorie di Strehler ci restituiscono un racconto degli inizi del Piccolo Teatro all'insegna di conflitti e compromessi con attori insensibili all'idea di stabilità, considerati come attardati su logiche produttive e modi di vita tipici delle compagnie capocomicali. È un modo di parlare degli attori che prende corpo, nell'ufficialità dei libri del Piccolo, a partire dal 1958:

Gli attori italiani, sempre sensibili all'atmosfera e al soffiare di ogni aria, lo erano forse ancor più in quegli anni. E l'atmosfera non era molto favorevole: passati gli entusiasmi della prima stagione e della fase eroica, il passo successivo, il momento costruttivo si mostrava difficile. Così, nonostante il successo dei primi quattro spettacoli ci avesse acquistato il diritto di vivere e di fare, l'inizio della stagione 1947/1948 comportava più di uno scoglio da superare. Intanto Randone s'era separato da noi prima delle *Notti dell'ira*; Lilla Brignone non aveva recitato nel *Mago dei prodigi*. Altri, pur rimanendo, manifestavano reticenze e dubbi⁷⁰.

È una questione cui accenna anche Strehler, sempre nella sua introduzione allo stesso volume, ma con un tono completamente diverso:

Persino *quell'antico calore* rimasto attardato per secoli, *sempre più labile*, della «compagnia dell'arte» si distruggeva, poco a poco nel provvisorio, negli *incontri sempre più brevi degli attori tra loro*, restava una memoria o un vizio, trattenuto più che altro da un certo disprezzo che la società aveva ed ancora ha per l'uomo di teatro e da certi usi – orari, attività particolare come tempo, abitudini di vita obbligate diverse da tutti – dal sentimento collettivo⁷¹.

⁶⁹ 1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., p. 17 (corsivo mio).

⁷⁰ *Ivi*, p. 41.

⁷¹ *Ivi*, p. 13 (corsivi miei).

Strehler individua con chiarezza come la struttura delle compagnie si fosse svuotata, nel tempo; come fossero ora di brevissima durata, quanto gli attori si riunissero “a freddo”, quanto il problema fosse un involucro che di fatto aveva, nel tempo, perso il suo essere *anche* sistema espressivo:

[...] *la struttura che conteneva l'attore appariva sempre di più incapace a sostenere la materia che doveva determinarla*. In queste circostanze [...] dovevamo fare «un teatro», avere accanto gli attori, noi stessi guidarli. *E insieme ritrovare [...] un teatro perduto*. [...] *Una contemporanea realtà di vita chiedeva fatalmente all'interprete una nuova struttura del teatro: luoghi, mezzi, tempi, possibilità, che prendesse il posto di quella che resisteva passivamente*⁷².

È una disamina di sorprendente lucidità storica⁷³. Ed è ancora, mi pare, il «ricominciare da capo», la questione della mancata *tradition de la naissance* italiana, la necessità di “sutare” il passato col presente. Il problema era di non essere riusciti a fare un teatro che non fosse in contrapposizione alla tradizione attorica; ed era al contempo coscienza della necessità di reinventare in un nuovo teatro le strutture che per secoli avevano saputo “contenere” l'attore italiano. Obiettivo primario doveva essere quello di ritrovare, insieme agli attori, un «teatro perduto»: ricostituire nella stabilità e all'insegna della regia un analogo del sistema di relazioni della microsocietà degli attori⁷⁴.

Ma è un obiettivo che per Strehler, nel 1958, non è stato raggiunto, o raggiunto solo occasionalmente e molto parzialmente, mentre «non di rado si è alternato il rammarico, o talora la delusione». Una dichiarazione di incompiutezza, addirittura di fallimento, che Strehler decise dunque di cassare ripubblicando il testo in *Per un teatro umano*.

Sottesa alle esigenze “industriali” di Grassi vi era, del resto, anche una idea di valore dell'attore fondata anzitutto sulle sue qualità recita-

⁷² *Ivi*, pp. 13-14 (corsivi miei).

⁷³ Si vedano in proposito gli studi di Mirella Schino: *Sul “ritardo” del teatro italiano*, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1988, pp. 51-72; *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 169-212; *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 67-113.

⁷⁴ Si vedano sempre le osservazioni di Mirella Schino, *Sul ritardo del teatro italiano*, cit., e, ancora, Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (1984), si legge in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

tive e di funzionalità alla regia, e che invece degradava a vecchie abitudini, o addirittura abitudini malate e a vizî, l'intreccio inestricabile e indistinguibile di arte e vita che da secoli aveva caratterizzato le compagnie italiane; per Grassi gli attori dovevano essere una componente e non la ragione d'essere del teatro: essenziale era anzitutto la continuità istituzionale della struttura, sovraordinata alla continuità temporale del gruppo attorico. Ne conseguì anche una progressiva normalizzazione della cultura degli attori, incentivata dalle norme stesse imposte dalla Direzione Generale dello Spettacolo⁷⁵.

Dal punto di vista di Strehler si trattò di un fallimento, consumatosi in particolare tra le stagioni 1952/1953 e 1953/1954, in coincidenza con lo sfaldarsi del gruppo storico dei suoi attori: a partire dalla stagione 1952/1953 avevano abbandonato il Piccolo Gianni Santuccio e Mario Feliciani; Antonio Battistella aveva già lasciato nella stagione 1951/1952; dalla stagione 1953/1954 lasciarono Lilla Brignone e Marcello Moretti⁷⁶.

La Brignone aveva già reso note le sue volontà dal mese di marzo 1953⁷⁷. Come abbiamo visto, ad aprile Strehler si era dimesso, tanto che a fine mese Grassi scriveva privatamente a Nina Vinchi, segretaria generale del Piccolo, che «c'è atmosfera di fuggi fuggi, c'è ipocrisia, c'è calcolo... Occorre stare con gli occhi aperti», è uno «sconquasso»; attende da lei proposte per la stagione 1953/1954⁷⁸. È una chiara ipotesi di lavoro senza Strehler, oltre che senza il nucleo degli attori stabile dal 1947.

Entro fine maggio le dimissioni di Strehler rientrano; scrive una

⁷⁵ Rimando in proposito a Stefano Locatelli, Giuseppe Amato, *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategie della Direzione Generale dello Spettacolo: Assassinio nella cattedrale a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili*, «Biblioteca Teatrale», n. 141, gennaio-giugno 2024.

⁷⁶ Lilla Brignone lascia il Piccolo ufficialmente nel maggio 1953, per entrare nella Compagnia Stabile del Teatro di via Manzoni, cui per la stagione '53/'54 aderì anche Marcello Moretti. La compagnia era organizzata da Ivo Chiesa, che per la stagione '52/'53 aveva lavorato proprio al Piccolo Teatro con il ruolo di condirettore. Cfr. Matteo Paoletti, «*Il mestiere che ho dovuto scegliere*». *Ivo Chiesa organizzatore a Milano*, «La Riviera Ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXVI, n. 1, settembre 2014-aprile 2015, pp. 28-35.

⁷⁷ Lo si evince da una lettera di Grassi a Strehler in Paolo Grassi, *Lettere. 1912-1980*, cit., p. 54.

⁷⁸ Lettera del 24 aprile 1953, *ivi*, p. 55.

lunga lettera a Grassi, dice che si sta curando, con «un piano lento di ricostruzione psichica», di sentirsi vuoto, eppure «pronto a scattare»:

Io non riesco più ad accecarmi [...]. *Io sono convinto* che il peggior agguato che si sia teso al teatro e che si tende, fuori e dentro di noi, è il suo riportarlo all'*umanità quotidiana*, al sentire le cose della vita, affettuosamente o dolorosamente, in una misura trepida, calda, immediata, affettuosa direi, anche quando è urtante. [...] Tutto il tessuto della mia sensibilità è fatto di aneddoti sensibili, di avventure circoscritte. È cinema, insomma, annotazione, è poesia, è pittura, è suono nei migliori dei casi. Non teatro.

In questa lotta ogni chiarificazione non porta a nessun risultato. L'unico risultato lo potrebbe portare il dato che acceca, quello che ti travolge, una credenza, una idea ma totale, assoluta⁷⁹.

Vi ritroviamo l'inclinazione all'angoscia⁸⁰, il rifiuto del "teatro postumo", l'idea che il proprio del teatro sia la ricerca di ciò che è "urtante", di ciò che "acceca", non l'"umano" bensì il "disumano", ciò che nell'umano è contraddittorio. Sono, in poche righe, le sue idee degli anni Quaranta, che continuavano a deragliare lo schema del doppio percorso della regia critica⁸¹. Ma era anche, questa stessa lettera, piena di astio e desiderio di vendetta nei confronti degli attori che lo hanno lasciato, in particolare Brignone e Santuccio («debbono essere puniti [...] devono essere puniti per essere forse salvati, come Battistella, come Moretti, come Randone»).

Sta di fatto che iniziò a fare meno spettacoli, a definire un repertorio di "discorsi critici" (condizioni che con ogni evidenza pose a Grassi per non andarsene)⁸² e a lasciare che la compagine attorica variasse anche sensibilmente di stagione in stagione, e anche di spettacolo in spettacolo.

⁷⁹ Lettera del 29 maggio 1953, in Giorgio Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pp. 25-30: 27-28.

⁸⁰ Si veda il capitolo *Strehler. Tra favola e angoscia*, in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 301-353.

⁸¹ Sulle successive contraddizioni di Strehler, e su quanto gli studi le abbiano banalizzate definendole come prese di coscienza, cfr. Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, cit., pp. 134-140.

⁸² Nella stagione '53/'54 fece ancora sei regie, poi quattro nel '54/'55, tre nel '55/'56, una sola nel '56/'57, tre nel '57/'58. Il primo libro del decennale segnala il cambiamento dal '54/'55: «Con questa stagione l'antologismo ragionato che aveva dettato i nostri cartelloni precedenti lascia il posto ad un impegno critico che, negli anni successivi, si farà sempre più preciso» (1947-1948. *Piccolo Teatro*, cit., p. 173).

L'esteriorità della locandina di presentazione della stagione 1953/1954 pare denunciare esplicitamente il cambiamento. Se fino al 1952/1953 l'elenco degli attori viene presentato come «Elenco artistico (in ordine alfabetico)», proprio dal 1953/1954 compare la diversa dicitura «Parteciperanno agli spettacoli i seguenti Attori» (seguono in ordine alfabetico prima le attrici e poi gli attori). Cambiano anche le modalità di presentazione degli attori nei progetti e relazioni alla Direzione Generale Spettacolo: se fino al 1952/1953 viene messo in evidenza il nucleo della «Compagnia Stabile», per un totale di almeno 10-12 elementi (oltre a indicazione precisa, spettacolo per spettacolo, di eventuali e rare scritte a cachet), a partire dal 1953/1954 vengono di anno in anno indicate due categorie di attori: «compagnia stabile», ora composta da un numero limitato di nomi (in genere quattro o cinque), cui segue un lungo elenco di attori che verranno scritturati a cachet per il singolo spettacolo.

Cambiarono anche le sue modalità di lavoro sui testi. In una intervista del 1974 a Sigfried Melchinger, Strehler sosterrà di aver capito, troppo tardi, che il suo vero destino fosse «quello di essere musicista, e precisamente direttore d'orchestra [...]. Creatore autonomo mai [...]. Io posso creare qualcosa *solo* interpretando altri»:

Ho superato il demoniaco bisogno di tanti miei colleghi registi di “essere” *loro* gli autori non dello spettacolo, ma addirittura del testo. Poche volte ho cercato di farlo con delle *Bearbeitung*. Pochissime volte. E sempre denunciandolo pubblicamente e assumendomene la responsabilità⁸³.

È un'altra delle tante rimozioni e rinarrazioni di Strehler, finalizzate anche a oggettivare lo schema del doppio percorso della regia critica e la sua posizione etica di una ricerca obiettiva sul testo⁸⁴. Se è vero che dopo il 1954 si contano al Piccolo pochissimi suoi adattamenti e riduzioni (e in particolare, al momento dell'intervista, solo *Platonov e gli altri* di Cechov nel 1959 e *Il Gioco dei potenti*, 1965, libero adattamento dall'*Enrico VI* di Shakespeare), la situazio-

⁸³ L'intervista è pubblicata in Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pp. 137-150: 140.

⁸⁴ Esempio e probabilmente maggior testo teorico di Strehler in proposito è la sua lettera del 1974 a Roberto De Monticelli, in Giorgio Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pp. 64-85.

ne precedente è questa: *Teresa Raquin* di Zola nel 1946, adattamento con Ruggero Jacobbi; *Piccoli Borghesi* di Gorkij, 1946, adattamento; *L'Albergo dei Poveri* di Gorkij, 1947, traduzione e adattamento; *Delitto e castigo* di Gaston Baty da Dostoevskij, 1948, traduzione e adattamento; *Il Corvo* di Gozzi, 1948, libera riduzione e interpretazione (poi in edizione per ragazzi nel 1954); *I Giusti* di Camus, 1950, traduzione; *La morte di Danton* di Buchner, 1950, riduzione; *Oplà, noi viviamo* di Toller, 1951, riduzione con Emilio Castellani; *L'ingragnaggio* di Sartre, 1953, adattamento; *La trilogia della villeggiatura* di Goldoni, 1954, riduzione.

È casuale che l'attività di adattamento e riduzione dei testi, così consistente prima del 1954, si riduca e quasi scompaia proprio in coincidenza con l'abbandono del gruppo di attori che con Strehler aveva iniziato a lavorare già prima dell'esperienza del Piccolo?

Non può che essere ora più che una ipotesi di lavoro, e che dovrebbe tener conto, nel complesso, non solo delle *bearbeitung*, ma anche dei copioni degli spettacoli di cui Strehler non fu ufficialmente autore di traduzioni, riduzioni, adattamenti. Una analisi a campione di alcuni di questi (condotta sui copioni del suggeritore Cesare Frigerio), tra il 1947 e il 1954, mi ha portato, per ora, a constatare sempre diffusi interventi di adeguamento di Strehler, ai limiti della *riscrittura*, in parte in fase di battitura dei copioni, in parte con modifiche, aggiunte, tagli fatti nel corso delle prove con gli attori. Sono interventi che consentono spesso di cogliere linee interpretative dei testi e che paiono sistematici in alcuni elementi: adeguamenti al linguaggio quotidiano, migliore resa traduttiva (specie su testi francesi), eliminazione di parti enfatiche e retoriche, eliminazione di aggettivi e esclamazioni ridondanti, interpolazioni di testi noti (per esempio di *Amleto*, V, 1 al posto della canzone popolare russa nel secondo atto dell'*Albergo dei poveri*), semplificazioni linguistiche e sintattiche, uso del registro basso, indicazioni per inserti espressivi di musica, indicazioni di suoni e rumori, inserti di didascalie a definire le azioni⁸⁵.

⁸⁵ Si vedano anche le osservazioni di Meldolesi che, attraverso le recensioni del tempo, coglieva ricorrenze (veri e propri filoni) nel concepimento degli spettacoli e nel concreto delle azioni sceniche; cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 303-327.

Il trauma per Strehler fu dunque lo sfaldarsi del gruppo storico dei *suoi* attori. Mi pare, visto quanto sopra, un fatto.

Ma rimangono molte domande, forse senza risposta. Quanto, quegli attori, con e per i quali sceglieva i testi, furono anche attori con cui ne operava la continua riscrittura? Sappiamo del ruolo che ebbe Moretti per la reinvenzione di *Arlecchino servitore di due padroni*⁸⁶. Fu una eccezione, oppure è l'unico elemento accettabile dalla memoria postuma? Quanto le condizioni strutturali definite da Grassi, e le sue esigenze industriali di continua variazione e alternanza del repertorio, che comportarono sempre più spesso l'esclusione degli attori dai processi di scelta dei testi, contribuirono alla disgregazione della originaria compagnia stabile?

Constatato il fallimento, o l'impossibilità strutturale, dell'avanguardia intesa come corrispettivo della regia originaria, Strehler abbandonò il progetto di ritrovare insieme ai suoi attori un «teatro perduto». Si trattò del trauma più forte e decisivo, che si risolse con la rinuncia all'avanguardia messa in pratica. Decise, egli stesso, di abbandonare il Piccolo ma, poi, tentò di ritrovare un equilibrio alimentando il suo, invece sempre persistente, sentimento d'avanguardia⁸⁷ dentro il singolo spettacolo, mediando con le condizioni strutturali definite da Grassi? Oltre che sui testi, come mutò il lavoro con gli attori? Di certo, fare meno spettacoli consentì una dilatazione dei tempi di preparazione e teniture molto più lunghe, anche di oltre due mesi.

⁸⁶ Cfr. almeno Giorgio Strehler, *In margine al diario*, in *Marcello Moretti*, «Quaderni del Piccolo Teatro», n. 4, 1962, pp. 57-62. Il testo venne poi quasi integralmente ripubblicato in Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pp. 168-175; penso valga la pena mettere evidenza come *ivi*, nel 1974, vengano espunte dalla premessa iniziale, dopo il quesito «Cosa c'è di più definitivo della morte di un attore di teatro?», proprio queste righe sulla natura di «interprete» di Moretti: «Di un essere che ha vissuto la maggior parte di sé, di «riflesso», nella dimensione di un palcoscenico, prestando la densità del suo corpo, il timbro della sua voce, la cadenza dei suoi movimenti, la sua stessa capacità di essere e sentire, ad una trama di parole, poesia o no che fossero? Si può, forse, raccontare il fenomeno della interpretazione? Io credo che non si possa quasi nemmeno evocarlo» (cfr. *ivi*, p. 168 e Giorgio Strehler, *In margine al diario*, cit., p. 57).

⁸⁷ Come ha notato sempre Meldolesi, a metà anni Cinquanta Brecht non fu il maestro del teatro umano, ma ciò di cui aveva bisogno «per andare oltre il suo rapporto di debolezza con la regia critica» e «anche oltre l'avanguardia»; cfr. Claudio Meldolesi, *La regia avanguardia del giovane Strehler*, cit., p. 133.

Strehler colloca questo momento cruciale, nella sua tarda memoria, tra 1953 e 1954, parlando del lavoro sulla *Trilogia della villeggiatura*⁸⁸; fu uno spettacolo riuscito, nonostante durasse tre ore, allora «uno sconvolgimento dei costumi»; l'orario fu anticipato e «Paolo era convinto, e in fondo lo temevo tanto anch'io, che la gente non sarebbe venuta»:

Ma dietro era avvenuta una piccola-grande tragedia teatrale. Gianni Santuccio e Lilla Brignone e altri ci avevano lasciato. Facemmo di tutto per trattenerli al Piccolo, ma non ci riuscimmo: volevano provarsi da soli, essere soli in altre avventure, fuori dal Piccolo. Costituirono una compagnia, continuarono in altro modo, al modo antico, il loro mestiere. Forse avevano ragione, la loro ragione, la ragione dei figli che lasciano la casa per correre la loro avventura. Ma per me fu una lacerazione che allora non fu facile da accettare⁸⁹.

Scriveva queste righe poco sotto il racconto delle prove della *Trilogia*: prove notturne, oltre ogni limite, in cui Strehler sembra anche inconsciamente cogliersi in una posizione inedita rispetto agli attori («per la prima volta mi addormentai al suono delle parole che mi giungevano sempre più lontane dalla scena»; Tofano nel commiato finale «faceva un piccolo segno con la mano libera»):

Uscimmo dal teatro quasi all'alba, con Paolo e qualche compagno, pallidi ma come pacificati. C'era allora, nei pressi del Piccolo, una vecchia latteria [...]. Seduti attorno ai tavoli di marmo bevemmo grandi bicchieri di latte e mangiammo pane appena sfornato, intingendolo nelle tazze con gesto antico, di poveri, quello dei muratori, degli operai all'inizio o alla fine di un giorno di lavoro. In silenzio⁹⁰.

Un'altra rinarrazione dentro la narrazione, un'altra sfasatura tipica dei racconti postumi di Strehler: Santuccio, Brignone e gli altri se ne erano andati, e «continuarono in altro modo, al modo antico, il loro mestiere». Nel racconto della compagnia pacificata dopo la nottata di prove vi era lo stesso termine, *antico*: un «gesto antico». Non poteva altro che essere per Strehler, più che un gesto da muratori e operai, un

⁸⁸ La *Trilogia* debuttò in realtà agli inizi della stagione '54/'55, il 23 novembre 1954.

⁸⁹ Giorgio Strehler, *La Nascita, l'Infanzia, l'Adolescenza*, cit., p. 74.

⁹⁰ *Ivi*, p. 73.

gesto da attori, memoria viva o forse solo sogno di un gesto di attori, anche di poveri attori dopo una lunga notte. Ma fu ancora una volta raccontato come altro da sé.

VITO PANDOLFI
SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Raffaella Di Tizio

Vito Pandolfi (Forte dei Marmi, 24 dicembre 1917 – Roma, 19 marzo 1974) è stato un regista di riconosciuta fama tra fine del fascismo e dopoguerra. Allievo di Guido Salvini all'Accademia d'Arte Drammatica fondata nel 1935 da Silvio d'Amico, che la dirigeva e vi insegnava Storia del teatro, seppe costruire regie in cui gli attori (che erano nomi come Carlo Mazzarella, Lea Padovani, Vittorio Gassman, e futuri registi come Luciano Salce, Luigi Squarzina e Adolfo Celi, che, chiamato alle armi, non poté però recitare nel suo saggio finale, l'*Opera dello straccione*) erano spinti «a smarginare più in là dell'arcoscenico, a cercare un colloquio concreto, fisiologico» con lo spettatore. Così scriveva Ruggero Jacobbi (*Pulcinella delle tre spose*, «Roma Fascista», ritaglio senza data [1941], Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale “Bruno Ciari”, Certaldo), tra il pubblico appassionato delle sue prime regie, lodate dalla critica persino quando fu necessario censurarne l'aspetto politico. Pandolfi, con la sua *Beggar's opera* del febbraio del 1943 – un modo indiretto di mettere in scena Brecht, ma anche di descrivere il presente – mise in scena una vera e propria rivoluzione (complici le musiche di Roman Vlad e le scenografie e i costumi di Toti Scialoja). E quel lavoro (di cui Jacobbi, che con Pandolfi condivideva l'idea di un teatro come azione diretta sulla realtà, si ricordò nel 1950 per una sua regia in Brasile) fu descritto come esperienza chiave del “gruppo dell'Accademia” nell'*Educazione teatrale*, il romanzo autobiografico scritto nel 1946 da Gassman e Salce.

Più grande di qualche anno rispetto ai “registi della generazione”, alla fine della guerra, combattuta tra i partigiani, Pandolfi fu attivo al centro della vita culturale italiana. Grassi l'aveva coinvolto nel 1943 nella sua attività editoriale; partecipò poi al «Politecnico» di Vittorini e alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano – coinvolto fin dalle attività del Circolo Diogene – e fu tra i primi italiani ad andare a

conoscere Bertolt Brecht, al ritorno dall'esilio cui l'aveva costretto il nazismo (determinante il suo contributo alla ricezione italiana dei suoi testi come a quella dell'espressionismo tedesco). Tra gli spettacoli importanti del dopoguerra, una *Fiera delle maschere* diretta nel 1947 con Salce e Squarzina, che riprendeva temi dell'*Opera dello straccione* per riscriverli al tempo della bomba atomica, e *Il mutilato* di Toller, messo in scena al Circolo del Teatro della città di Firenze, organizzato da Luciano Lucignani – entrambi con attori ex allievi dell'Accademia. Ma era stato vicino anche a Orazio Costa e Gerardo Guerrieri, con cui aveva firmato, nell'estate del '43, un manifesto sul rinnovamento teatrale, quando, caduto il fascismo, non ci si aspettava la durezza della successiva invasione tedesca (che per lui volle dire carcere e torture).

Autore di regie efficaci e innovative, basate su una collaborazione creativa con gli attori – ritenuti il centro del fare spettacolo – e pensate come impegno diretto e personale verso la realtà contemporanea, Pandolfi vide negli anni Cinquanta sempre più restringersi il suo campo di azione, di pari passo con l'ostilità politica che si andò delineando, con logiche di partito e di Guerra Fredda, verso ogni tendenza alla sperimentazione. Si rivolse allora, in cerca di autenticità, al teatro popolare, collaborando per riduzioni di novelle di Boccaccio con Pratolini, Bernari e Gadda.

Figlio di due attivisti impegnati in prima linea durante gli scioperi del biennio rosso (Vito, funzionario, e Ada Provera, scrittrice e insegnante), era stato registrato all'anagrafe come Ribelle Libero, ma prese il nome del padre dopo la sua morte, nel 1927. Crebbe da allora in diversi collegi. La madre, spesso lontana per il suo impegno politico, nel 1935 venne mandata al confino in Libia; morì poco dopo il suo rientro, nel 1937. Vito ottenne quell'anno il diploma magistrale, e iniziò a insegnare in scuole del nord Italia. In questo periodo cominciò a interessarsi di teatro e di arte visiva, e a scrivere alcuni primi articoli. Frequentò senza iscriversi l'Università di Torino, dove entrò in contatto con giovani come Luigi Cavallo, Paolo Faraggiana, Natalia Ginzburg e Giulio Tavernari (poi noto come Stefano Terra). Nel 1938 si iscrisse ai Giovani Universitari Fascisti di Varese e partecipò a Palermo ai Littoriali della cultura e dell'arte, gare di scrittura e oratoria spesso utilizzate per esprimere dissenso. Qui conobbe, tra altre voci fuori dal coro, Mario Alicata e Ruggero Jacobbi. Seguì il suo trasferimento a Roma, grazie all'ammissione, con una borsa di studio maggiore del suo stipendio d'insegnante, ai corsi di regia dell'Accademia d'Arte Drammatica.

1940 – Pandolfi viene ammesso all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, quando insegnante di regia è Guido Salvini. Stringe contatti con la resistenza clandestina e inizia a collaborare con la rivista GUF «Roma Fascista», dove in una serie di interventi sui diversi aspetti del lavoro teatrale descrive la sua idea di un teatro che sia azione diretta sulla realtà, mostrando vasta conoscenza di autori banditi, espressionisti e surrealisti. Scrive anche di Antonin Artaud, di cui ha letto, tra i primi in Italia, *Le Théâtre et son double*.

1941 – Pubblica *Contributo di un critico al teatro*, «Roma Fascista», 5 giugno '41, articolo in cui analizza e contesta le idee del fondatore e direttore dell'Accademia, e suo insegnante di storia del teatro Silvio d'Amico, rivendicando contro il suo idealismo l'importanza di intendere il teatro come un aperto campo di ricerca, da studiare con approccio fenomenologico, trattando il testo come uno dei suoi molti elementi.

Il 28 giugno va in scena *Pulcinella delle tre spose*, suo primo saggio accademico: una composizione di canovacci di commedia dell'arte per cui ottiene una forte partecipazione creativa degli attori (protagonista è Carlo Mazzarella, e lui stesso è in scena nel ruolo di Direttore della compagnia). Nello stesso mese insieme all'amico Paolo Faraggiana tenta di far saltare la Stele Mussolini al Foro Italico, con una bomba costruita grazie a un manuale Hoepli.

Si ampliano le sue collaborazioni con riviste come «La Ruota» e «Spettacolo-Via consolare», dove pubblica traduzioni e adattamenti di copioni e analisi sui maestri della regia europea. Partecipa al Convegno di critica teatrale dei GUF a Genova: la sua relazione *Teatro ed etica*, di cui non viene colto il frondismo, viene premiata e pubblicata nel marzo dell'anno seguente su «Scenario».

1942 – Pubblica la traduzione del *Il manichino tragico* (1812) di Ludwig Achim von Arnim, con introduzione di Albert Béguin, a Roma con l'Istituto Grafico Tiberino. Il 2 aprile va in scena al teatro Quirino il suo secondo saggio accademico, *La danza della morte*: una composizione di fonti diverse, legate alla religiosità della Spagna, insieme a non dichiarate citazioni da Hemingway. Per la messinscena usa uno spazio ritmico di Appia e sperimenta complesse partiture vocali, luci nere e macchine per tuoni e fiamme, richiamando le tauromachie del pittore André Masson, ricevendo unanimi lodi per le sue qualità registiche. In questo periodo, con Gerardo Guerrieri, Anna Proclemer, Ruggero Jacobbi e diversi giovani dell'Accademia è ospite frequente in casa di Gastone da Venezia, in serate dove si esprime aperto dissenso al regime.

1943 – Attraverso i GAP (Gruppi di Azione Patriottica) ha intanto conosciuto Roman Vlad, a cui affida le musiche del suo spettacolo di diploma: *L'opera dello straccione* (ma il titolo originale sul copione è *Opera da quattro soldi*), data l'11 febbraio 1943 al Teatro Argentina. Ufficialmente un adattamento di *The Beggar's opera* di John Gay (1728), in realtà una riscrittura che, servendosi del testo che era stato la fonte di Brecht, reinventa l'allora proibita *Dreigroschenoper* (1928), unendovi precisi riferimenti alla realtà italiana contemporanea. Bozzetti per scene e costumi sono del pittore Toti Scialoja, protagonista è Vittorio Gassman, e tra gli attori in scena, oltre a Mazzarella (che nel ruolo del capo dei carcerieri si esibisce

in una evidente – e acclamata – parodia del Duce), ci sono Luciano Salce e Luigi Squarzina. Il successo è grande, ma non sono possibili repliche.

In questo stesso anno Pandolfi partecipa con Scialoja, Vlad, Cesare Brandi e Mario Verdone a una proiezione di *Ossessione* di Luchino Visconti al Cine-GUF di Roma, organizzata per schedare i presenti. Scrive anche per la rivista dei GUF bolognesi «Architrave», che ospita notizie dei suoi ultimi saggi, e si lega al MUP, Movimento di Unità Proletaria. Dichiarato non idoneo al servizio militare per la debole costituzione, il 29 giugno cura ancora per l'Accademia la regia de l'*auto sacramental* *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, da lui stesso tradotto e adattato. Tramite l'ambiente della rivista «La Ruota» – su cui Guglielmo Petroni ha dedicato in aprile all'*Opera dello straccione* un articolo entusiasta – viene invitato a tenere una conferenza per il gruppo delle Giubbe Rosse a Firenze. È lì il 25 luglio: ricevuta la notizia della caduta del governo fascista, con i poeti ermetici Luzi e Parronchi e Romano Bilenchi si reca nella sede della «Nazione», dove abbattano i simboli del regime e scrivono un manifesto rivoluzionario. A Roma viene incaricato da Giannino Marescalchi (direttore responsabile dal 28 luglio) di scrivere corsivi e articoli di fondo politici per il quotidiano «Italia».

L'8 agosto firma con Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri e Tullio Pinelli il manifesto *Per un teatro del popolo*; nello stesso mese d'Amico lo coinvolge come regista nel progetto di una Compagnia del Teatro Libero Italiano, diretto da Costa, che dovrebbe diventare una stabile al Teatro Argentina, e Paolo Grassi lo contatta come traduttore dal tedesco per la Rosa e Ballo, iniziative che saranno interrotte con l'armistizio e l'invasione tedesca. Il 3 settembre Pandolfi pubblica su «Italia» una nuova dichiarazione programmatica, *Per un teatro politico degli operai e dei contadini*.

Insieme ad altri ex-allievi d'Accademia (tra cui Alberto Bonucci, Adolfo Celi, Lea Padovani) che hanno trovato un riferimento in Mario Socrate, legato al PCI, dopo l'8 settembre allestisce un fortino a Pietralata, preparandosi alla lotta armata. Il 13 ottobre, per una delazione della segretaria di redazione di «Italia», viene arrestato e interrogato a Palazzo Braschi. Tenta la fuga da una finestra, ma cade per la rottura di una grondaia, spezzandosi un braccio (il cui uso resterà compromesso) e riportando pesanti danni a un rene. Soldati tedeschi lo colpiscono ripetutamente con i calci dei fucili. A salvarlo è un'anziana venditrice di frutta di passaggio con il suo camioncino, che ottiene il permesso di trasportarlo all'ospedale Santo Spirito. Da qui Pandolfi riuscirà a far filtrare i nomi contenuti in una lista sul tavolo dell'ufficiale che l'ha interrogato, salvando molte persone dalla cattura (tra loro Carlo Lizzani, Pratolini, e il padre della fidanzata Laura Martucci – in realtà Levi –, ufficiale di marina ebreo).

1944 – Viene dimesso in febbraio, e torna in libertà grazie all'intervento di Guido Salvini. Il 6 marzo sposa Laura Martucci. Combatte nella resistenza come agit-prop del Partito Comunista, sezione di San Lorenzo (attività per cui verrà insignito del grado di vice comandante delle Brigate Garibaldi), e forma una Commissione spettacolo con Gianni Puccini e Cupo-Pagano, ma al termine di una riunione è nuovamente arrestato e rinchiuso alla pensione Jaccarino, poi a

Regina Coeli. Esce dal carcere con la ritirata dei tedeschi, il 4 giugno. In settembre è incaricato della critica teatrale per «L'Unità» di Roma, per cui scrive anche di politica. Il 28 novembre inizia l'attività professionale come regista mettendo in scena *Jegor Bulycov e gli altri* di Gor'kij al Teatro Quirino (attori principali Carlo Ninchi e Anna Magnani).

1945 – Collabora alle riviste «Teatro», «Società», «Cultura Sovietica». Il 15 febbraio mette in scena al Quirino la prima italiana di *La luna è tramontata* di John Steinbeck con la compagnia di Ruggero Ruggeri. Il 25 marzo passa da «L'Unità» di Roma a quella di Milano, dove forma con Franco Calamandrei, Franco Fortini, Albe Steiner, e poi Stefano Terra, la redazione de «Il Politecnico» di Elio Vittorini. Qui, dopo alcune inchieste sociali (sulla FIAT e sulla scuola), si occupa di teatro – valutandolo per la sua capacità di incidere nella società. Propone la creazione di enti teatrali sul modello degli *Stadttheater* tedeschi, scrive di Toller, di Piscator e di Brecht, di cui pubblica frammenti di testi e poesie. In questo periodo si adopera in prima linea per la conoscenza di Brecht in Italia: cura a nome della Einaudi i rapporti con l'Aurora Verlag di New York per i diritti di pubblicazione delle sue opere, interessandosi anche, senza esito, ai diritti di rappresentazione. In giugno con la sezione milanese del Consiglio editoriale propone l'ampliamento in senso teatrale della collana "Universale" di Einaudi, per cui è pronto a curare l'acquisto dei diritti di *Hoppla, wir leben!* (1927), *Hinkemann* (1923) e *Masse Mensch* (1920) di Toller, ma l'idea viene bocciata dalla sezione torinese della casa editrice su spinta di Cesare Pavese, contrario all'«inclusione di opere troppo sperimentali» e di «troppo teatro» (cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 224-225). *Uomo massa* esce nello stesso anno per la Rosa e Ballo, con sua introduzione e traduzione di Emilio Castellani.

Collabora intanto come critico teatrale a Radio Milano, e partecipa dalla fondazione alle attività del «Circolo del teatro Il Diogene» – voluto da Grassi a Milano nell'estate del 1945 per l'aggiornamento del repertorio attraverso la lettura di commedie contemporanee – e alla creazione di un Centro sperimentale per il teatro in cui dovrebbe insegnare recitazione insieme a Giorgio Strehler (a fianco di Grassi per la storia del teatro e di Enzo Ferrieri per la regia); ma il progetto, patrocinato dall'ANPI e dal Fondo Matteotti, non ha seguito. Cade anche l'idea di un allestimento della *Linea di condotta* di Brecht (*Die Maßnahme*, 1930) che dovrebbe girare tra le sezioni del PCI e del PSI. In novembre dà a Venezia la prima de *Il corsiero bianco* di Paul Vincent Carroll.

1946 – Inizia una ventennale collaborazione con «Sipario», diretto a Genova da Ivo Chiesa e Gian Maria Guglielmino, e con «Il Dramma» di Lucio Ridenti. Ed è tra i registi di una compagnia stabile che d'Amico immagina di creare a Roma, diretta da Orazio Costa, ma non realizzata.

1947 – Partecipa alla fondazione del Piccolo Teatro, fa parte della sua Commissione Direttiva come rappresentante del PCI, ed è nel cartellone come regista del terzo spettacolo della prima stagione, per cui ha scelto *Le notti dell'ira* di Armand Salacrou, a tema resistenziale. Ma Grassi decide di anticipare la rappre-

sentazione, e Pandolfi, impegnato ne *La casa di Bernarda Alba* di Lorca al Teatro Nuovo, deve cederne la regia a Strehler. In cambio gli viene offerto l'*Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, Pandolfi rifiuta proponendo altri testi capaci di incidere nel presente, come l'*auto sacramental* *La vita è sogno* di Calderon de la Barca, *Il malinteso* di Camus, *Hinkemann* di Toller, *La linea di condotta* di Brecht o il *Woyzeck* di Büchner – ma non si trova un accordo, ed è la fine dei suoi rapporti con il Piccolo. «Il Politecnico» aveva intanto ospitato, certo anche per suo tramite, nel numero di gennaio-marzo del 1947 la *Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano* (firmata da Mario Apollonio, Grassi, Strehler e Virgilio Tosi).

In maggio pubblica in volume per «Il Dramma», con un suo saggio introduttivo, la prima versione italiana di *Hinkemann-Il Mutilato* di Toller, da lui tradotto insieme alla moglie Laura. Tra molte collaborazioni, scrive alcune voci per la *Collana enciclopedica del teatro e del cinema*, edita da Cultura nuova. Come regista forma con Squarzina la compagnia “I comici della strada”, con attori diplomati all'Accademia, e il 18 agosto mette in scena al primo Festival mondiale della Gioventù di Praga *La fiera delle maschere*, riscrittura de *L'opera dello straccione* realizzata con Squarzina e Salce, e che ai riferimenti brechtiani unisce canovacci di Commedia dell'arte e spunti, tra altri, da Ruzante, Molière, Blok e Stravinskij. Si replica alla Biennale di Venezia, ma difficoltà economiche portano allo scioglimento della compagnia.

«Il Politecnico» chiude sotto il peso della nota polemica tra Vittorini e Togliatti, che sancisce l'impossibilità di un marxismo inteso come libera strada di ricerca: a prevalere sono le scelte di partito, l'idea di un univoco sistema di pensiero. In giugno Pandolfi abbandona la critica teatrale de «L'Unità» e straccia la sua tessera del Pci.

1948 – All'inizio dell'anno conosce a Zurigo Bertolt Brecht, da poco rientrato in Europa. Dell'incontro scrive sul «Il Dramma» n. 55 del 15 febbraio del '48, ma anche, come racconterà allo stesso Brecht in una lettera dell'8 luglio del 1950 (BBA, Akademie der Künste), su «Sipario», «Mondo operaio», «Vie nuove», e nei quotidiani «Il Nuovo Corriere» e «Paese Sera» (solo alcune delle numerose collaborazioni di questi anni). Insieme a Squarzina, Guerrieri e Lucignani conosce a Roma Eric Bentley. Dirige al Maggio Musicale Fiorentino *Sette Canzoni* di Malipiero e mette in scena, traducendone i testi, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, da Jean Cocteau, contaminando con la collaborazione di Scialoja espressionismo e surrealismo, e inserendo sketch di Brecht, Apollinaire, Satie e Tristan Tzara.

1949 – Il 2 aprile cura la prima rappresentazione italiana de *Il mutilato* di Toller, presso il Circolo del Teatro della città di Firenze dove Lucignani ha raccolto, sperando di farne una compagnia stabile, un gruppo di attori diplomati all'Accademia. Nella messinscena inserisce una traduzione di *An die Nachgeborenen* di Brecht e della sua poesia in morte di Rosa Luxemburg (*Grabschrift*, 1919), usando musiche di Weill, scene di Enrico Steiner tratte da disegni di Grosz e filmati nello stile di Piscator. Il 28 dicembre mette in scena alla Soffitta di Bologna,

con scene di Toti Scialoja, *Il Malinteso* di Camus: altra prima italiana e altra sua traduzione.

1950 – Scrive a Brecht per prendere accordi su una traduzione di *Der gute Mensch von Sezuan*, che dovrebbe uscire su «Botteghe Oscure». Invitato a Bruxelles per una conferenza sul teatro italiano, propone di svolgere il tema in spettacolo e mette in scena al Théâtre du Rideau *Scénario*, collage di testi da Cielo d'Alcamo e Jacopone da Todi fino a Pirandello, Verga e Petrolini. In settembre inizia a Certaldo, con *Calandrino in Commedia*, un ciclo di rappresentazioni annuali all'aperto tratte dal *Decameron* di Boccaccio, che proseguirà fino al 1956, coinvolgendo come adattatori anche Vasco Pratolini, Carlo Bernari e Carlo Emilio Gadda. Per la radio, per cui ha già curato adattamenti da Dostoevskij e da Kafka (*La leggenda del grande inquisitore* e *Guardiano alla tomba*, per Radio Lugano), scrive *Processo a Giovanna*, trasmesso dalla Rai e pubblicato con «Il Dramma» n. 137, 15 luglio 1951.

1951 – Ottiene la qualifica di giornalista pubblicitista.

1952 – Mette in scena a Firenze per il Maggio Fiorentino la prima di *Aucasin e Nicolette*, opera di Castelnuovo Tedesco per voce, orchestra e marionette, e fa da consulente per le scene di Commedia dell'arte de *La carosse d'or* di Jean Renoir. Collabora dal primo numero con «Cinema Nuovo» di Guido Aristarco, dove scriverà anche di televisione.

1953 – Entra a far parte, insieme a Paolo Chiarini, Giorgio Guazzotti, Icilio Ripamonti, Luigi Squarzina, Sergio Surchi e Bruno Schacherl del comitato di redazione della rivista «Arena», diretta da Lucignani, e pubblicata a cura del Centro del Teatro e dello Spettacolo Popolare con gli Editori Riuniti di Roma. Nello stesso anno con Schacherl e Marcello Sartarelli fonda e dirige «Teatro d'oggi»: due riviste innovative, interessate al coinvolgimento del pubblico popolare nel teatro e alla rifondazione di una solida cultura dello spettacolo, ma che escono solo fino a metà anni '50. Collabora intanto anche con la «Rivista del cinema italiano», e pubblica *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico* (Pisa, Nistri-Lischi), dove il teatro è raccontato in base alla sua capacità di intervento nella Storia, rivalutando generi considerati minori e l'importanza degli attori; assenti invece alcune personalità note della scena italiana, come Strehler e Grassi. Un volume di battaglia, affine allo spirito de «Il Politecnico», e che immagina una scena da reinventare seguendo le indicazioni di Brecht e di Artaud, vitale per la società e per l'individuo; troverà poco ascolto. Si raffreddano in questo periodo i rapporti con d'Amico. A metà agosto mette in scena a Urbino *Gonnella Buffone* e *Giulietta e Romeo*, tratti da novelle del Bandello, la prima adattata da Gadda.

1954 – Con Squarzina, Paolo e Luigi Chiarini e Alessandro d'Amico partecipa alla creazione della collana Biblioteca di Spettacolo, la prima dedicata nel dopoguerra agli studi teatrali. Vi pubblica *Antologia del Grande Attore* (Bari, Laterza), un volume di scritti di diversi autori (suoi saggi e critiche, ma anche numerosi testi di altri studiosi, e soprattutto, quando ce ne sono, testimonianze dirette di attori sulla loro vita e arte), selezionati e presentati come documenti a sostegno dell'importanza e del valore della tradizione e cultura attorica, considerata il vero

centro creativo del teatro. Collabora con Vittorio De Seta per il documentario etnografico *Pasqua in Sicilia*. In estate mette in scena a Ferrara l'*Aminta* di Tasso e il *Tasso* di Goethe.

1955 – Inizia una collaborazione decennale con «Letteratura». Il 25 luglio mette in scena a Bologna *Europa incontro all'alba*, spettacolo di testimonianza sulla resistenza al nazifascismo, su una composizione di testi costruita con Giovanni Pirelli. A luglio cura l'*Anfitrione* di Plauto a Ferrara, parte di un'attività registica che si fa sempre più saltuaria, mentre si intensificano le pubblicazioni.

1956 – Inizia a collaborare con «Il Punto» e col mensile «Chiarezza», e pubblica l'antologia *Il teatro espressionista tedesco* (contenente la prima traduzione italiana di *Tamburi nella notte* di Brecht) e *Il teatro italiano del dopoguerra* (entrambi stampati a Bologna per Guanda). Vince il premio “Silvio d'Amico” (intitolato al suo ex maestro, morto nel 1955) per la critica teatrale.

1957 – Pubblica *Il Cinema nella storia* (Firenze, Sansoni). Inizia a scrivere per «Il Ponte» di Piero Calamandrei, con cui collaborerà fino al 1964. Il 13 e 14 agosto mette in scena *Beatrice Cenci* di Moravia a Senigallia, che riprende l'anno seguente a Roma al Teatro Eliseo. Esce il primo di sei volumi in cui raccoglie un'imponente mole di documenti sulla Commedia dell'Arte (*La commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni, 1957-1961).

1958 – A Senigallia dà *La donna al balcone* di Von Hofmannsthal e la prima di *Nembo* (1935) di Bontempelli. Cura la sala dedicata al teatro nel padiglione italiano dell'Esposizione Universale di Bruxelles. Pubblica *Copioni da quattro soldi* (Firenze, Landi, 1958), in preparazione dal 1950: un'antologia di testi e documenti sullo spettacolo popolare – che spazia dalle feste tradizionali al music-hall, da circo marionette e luna-park a Petrolini e Viviani, fino al Mike Buongiorno di *Lascia o raddoppia*. Collabora alla realizzazione di documentari etnografici sulla Sicilia e la Sardegna con Carpitella, Mazzetti e Sansone.

1959 – Pubblica *Il teatro drammatico di tutto il mondo dalle origini ai nostri giorni* (Roma, Ed. Moderne) e *Teatro contemporaneo italiano 1945-1959* (Milano, Schwarz). A giugno mette in scena a Bruxelles, in francese, *Arlecchino servitore di due padroni*. In agosto dirige a San Gimignano *Isabella Comica Gelosa*, che Dessì e Frassinetti hanno tratto da un suo racconto, poi pubblicato nel '60.

1960 – Prepara a Firenze *La terra è rotonda* di Salacrou, ma deve rinunciare per un infortunio: a concludere la regia è il suo assistente Roberto Guicciardini. Scrive il *Montanino Toscano*, inscenato da Guicciardini nel 1960 a San Gimignano, e cura due “bruscelli” – rappresentazioni tradizionali di canto e danze – a Montepulciano, nell'agosto del 1960 e del 1961. Pubblica *Regia e registi del teatro moderno* (Bologna, Cappelli, 1961). Dal '60 (fino al '67) dirige gli «Annali di storia del teatro e dello spettacolo».

Pandolfi, che era stato considerato dal 1943 e nel primo dopoguerra uno dei registi di punta del teatro italiano, si rivolse nel tempo, anche

per la difficoltà a esercitare il suo mestiere, sempre più alla pubblicitaria e allo studio. Qui la sua attività fu pionieristica, come lo era stato il suo modo di fare teatro, le cui filiazioni si sarebbero viste soprattutto dagli anni Settanta. Le sue pratiche registiche – che intendevano il testo come uno dei molti elementi dello spettacolo –, pur se divenute minoritarie nella fase di assestamento del nuovo sistema teatrale del dopoguerra, arrivarono sul lungo termine a influenzare dall'interno anche la scrittura teatrale di Vittorio Gassman. Importante la sua opera in ambito universitario: fu tra i primi a ottenere in Italia la libera docenza in Storia del teatro e dello spettacolo, che insegnò a Genova dal 1962. Tra le esperienze da ricordare, oltre alla direzione, sempre nel 1962, del film *Gli Ultimi* (su soggetto di padre David Maria Turoldo, crudo racconto delle condizioni di vita dei contadini friulani negli anni Trenta, lodato da Pasolini), almeno il suo essere poi tra i principali promotori del Teatro Stabile di Roma, di cui fu direttore artistico dal 1964 al 1969. Volle proporre allora un modello alternativo a quello di Strehler e Grassi, mettendosi da parte come regista e lavorando per dare spazio alla nuova drammaturgia italiana e a spettacoli di avanguardia (tra cui le prime regie di Luca Ronconi). Ottenne approvazione di pubblico e bilancio in attivo, ma le ingerenze politiche furono tali e così castranti che immaginò di trarre dall'esperienza un film di stile kafkiano, di cui scrisse il soggetto: *La nomina*.

Nel 1970 sposò Paola Fajola, da cui ebbe un figlio, Libero. Gli ultimi anni furono segnati da una grave malattia, legata alle conseguenze della caduta e delle percosse del 1943. Morì a Roma il 19 marzo 1974.

NOTA BIBLIOGRAFICA: Documenti su Vito Pandolfi sono stati reperiti al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (MBA), nella Biblioteca Comunale "Bruno Ciari" di Certaldo (Firenze), presso il Centro Studi Casa Macchia dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma e presso il Bertolt-Brecht-Archiv dell'Akademie der Künste di Berlino. Fonti dirette sono state le testimonianze di Maria Elisa Buccella, Eugenio Buonaccorsi e Libero Pandolfi. Per una bibliografia completa si rimanda alla *Traiettorie* dedicata da chi scrive a Vito Pandolfi sul sito LTit, *Letteratura tradotta in Italia*, <https://www.ltit.it/scheda/persona/pandolfi-vito__5513> (29/04/2024). Ai titoli lì elencati – di cui si ripetono almeno gli studi che hanno aperto la strada: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984; Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova

Alfa Editoriale, 1990, pp. 31-76 (ma fondamentale è l'intero volume); *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990; Dario Evola, *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi*, Roma, Bulzoni, 1991; e i più recenti: Roberto Cuppone, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'arte. Dall'Arlecchino furioso all'Isabella pietosa*, Roma, Aracne, 2015 e Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018 – vanno aggiunti: Sabrina Baracetti, *Vito Pandolfi fra cinema e teatro*, nel *Booklet* allegato a *Gli ultimi* di David Maria Turoldo, regia di Vito Pandolfi, Edizione integrale 1963/2013, a cura di Luca Giuliani, pp. 31-35; Bertolt Brecht, *»Unsere Hoffnung heute ist die Krise«. Interviews 1926-1956*, a cura di Noah Willumsen, Berlino, Suhrkamp, 2023; Eugenio Buonaccorsi, *Le discipline dello spettacolo*, in *Tra i palazzi di via Balbi. Storia della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Genova*, a cura di Giovanni Assereto, Genova, Società ligure storia patria, 2003, pp. 147-154; Raffaella Di Tizio, *Vito Pandolfi. Brecht e gli espressionisti nel teatro italiano del dopoguerra*, «Tradurre», n. 18, primavera 2020, <<https://rivistatradurre.it/vito-pandolfi-forte-dei-marmi-24-dicembre-1917-roma-19-marzo-1974/>> (29/07/2024); Raffaella Di Tizio, *O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione* in *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, a cura di Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Daniele Vianello, Bologna, Alma DL, 2021, pp. 523-539; Raffaella Di Tizio, *Una comicità che rovescia: la proposta teatrale dell'Opera dello straccione (o da quattro soldi)*, «Ariel», n. 10, luglio/dicembre 2023, pp. 97-128; Ottavio Spadaro, *Pandolfi, Vito*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, pp. 1558-59; Mario Verdone, *Per un capitolo sulla storia dei Teatrigruf e dei Cinegruf*, in *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori. Teorie. Opere*, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2005, pp. 59-69; *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca in Italia (1900-1965)*, vol. I, a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1966.

Alessandra Vannucci
LA MISSIONE
VICENDE BRASILIANE
DELLA “GENERAZIONE DEI REGISTI”

È noto, ma in buona parte dimenticato dalla storiografia teatrale italiana¹, che se ne andò in Brasile, nell'immediato dopoguerra, parte della generazione che inaugurò la scena di regia in Italia. Fu più che un'avventura o una serie di avventure – fu una migrazione, considerando che laggiù vissero parte della vita adulta e furono protagonisti di una stagione di grande rinnovamento (da quel momento nota come *renovação*) del teatro brasiliano; fecero anche cinema, opera, televisione, giornalismo; erano potenti e famosi. Rientrarono, neanche tutti, quindici anni dopo. La complessità di quella vicenda, nella diversità delle vocazioni e degli stili, rimase inscritta nei film, negli spettacoli, nella produzione letteraria inedita e nella corrispondenza privata ma fu assorbita come episodio minore nella vasta produzione storiografica sulla generazione. Questo saggio, attingendo a quel repertorio e a un esteso archivio di fonti inedite, prova a tracciare una mappa di quella che fu una vera e propria diaspora della regia italiana in America Latina.

L'educazione teatrale

Quei giovani s'erano formati a Roma tra il 1941 ed il 1945. Adolfo Celi e Luciano Salce s'erano conosciuti all'Accademia d'Arte Drammatica di cui, con Luigi Squarzina, Luciano Lucignani e Vito Pandolfi, furono tra le prime leve di diplomati in Regia; Celi però era stato am-

¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 219. Meldolesi incoraggiò le mie ricerche e fu correlatore della tesi dottorale (2004) da cui poi trassi il libro *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2014.

messo nel 1941 al corso di Recitazione, insieme a Vittorio Gassman. Erano tutti nati intorno al 1922. Costituirono, fra l'altro, un gruppo parascolastico esclusivo (gli Undici) i cui incontri serali (i Colloqui) costituirono una «scuola nella scuola» che risultò poi determinante nelle rispettive carriere². Sfidandosi in imitazioni e scenette comiche, gli aspiranti registi de-costruivano il repertorio attoriale (definito «materiale plastico»)³ cercando di aggiornarlo alle teorie estetiche e modalità sperimentali della Regia (definita «sguardo esterno»)⁴. I concreti risultati spettacolari che avrebbero potuto esibire solo in un tempo futuro, utopicamente liberato dalla penuria dei razionamenti e dal caos della guerra, costituirono la meta di una missione generazionale da compiere ciascuno per la propria strada, una volta gettati nell'universale agone del Teatro. Entro i quarant'anni, promisero, avrebbero dovuto «riunirsi e fare il punto»⁵. Ruggero Jacobbi frequentava la Facoltà di Lettere e il Centro Sperimentale di Cinematografia ma si formò soprattutto a bottega, con Anton Giulio Bragaglia, al Teatro delle Arti; dagli Undici era considerato un “esterno” e un letterato, ammesso malvolentieri ai Colloqui⁶. Era in platea, al Teatro Argentina, con l'allievo regista Alberto D'Aversa, l'11 febbraio del 1943 quando la saga della generazione culminò con l'irriverente *Opera dello straccione*, spettacolo di diploma dell'amico Pandolfi tratto da *The Beggar's Opera* di John Gay⁷. Del gruppo dell'Accademia mancava solo Celi che giorni prima, chiamato alle armi, era partito lasciando una lettera d'addio in camerino. Nei mesi successivi, Jacobbi si unì alla Resistenza. Nel 1944 fu fermato sul bus mentre distribuiva volantini: finì in carcere a Regina Coeli, come Pandolfi, allora al suo secondo arresto⁸; Salce fu deportato

² Modalità ed esiti dei Colloqui furono narrati anni dopo da Vittorio Gassman e Luciano Salce in un diario dal titolo *L'educazione teatrale*, Roma, Gremese, 2004.

³ Adolfo Celi, *L'attore come materiale plastico*, «Roma fascista», XXI, 20 maggio 1943; l'espressione viene ripetuta in Vittorio Gassman, Luciano Salce, *L'educazione teatrale*, cit., pp. 36-43.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 166.

⁶ *Ivi*, p. 32 e p. 39.

⁷ Cfr. Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018.

⁸ Cfr. le schede su Jacobbi e Pandolfi in questo dossier.

in Germania; D'Aversa, che non aveva risposto alla chiamata alle armi, rimase chiuso a casa della fidanzata fino alla liberazione.

Con chissà quali emozioni, quante strette di mano si ritrovarono a Roma, a Milano, dovunque fosse possibile sbarcare il lunario come assistenti dei pochi registi (Luchino Visconti, Orazio Costa, Guido Salvini) che il mercato, indeciso, assorbiva. Nel frattempo, Salce e Celi tornarono all'Accademia; il primo, concluso il corso di Regia, s'iscrisse a quello di Recitazione. Celi si diplomò nel 1945 con l'allestimento de *I giorni della vita* di Saroyan in una perfetta traduzione di Gerardo Guerrieri; aveva trovato un suo stile e si mise a cercare opportunità per una collocazione professionale. Jacobbi, a Milano dall'estate del 1945, s'era avvicinato a Paolo Grassi; crearono il circolo Diogene, nelle cui riunioni domenicali si leggevano drammi e commedie inedite, selezionate da apposita commissione. La commissione (Grassi e Jacobbi con Giorgio Strehler e Mario Landi) era nota in città come il gruppo dei Quattro; gestivano anche la Scuola d'Arte Drammatica del Fondo Matteotti. Il circolo ci teneva a essere «apolitico, intendendo per politico il fazioso»⁹. In quelle discussioni domenicali prese forma l'idea dell'offerta teatrale come servizio pubblico per la cittadinanza, allo stesso modo di scuole e ospedali; Jacobbi per conto suo perseguiva anche un'idea più militante di teatro “per i lavoratori”. Nell'inverno del 1946, per conto di Iniziativa Socialista, allestì *Alle stelle* di Andreev a Palazzo Litta, con ingresso gratuito e nell'estate presentò *La voce nella tempesta*, una riduzione di *Cime Tempestose* di Emily Brontë, con Diana Torrieri al Castello Sforzesco per migliaia di persone. Il plauso di amici e colleghi fu tiepido¹⁰ mentre d'Amico lo lodò: il teatro – scrisse – elemento essenziale della vita civile era ovunque allo sfacelo, tranne che a Milano, dove grazie a qualche giovane accadevano tali imprese «esemplari»¹¹.

Quell'anno Grassi, ridotti gli impegni da regista, si concentrò su

⁹ Programma del circolo Diogene (settembre 1945) in Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, 2023, p. 23.

¹⁰ Grassi definì il primo «un'iniziativa generosa» («Avanti!», 20 febbraio 1946) e Pandolfi espresse dubbi sul populismo del secondo («L'Unità», 2 agosto 1946), cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 218-219 e nota 100.

¹¹ Silvio d'Amico, *Teatro in sfacelo*, «Il Tempo», Roma, 1 febbraio 1946.

quelli da organizzatore; nelle interlocuzioni con artisti e potenziali finanziatori, teneva per sé l'ultima parola sui titoli da mettere in scena, così da assecondare le proprie preferenze e opportunità da editore (curava la collana teatrale dell'editrice Rosa e Ballo). S'impegnò a costituire una compagnia primaria con Gassman e Paola Borboni da portare in giro per otto mesi l'anno, con la promessa di provvedere così al rinnovamento del repertorio italiano; intendeva impiegare un manipolo di registi (Costa, Strehler, Jacobbi, Landi) e sé stesso come Direttore. Gassman insisteva perché convocasse i registi dell'Accademia (Celi, Salce, Squarzina) cui Grassi avrebbe piuttosto affidato «ruoli tecnici»¹² poiché gli pareva che quei «giovannotti amici suoi»¹³ per quanto diplomati, fossero privi di esperienze professionali. L'alleanza tra l'avanguardia romana e quella milanese non si fece; questo fallimento, col senno di poi, da una parte plasmò la futura struttura del Piccolo Teatro con un solo regista stabile; dall'altra, stimolò le vicende diasporiche del gruppo dell'Accademia.

Jacobbi comprese che il vento soffiava a favore del gruppo milanese, cui nel frattempo s'era unito lo scenografo Gianni Ratto; ma preferì staccarsene. Il suo ultimo impegno a Milano fu da drammaturgo, con Strehler alla regia, Ratto alle scene e Grassi alla produzione per la compagnia di Evi Maltagliati, primadonna affermata ma disposta a esperimenti. Poi accettò di condurre la prima compagnia italiana a esibirsi in Sudamerica nel dopoguerra, con Diana Torrieri come primadonna – si erano conosciuti al Teatro delle Arti, e anche lei aveva fatto la Resistenza. Presero il transatlantico a Genova, nel dicembre del 1946; imbarcarono, nei bauli, scene e costumi realizzati da Ratto, per un vasto repertorio da rappresentare in italiano; con loro viaggiava D'Aversa, fresco di diploma in Accademia. Erano attesi per Natale al Teatro Municipal di Rio de Janeiro.

Intanto, a metà di quell'anno, Celi era riuscito a convincere De Sica, che l'aveva scritturato come attore, a rimontare *I giorni della vita* nel circuito professionale. Aveva debuttato a Milano al Teatro Olimpia con un ritmo «concitato e sfavillante» secondo Renato Simo-

¹² Lettera a Luigi Squarzina, 26 febbraio 1946 in Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., p. 36.

¹³ Suoi, di Gassman. Lettera a Ernes Zacconi, 8 marzo 1946, *ibidem*.

ni¹⁴; Jacobbi l'aveva piazzato al primo posto nella classifica dei migliori spettacoli della stagione che stilava per «Film d'oggi». Subito dopo, la compagnia s'era sciolta e Celi era ricaduto nel giro delle assistenze alla regia: appare in quel ruolo, accanto a Salce e Squarzina, sul programma di *Casa cuorinfranto* di Shaw, allestito da Salvini per la Maltagliati. Era rientrato a Roma, dove Gassman, con Sarah Ferrati, Ermete Zacconi e Salvo Randone, cercava di montare una compagnia primaria al Teatro Quirino. Aveva perso Grassi come organizzatore ma aveva ben quattro registi su cui contare, due giovani (Celi e Alessandro Brissoni) e due consolidati (Costa e Giannini). Nell'attesa che venisse il suo turno, Celi si prestò a recitare in ruoli minori; accettò una parte a Cinecittà (*Un americano in vacanza*, di Luigi Zampa). C'erano diverse promesse nell'aria. D'Amico si sforzava di rimontare la compagnia stabile dell'Accademia¹⁵ al Teatro Argentina, con un repertorio aggiornato ed eclettico (O'Neill, Flaiano, Moravia, Brancati, Kaiser) che avrebbe permesso di impiegare stabilmente Gassman e il trio di registi (Celi, Salce, Squarzina). Però i potenziali impresari ponevano condizioni da compagnia di giro (dieci giorni di prove per titolo e la previsione di spostarsi a Milano, forse in Sudamerica) e la cosa non andò in porto. Nel 1947 la Maltagliati, in veste di capocomicca, per avere Gassman si disse disposta a scritturare gli amici registi a patto che gli proponessero un repertorio d'avanguardia: fu così che Squarzina ottenne *Tutti miei figli* di Arthur Miller per il suo debutto professionale, al Teatro Quirino, a fine anno. Poi però la Maltagliati, per la regia de *L'aquila a due teste* di Cocteau, preferì richiamare Salvini; Salce si adattò a fargli da assistente e allestì nel 1948 *Antony* di Dumas padre. Celi tornò a Cinecittà: l'aveva preso Aldo Fabrizi per un film che si girava sul piroscampo in viaggio per l'Argentina (*Emigrantes*, 1949). La Maltagliati fece una lunga tournée in Europa e nel 1948 finì pure lei in Sudamerica, dove era nota al pubblico grazie a un precedente film sull'emigrazione, *Fiamme sul mare* (1948).

Fu così che il Brasile apparve nella geografia della generazione: come un destino, più che una semplice destinazione. L'America decli-

¹⁴ «Corriere della Sera», 7 aprile 1946.

¹⁵ La compagnia era stata attiva nel 1939-41, diretta dallo stesso d'Amico e poi da Corrado Pavolini. Si veda Chiara Pasanisi, *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1935-1941)*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 65-82.

nava il miraggio di successo di sei generazioni di compagnie italiane che dal 1870 avevano traversato l'oceano ogni anno, durante la pausa estiva dei teatri, sperando in condizioni climatiche e sanitarie meno avverse sotto l'Equatore e nell'accoglienza leggendaria del pubblico sudamericano, ove contava la predilezione espressa dagli immigrati italiani, organizzati in vere e proprie tifoserie patriottiche. Primedonne e mattatori come la Ristori, Salvini e Rossi avevano fatto seguire, a quei viaggi avventurosi e passibili d'ogni tipo di disastro, la pubblicazione di album e memorie autobiografiche in cui esaltavano gli applausi, i doni, le sale strapiene e i cortei di ammiratori piuttosto che le difficoltà e le noie dovute alla condizione dell'arte in viaggio. Tali testimonianze, circolando nei teatri, sulle riviste e nei circoli filodrammatici, avevano finito per costituire una tradizione influente sul mercato teatrale italiano: quella del teatro italiano fuori d'Italia¹⁶.

Negli anni Venti, il regime aveva promosso la ripresa ordinata di tale tradizione, come mezzo di propaganda, finanziando le "missioni" di intellettuali "illustri", come Filippo Tomaso Marinetti, Pirandello (nel triennio in cui fu capocomico del Teatro d'Arte) e Anton Giulio Bragaglia. Ratto faceva risalire la sua vocazione al padiglione montato da Bragaglia al Teatro Carlo Felice di Genova nel 1930, al rientro dall'America Latina dove l'aveva esibito come Esposizione Universale di Scenografia; mentre Jacobbi nel 1946 a Rio de Janeiro ritrovò il maestro nella memoria dei macchinisti del Teatro Municipal che armavano i fondali con un nodo *bragaglia* di cui sapevano per certo ch'era italiano¹⁷. Jacobbi, a ogni modo, non rientrò con la compagnia della Torrieri. A Rio de Janeiro s'era inserito al «Diario da Noite» come critico di cinema e nel 1947 accolse d'Amico, che faceva un ciclo di conferenze su invito dell'Associazione di Critici Teatrali mentre sondava le produzioni locali per ulteriori inviti, da estendere ai suoi allievi¹⁸.

¹⁶ Vedi, di chi scrive, *Mattatori e primedonne che infiammarono il Brasile*, «Letterature d'America», n. 97, 2003, pp. 71-126; e *Il signor Pirandello ha preso il treno alla Central do Brasil*, «Pirandelliana», n. 11, 2017, pp. 107-120.

¹⁷ Ruggero Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 98. Nel 1938, Bragaglia fece un secondo viaggio in Brasile, dopo il quale uscì *Sottopalco* (Roma, Barulli, 1937) in portoghese, con titolo *Fora de cena* (Rio de Janeiro, Vecchi, 1941). Contribuì per anni alla rivista «Anhembí» di San Paolo.

¹⁸ L'idea del tirocinio all'estero faceva parte del modello pedagogico dell'Accademia. Cfr. Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia»,

Oltre al caso, alle vicende personali e al mito dell'America, di quelle partenze furono dunque complici i maestri.

Milano nel frattempo aveva assistito alla stagione inaugurale del Piccolo Teatro; ed era stata una rivoluzione anche perché Ratto “architettava” l'ambiente in modo che fosse interamente praticabile (aveva studiato architettura, prima di dedicarsi alla scenografia); il suo stile, valorizzato dall'uso che ne faceva Strehler, divenne «inconfondibile»¹⁹. C'era un clima collaborativo in Via Rovello; nel cartellone 1947/48 constano sei nomi alla Regia (Salvini, Costa, Gerardo Guerrieri, Enzo Ferrieri, Mario Landi) oltre al regista stabile (Strehler)²⁰; fa specie l'assenza di Jacobbi. Perché era partito proprio in quel momento? Perché non tornò?

La missione

A metà degli anni Quaranta, una rete densa di relazioni, saperi, suoni e sapori alimentava l'immaginario italo-brasiliano a base di “panetteria, combutta e palcoscenico”²¹ soprattutto a San Paolo, dove la concentrazione dei lavoratori oriundi era maggiore che in altre località²². Nello sforzo di transitare da classe operaia a classe imprenditrice, la comunità immigrata stimolava l'espansione industriale della metropoli a sviluppo verticale – tanto che il primo grattacielo, Edificio Mar-

Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383 e Chiara Pasanisi, *L'Accademia Nazionale...*, cit., pp. 43-64.

¹⁹ Scrisse Paolo Grassi, *Piccolo Teatro (1947-1958)*, Milano, Moneta, 1958, p. 26. Le sue scene secondo Jacobbi (quindi già l'anno prima) facevano «regia, cioè corpo con l'interpretazione, senza compiacimenti ma con gusto sovrano» (recensione de *Il lutto si addice ad Elettra*, di O'Neill, all'Odeon di Milano, «Film d'oggi», 29 dicembre 1945) e Ratto ne spiegava la concezione spaziale in saggi ed interviste come *Anche l'ambiente è personaggio*, «Sipario», n. 15, luglio 1947, pp. 10-11.

²⁰ Cfr. in questo stesso dossier, il saggio di Stefano Locatelli, *Strehler: traumi e equilibri*.

²¹ *Padaria, confraria e palco*: per *confraria* s'intende la tendenza alla consorzeria.

²² L'emigrazione italiana in Brasile, sussidiata fino al 1902, fu un fenomeno di massa. Dopo la fine dei sussidi gli oriundi si concentrarono nelle grandi città. Al censo del 1940 quasi tre milioni di persone dichiararono d'essere italiani per parte di madre o di padre; nel caso di San Paolo, più della metà degli abitanti. Cfr. Angelo Trento, *Là dove è la raccolta del caffè. L'emigrazione italiana in Brasile (1875-1940)*, Padova, Antenore, 1984.

tinelli, fu eretto nel 1924 da un costruttore italiano con quel cognome. Sui muri e nelle pagine dei giornali, l'arte non s'annunciava più come una «distrazione per ricchi»²³ ma come una merce destinata all'intrattenimento di massa, per intanto potenziale. Smessi i panni da mecenate, la classe possidente prese a considerare la cosa in termini d'investimento e si sforzò di dotare la produzione dell'equipaggiamento necessario a renderla auto-sostenibile. Un'impressionante sequenza di inaugurazioni riconfigurò la programmazione culturale, modesta e occasionale fino a quel momento, della città: furono fondati musei, case editrici e cinematografiche, canali televisivi, scuole di teatro, di cinema e di fotografia; le sale teatrali, da due che erano, divennero ottantotto in sette anni. Nell'ottobre del 1947, euforico per la bella riuscita di una serata nella sua lussuosa magione, l'ingegnere napoletano Franco Zampari, sfidato dall'amico d'infanzia Cicillo Matarazzo, giurò davanti agli amici benestanti che in due anni avrebbe inaugurato un teatro di "livello internazionale" e una casa di produzione in grado di competere con le *majors* americane. Così, come importava macchinari e ingegneri per i suoi stabilimenti, Zampari prese a importare telecamere e registi.

Su consiglio dello scenografo Aldo Calvo (già alla Scala e giunto a San Paolo l'anno prima, come scenografo dello spettacolo *Carosello napoletano* di Ettore Giannini) al quale aveva affidato il compito di costruire la nuova sala teatrale in un edificio di proprietà di Matarazzo, Zampari convocò Celi da Buenos Aires, dove il giovane s'era fermato dopo il rientro del cast di *Emigrantes*. Faceva il regista in piccole produzioni d'avanguardia; ma andò a vedere la Maltagliati quando questa passò da Buenos Aires in tournée e lei poi, chiacchierando con Calvo a San Paolo, glielo segnalò. Fu così che, nel gennaio del 1948, Celi ricevette un telegramma da Zampari, con allegato biglietto aereo per San Paolo. Allo sbarco, trovò ad attenderlo l'attore Carlos Vergueiro il quale, essendo oriundo, masticava un po' d'italiano e lo portò direttamente in teatro.

Era stato inaugurato tre mesi prima con l'insegna luminosa: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Una sala con 365 poltrone rosse dava su un palco piccolo e basso, ma dotato di botola, binari, piatti giratori e graticcia; una scala scendeva in seminterrato dove erano situati ca-

²³ Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 96.

merini, guardaroba, sala prove, laboratorio di scenografia, sartoria e depositi; mentre ai piani superiori erano stati sistemati gli uffici. Sulla porta di uno di essi campeggiava la parola DIRETOR: era il suo, intuì Celi. Lo attendevano sul palco, dove quella sera avrebbe debuttato *Ingenuidade* (*The voice of the turtle* di Van Druten) due donne: Cacilda Becker, protagonista e Madalena Nicol, regista che mise subito Celi al lavoro per accomodare le luci. Così notò che non c'erano fari né gelatine e che la colonna portante dell'edificio attraversava il palcoscenico. La Becker, magra e perfezionista, era l'unica attrice stipendiata dell'organico, che per il resto era formato da amatori. Zampari l'aveva convocata da Rio de Janeiro in fretta e furia, la notte dell'inaugurazione, per sostituire Nydia Licia, giovane di buona famiglia italiana cui era stato proibito recitare, visto che nella commedia *A mulher do proximo* di Abílio Pereira de Almeida avrebbe dovuto baciare l'autore (anche protagonista) che nella vita reale era un avvocato, amico di Zampari e sposato – la cui moglie fra l'altro faceva da suggeritrice in quinta. La nottata finì al bar a cantare, anche per Celi, che non sapeva una parola di portoghese.

Il suo arrivo rivoluzionò il repertorio. Decise di debuttare in sicurezza con *Times of Your Life* di Saroyan (ovvero *I giorni della vita*); poi, precisò nel programma, avrebbe allestito *Our Town* di Thornton Wilder; *Così è, se vi pare* di Pirandello; *Huis clos* di Jean-Paul Sartre; *Beggar's Opera* di John Gay; *Of Mice and Men* di John Steinbeck. Un repertorio di titoli del tutto nuovi per il Brasile, che spazzò via le ipotesi anteriori di cui rimasero solo tre nomi di autori locali, amici di Zampari. Si diede il via a una frenetica attività di traduzione e promozione; Celi da Direttore Artistico dettava contenuti, ritmi e modi ma acconsentiva alle raccomandazioni di Zampari. In breve, fu chiaro a entrambi che una struttura come quella sarebbe andata sprecata senza disporre di materia prima a tempo pieno; così, un mese dopo il suo arrivo, Celi spiegò che il nuovo corso, in vista di una programmazione più intensa, esigeva la presenza costante dell'organico alle prove, che si mandassero i testi a memoria e si mantenessero movimenti e intonazioni sera dopo sera, finché ci fosse pubblico. Il TBC sarebbe diventato una “fabbrica di spettacoli” – una definizione che piacque molto ai giornalisti presenti e a Zampari, che s'era tenuto il ruolo di Amministratore e fece subito predisporre un Regolamento da far firmare agli artisti insieme al contratto. Tale Regolamento proibiva di protestare

un ruolo assegnato e qualsiasi modifica a recitazione, costumi e trucco definiti dal regista, pena pagamento di multa e sospensione di stipendio; vietava inoltre agli artisti di concedere interviste non autorizzate dall'Amministrazione.

Di punto in bianco, Celi si trovò in grado di realizzare la "missione" promessa ai compagni dell'Accademia, in quel teatro, il primo in vita sua che gli era concesso di dirigere, definendo il repertorio e modellando a suo criterio il "materiale plastico" (attrici, attori e altre risorse) in ogni fase dell'allestimento. Disponeva di gran parte della drammaturgia moderna, mai mostrata in Brasile ma predilesse all'inizio quella realista, perché la scena realista, con l'orologio alla parete e i personaggi in pantofole, avrebbe secondo lui funzionato per quel pubblico di classe media in ascesa. In un manifesto poetico che occupò cinque colonne sui quotidiani, Celi spiegò che il TBC non avrebbe perso tempo con astrusi testi d'avanguardia né con commedie futili (*boulevards, vaudevilles e chanchadas*, ovvero farse un po' piccanti) ma avrebbe offerto «il teatro moderno». Tale teatro

si orienta al più puro realismo – una specie di realismo fisico che non deve esser confuso con l'espressionismo. Il vero realismo è del teatro, non della vita perché nella vita il realismo appare difettoso mentre sul palco i difetti sono corretti e la vita salta agli occhi, più reale che nella realtà. Ciò significa che il teatro corregge la vita e che la vera vita sta sul palco e non nella realtà²⁴.

Si mise a lavorare e far lavorare tutti. Il debutto di *Nick Bar (I giorni della vita)* ribadì le sue capacità tecniche e attrasse una platea distinta cui piaceva sentirsi sintonizzata con quelle delle capitali europee e di New York; un'atmosfera cosmopolita emanava dal teatro che per l'occasione si dotò di un cocktail-bar cui lo spettacolo diede nome. La seconda produzione, *Arsênico e Alfazema (Arsenic and old laces)* di Joseph Kesserling) debuttò in concomitanza al lancio nelle sale del film omonimo di Frank Capra; la terza, *Luz de Gás (Gaslight)* di Patrick Hamilton) seguì di poco la proiezione del film diretto nel 1944 da George Cukor, che aveva ottenuto sette indicazioni agli Oscar nel 1945. Il teatro prendeva così un'aria aggiornata, attuale, alla moda.

²⁴ Adolfo Celi, «Diário de São Paulo», 6 febbraio 1949.

Entro l'anno, Celi convinse Zampari a contrattare un secondo regista con qualche competenza cinematografica e finanziare la casa di produzione promessa. Zampari coinvolse una decina di amici, ipotecò la sua casa e nel giro di un anno costruì, su un terreno dei Matarazzo, la Cinematografica Vera Cruz, che i giornali definirono «Hollywood sudamericana»²⁵. Mandò un contratto da regista cine-teatrale e sceneggiatore a Jacobbi il quale vantava studi specialistici ed era stato fin dall'adolescenza critico di cinema, al momento per un quotidiano carioca; in breve fu pronta la sceneggiatura di *Caiçara*, un soggetto neorealista ambientato originariamente a Capri che Jacobbi adattò ai pescatori di Ilha Bela, detti appunto *caiçaras*.

Jacobbi a Rio de Janeiro nel 1947-48 aveva fondato due compagnie e fatto clamore come regista: con il Teatro Popular de Arte aveva allestito *Teresa Raquin* di Zola utilizzando lo stesso adattamento fatto per Strehler a Milano e *Estrada do Tabaco* (*Tobacco road* di Erskin e Caldwell); e poi con il Teatro dos Doze aveva montato un *Arlequim servidor de dois amos* di Goldoni ovvero lo stesso titolo che aveva chiuso trionfalmente, pochi mesi innanzi, la stagione inaugurale del Piccolo. Sembrava, secondo Meldolesi, «seguire le tracce di Strehler»²⁶ ma subito dopo, seguendo una sua strada, aveva accettato di far da *diretor* per il mattatore Procopio Ferreira al quale fece recitare *O grande fantasma*, ovvero *Questi fantasmi* di Eduardo. Jacobbi cercava la misura brasiliana per un teatro popolare, di successo e al tempo stesso di qualità poetica come «poema sceso in piazza»²⁷, disse in portoghese nel luglio di quell'anno, in una conferenza per la Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) trasmessa dalla Radio Nacional; e spiegò che con ciò intendeva un'arte impura, capace di restare arte a contatto con la società e degna proprio in virtù del suo destino d'impurità. Accettò l'invito di Zampari e, ancor prima di trasferirsi a San Paolo, gli propose il soggetto per quello che sarebbe stato il secondo

²⁵ Per un approfondimento del percorso dei registi nel cinema e televisioni brasiliane, si veda, di chi scrive, *The Italian mission: Stories of a generation of Italian film and theatre directors in Brazil (1946-69)*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 10, 2022, pp. 187-202.

²⁶ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 219.

²⁷ Ruggero Jacobbi, *Lungo viaggio dentro al teatro*, dattiloscritto, 26 luglio 1948 (Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze: Fondo Jacobbi).

film della Vera Cruz: *Escravo da noite*, un *biopic* sulla travagliata vita del cantante Noel Rosa, ambientato nella torbida notte carioca. Scrisse la sceneggiatura su misura per l'attore Sergio Cardoso, già osannato nel ruolo d'Arlecchino che l'avrebbe seguito a San Paolo giacché, per averlo, Zampari s'era addossato i debiti del Teatro dos Doze che, dopo un breve sogno di stabilità, era fallito.

Mentre Celi girava *Caiçara* a Ilha Bela, Jacobbi debuttò al TBC con due spettacoli: *Ele*, di Alfred Savoir – un «vaudeville ideologico», scrisse nel programma, con «maschere grottesche, carnali e cadaveriche, il volto della borghesia occidentale, aristocratici e ballerine, pugili e militari, milionari coi loro maggiordomi»²⁸ – e *Mentiroso* (*Il bugiardo* di Goldoni). Jacobbi presentò Goldoni come

testimone dell'affermazione e della crisi borghese [...]: osserviamo la linea che divide le birichinate di Arlecchino dalle menzogne di Lelio: il primo, innocente, ci fornisce alla fin fine l'immagine di un mondo cinico; l'ultimo, cinico, rivela l'esistenza di una crisi etica. L'evoluzione della coscienza si fa sentire: si ode, non lontano, il tuono rivoluzionario²⁹.

Grazie all'arguzia dell'attore protagonista, alla raffinatezza dei costumi e alla sensazione immersiva negli ambienti pittoreschi che giravano su sé stessi, realizzati da Aldo Calvo, lo spettacolo incantò la platea e riempì il teatro per settimane di fila. «Questi italiani non tirano a indovinare» commentò il più influente critico in città, lodando nei due giovani registi il dominio di «una tradizione d'arte che pare abbiano ricevuto alla nascita»³⁰. Influidiva l'esser nati in Italia, nel caso di Jacobbi a Venezia, come l'autore³¹. Celi però rifugiava dalle etichette e non intendeva fare un teatro italiano, quanto meno regionalista. Nello stesso mese in cui accoglieva Jacobbi al TBC, scrisse a Salce promettendo uno stipendio, un titolo a scelta come primo allestimen-

²⁸ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Ele*, TBC, San Paolo, ottobre 1949.

²⁹ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Mentiroso*, TBC, San Paolo, novembre 1949.

³⁰ Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 27 novembre 1949, in *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Martins, 1956, pp. 341-345.

³¹ Alfredo Mesquita, *Depoimentos*, II, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 29.

to³² a patto che il secondo fosse *Anjo de Pedra* (*Summer & Smoke* di Tennessee Williams) e un biglietto di ritorno «in piroscifo o in aereo come preferisci tu»:

La situazione è questa. La società [...] si sta trasformando in società cine-teatrale. Stiamo costruendo [...] una piccola Cinecittà. Lavoro, quindi, per terzi. Io passo ad essere direttore artistico delle due società. Abbiamo già scritturato Ruggero come sceneggiatore e regista, ma non volendo spendere i milioni per far venire altri registi stranieri, abbiamo bisogno di altra gente giovane e volenterosa. E tu saresti l'ideale [...] Io ho parlato a Zampari di te come regista e sceneggiatore e lui è pienamente d'accordo, non ho ingerenze in queste cose [...] Non pensare a nostalgia – io ho qui solo nostalgia di voi. [...] Pensa bene. [...] Non ti far influenzare dagli attori italiani che vanno e vengono qui – quelli degli spaghetti. È tutta un'altra cosa. Ed è il lavoro mio e di Calvo di cinque mesi. È il miglior teatro del Brasile e sarà domani la miglior industria cinematografica del Sud America³³.

Salce, in quel momento a Parigi col Trio dei Gobbi, nicchiava. Nella lettera successiva, del gennaio 1950, Celi gli chiese di mettere in valigia «molte commedie, gelatine, aghi e tulle per parrucche»³⁴. Non appena installato a San Paolo, Salce descrisse agli amici romani la struttura molto funzionale che aveva trovato e che lo obbligava a un «inaspettato rovesciamento di prospettiva»: non poteva più considerare l'Europa «unico possibile campo d'attività» e il Brasile «un posto buono per far soldi e poi correre a spenderli a Parigi». S'era scoperto invece «pioniere e colono» nel senso di percepire «tutto [...] come nuovo e disponibile, dal petrolio al repertorio teatrale»³⁵. Le notizie circolavano. Salce cominciò a ricevere lettere da amici e conoscenti: sfoghi sulla difficoltà di lavorare in Italia, richieste esplicite di lavoro. Gassman si lagnava con lui del fatto che Celi non si facesse vivo:

³² Scelse *A importância de ser prudente* (*The importance of being Earnest*, di O. Wilde), TBC, San Paolo, giugno 1950.

³³ Lettera di Adolfo Celi a Luciano Salce, 30 agosto 1949, in *Adolfo Celi e Gianni Amico. Cineastas italianos no Brasil*, Rio de Janeiro, Istituto Italiano di Cultura, 2007, pp. 14-20.

³⁴ *Ivi*, p. 15.

³⁵ Lettera di Luciano Salce a Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, s.d., Archivio Emanuele Salce, Roma.

Ho tanta paura che fra i nostri due gruppi si stabilisca un vuoto geografico: che ognuno consideri se stesso la madrepatria e l'altro una provincia. [...] Vogliamo, sia pur con un po' d'ingenuità [...] stendere tra Roma e S. Paolo una grossa mappa di ideali e di scambi e a mo' di quadrumviri distribuirci i compiti parziali per rifondare il nostro impero³⁶?

Fra molti candidati alla partenza per San Paolo, fu scelto Flaminio Bollini che, dopo il diploma all'Accademia, era stato assistente di Strehler e di Visconti e aveva lavorato a Cinecittà. Giunse a San Paolo nel 1951 con un contratto da regista e sceneggiatore per il gruppo TBC/Vera Cruz; altri, musicisti e scenografi, sceneggiatori, costumiste, attrici e attori approdarono alla ventura e in cerca di occasioni³⁷. Misurate le reciproche ambizioni, ai rimasti parve che i "brasiliani" stessero costruendo laggiù un avamposto della Regia. Nell'agosto di quell'anno, sbarcò Gassman con Diana Torrieri ed Elena Zareschi per una trionfale stagione al Teatro de Cultura Artistica, costruito l'anno prima dall'architetto italo-brasiliano Rino Levi. Il viaggio era stato sovvenzionato dal Ministero degli Esteri, su raccomandazione di d'Amico. Zampari propose al solo Gassman di tornare a San Paolo l'anno seguente; seguirono estenuanti negoziati: l'attore era atteso alla Vera Cruz per le riprese di un film, il TBC teneva ferma la distribuzione dei ruoli, i giornali di San Paolo annunciarono il suo imminente trasloco. Gassman però nel 1952 firmò un contratto per la Metro-Goldwyn-Mayer e partì per Hollywood.

Ad ogni modo, l'improvviso successo del "teatro degli italiani" a San Paolo, messo in moto dall'arrivo dei quattro registi, fu fenomeno di forte impatto sia sulla generazione d'origine, che sulla società locale. In una metropoli dove il business dello spettacolo si configurava già come industria, la macchina moderna si mise a marciare a pieno vapore, spinta da impresari disposti a investire e rivolta ad un pubblico che pareva inesauribile. La "missione" trovò terreno fertile e prese le forme dell'agognato aggiornamento – cioè di un radicamento e realizzazione delle istanze giovanili in quella civiltà teatrale altra e sconosciuta che

³⁶ Lettera di Vittorio Gassman a Luciano Salce, 6 agosto 1950, *ibidem*.

³⁷ Cito Bassano Vaccarini (1946), Fabio Carpi (1949), Dino Risi (1950), Tullio Costa (1950) e poi Gianni Ratto, che giunge a San Paolo nel 1954 invitato da Maria della Costa per dirigere la sua compagnia; lo segue Luciana Petruccelli. Nel 1957 arriverà Alberto D'Aversa, dopo una proficua permanenza in Argentina.

li per li, in una narrativa comoda che incamerò il plauso degli intellettuali locali, fu descritta come un palco vuoto, senza padri e senza padroni, a disposizione dei fondatori. Così come il Brasile era stato raffigurato, nell'immaginario degli emigranti contadini, come una terra vergine in attesa d'esser colonizzata, ora la sua tradizione teatrale, quale che fosse, avrebbe accolto la Regia, ovvero una riforma radicale dei modi dell'arte e del repertorio. La sensazione di poter essere, ad altre latitudini, «non solo continuatori di un sapere ma anche creatori di nuovi linguaggi»³⁸ scaturiva dalla certezza d'essersi lasciati alle spalle un sistema come quello italiano, nel quale era risultato chiaro che non ci sarebbe stato spazio per tutti e dal riconoscimento, a San Paolo, di straordinarie opportunità per la piena realizzazione delle proprie ambizioni.

Con baldanza da demolitore (a Roma aveva militato nelle “squadre di fischiatori” che, dai loggioni, castigavano gli eccessi dei mattatori) Celi faceva *tabula rasa* dei modi tipici del teatro brasiliano dove, secondo lui, l'istrionismo imperava. Negli anni Quaranta, il florido mercato dell'intrattenimento costituito dall'allora capitale, Rio de Janeiro, era dominato dalle *soubrettes* che si scosciavano nelle riviste e da una manciata di mattatori che recitavano anche al cinema. Quei beniamini del pubblico – come Procopio Ferreira, che aveva scritturato Jacobbi a Rio nel 1948 – riempivano le sale a ritmo continuo, nella modalità del *teatro por sessões* (una platea entra, mentre l'altra esce) e vero è che non provavano, ma improvvisavano, appoggiandosi al suggeritore, disponendo del testo a piacimento e riducendo l'eventuale *diretor* a compiti logistici. Quei modi, secondo Celi, distoglievano l'attenzione dal testo, rallentavano il ritmo dello spettacolo e, peggio, asservivano l'arte all'istrionismo dei cosiddetti primattori. Il solito nemico, con le dovute distinzioni, minacciava la “missione” dei registi. Perciò, il Regolamento del TBC assicurava non solo la professionalità dell'organico ma anche la totale rinuncia a quel titolo e quei modi; e i testi pubblicati sui programmi di sala e dai quotidiani adottavano spesso toni da crociata morale: il nuovo teatro prometteva la riqualificazione, o rinascita, dell'arte drammatica. Con zelo pedagogico e orgoglio da pioniere, Celi spiegava quelle ragioni rifacendosi esclusi-

³⁸ Ruggero Jacobbi, *Lungo viaggio dentro al teatro*, cit.

vamente ai propri spettacoli e a quelli che considerava i suoi maestri (Jouvet, Copeau, d'Amico³⁹).

Rientrato da Ilha Bela, s'era chiuso in casa con quattro attori per allestire lo spettacolo-manifesto *Entre Quatro Paredes* (*Huis-clos* di Jean-Paul Sartre). Vi travasò la poetica del "realismo fisico" in un laboratorio di manipolazione attoriale che tendeva a svuotare gli interpreti della loro personalità (*despersonalizar*) per far entrar (*encarnar*) i personaggi la cui "vera vita" andava costruita a partire dal corpo, per correzioni successive. La terminologia rimanda a Jouvet (*comédien désincarné*), il metodo piuttosto a Stanislavskij, di cui Celi possedeva una versione in spagnolo de *Il lavoro dell'attore su sé stesso*; ma ricordando anche le sperimentazioni degli Undici e l'insegnamento di Orazio Costa. Con quel metodo Celi preparò una generazione di interpreti per il teatro e per il cinema – tanto che, anni dopo, lui stesso paragonò il proprio sistema a quello di Strasberg⁴⁰. L'impatto fu, fin da subito, clamoroso. Il pubblico stentava a riconoscere gli attori, cui il regista non faceva alcuna concessione (la bellissima Nydia Licia, che due anni prima avrebbe rifiutato un ruolo di adultera, in *Entre quatro paredes* faceva l'infanticida Estelle). La partitura gestuale, sensuale e sanguigna, meritò la censura del Partito Comunista: «abiezione ufficializzata al TBC: una lesbica sadica salta addosso a quella che in altri tempi si sarebbe detta un'ingenua» stampò la rivista legata al partito, sotto alla foto promozionale dello spettacolo⁴¹. Il risultato fu: tutto esaurito per settimane. I commenti stupefatti dei recensori contribuirono a creare

³⁹ In una lettera del 25 luglio 1954 a Silvio d'Amico, Celi fa un resoconto: «Il TBC è un teatro stabile con la compagnia permanente, i tecnici fissi ed è considerato il miglior teatro del Sudamerica. Io ne sono il direttore generale ed uno dei quattro registi [...] abbiamo fatto un repertorio abbastanza buono e riacquisito un pubblico che da molti anni si era staccato dal teatro di prosa». Più avanti, dichiara d'aver tanto parlato dell'Accademia da esser conosciuto come "discepolo di d'Amico" mentre «erano ancora vivi gli echi delle sue conferenze e del suo soggiorno in Brasile» (Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, sezione Corrispondenza).

⁴⁰ «Mi pare però che noi arrivammo prima», disse, intervistato da Julio Lerner nel 1981 alla Tv Cultura, in Nancy Fernandes & Maria Tereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 125. Per un approfondimento sul metodo di Celi, si veda, di chi scrive, *Ma quale finzione: è la realtà, signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile*, «Ariel», vol. 1/2, 2019, pp. 159-172.

⁴¹ «Fundamentos», in Luis A. Prado, *Cacilda Becker, Fúria Santa*, São Paulo, Geração Editorial, 2002, p. 317.

negli attori un culto della “trasmutazione nel ruolo” che esigeva l’abituazione di qualsiasi postura narcisista⁴².

Che la regia, come la intendeva Celi, non si limitasse all’orchestrazione della recitazione ma esigesse la primordiale creazione di una vita “più reale sul palco che nella realtà” risultò chiaro dal suo primo allestimento pirandelliano: *Seis personagem a procura de um autor* (TBC, 1951). La compagnia in prova era interpretata dall’organico del teatro, ventinove tra artisti e tecnici, ciascuno nelle proprie funzioni abituali mentre i ruoli della “commedia da fare” furono affidati ad attori invitati; mentre al pubblico si chiedeva, nel programma di sala, di far la parte del Pubblico; ciò sarebbe stato possibile grazie a due anni di «catechesi e apprendistato» in cui aveva imparato ad apprezzare il «buon teatro»⁴³. Il debutto fu una singolare auto-celebrazione di quel teatrino che, appena nato, si presentava come metonimia del Teatro. Il palco, coi ballatoi, le corde, i macchinisti al lavoro e i cartelli VIETATO FUMARE diventava il bordello di madama Pace e i Personaggi vi entravano dal montacarichi, come nella storica messinscena parigina di Georges Pitöeff. Nel finale, meticolosamente costruito per risultare caotico, dopo la morte accidentale (finta? vera?) del bambino, la battuta «ma che finzione? Realtà, signori, realtà» detta con strazio dal Padre (Sergio Cardoso) era interrotta dalla Figliastro con la sua “risata stridula” (che lasciava l’attrice Cacilda Becker, che era asmatica, senza fiato) mentre subito dopo si lanciava con un’altalena sulla platea. La regia scioglieva il metalinguaggio di Pirandello, abitualmente giudicato ermetico e oscuro dal pubblico brasiliano, in una recitazione performativa – che Celi chiamava “realismo fisico” – mai vista prima da quel pubblico. Nel 1953, Celi fece fare la suocera, Signora Frola, di *Assim è, se lhe parece* (*Così è, se vi pare*) a un’attrice debuttante di 27 anni (Cleyde Yaconis). Le suggerì d’ispirarsi al modo di camminare della nonna, mancata da poco: la fece uscire da sola con trucco, parrucca e costume da vecchia, attraversare la strada, scansare una macchina, coccolare un cane randagio, segnarsi davanti alla chiesa, etc. Per far sì che l’attore (Paulo Autran) nel ruolo

⁴² «Perché l’opera venga alla luce, in totale indipendenza spirituale, è necessario che l’interprete si annulli» scrisse Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 29 agosto 1950.

⁴³ Programma di sala di *Seis personagens a procura de um autor*, TBC, San Paolo, novembre 1951.

del genere, signor Ponza, desse realtà alla “convulsione” che lo prende (nell’Atto II, 7) quando sente il suono del pianoforte, convinto che a suonarlo sia la sposa morta, Celi lo faceva correre intorno all’edificio ogni sera, prima di entrare in scena. Lo spettacolo meritò tre dei sette premi attribuiti dal Governatore dello Stato di San Paolo: miglior regia, miglior attrice protagonista (Yaconis) e miglior attore non protagonista (Autran). I giornali scrissero che Celi era una fabbrica di attori.

Bollini esordì con *Ralé* (*Na Dnié* di Górkí) scritto per il Teatro d’Arte di Mosca (1902) e che era stato spettacolo inaugurale del Piccolo (*L’albergo dei poveri*, 1947, regia di Strehler, scene di Gianni Ratto). Dichiarò che si trattava di un omaggio al realismo socialista, primo frutto della sua ricerca di «un nuovo tono, un nuovo modo di recitare che possa esprimere l’aspetto sociale del lavoro»⁴⁴. Il suo metodo fu giudicato sulle prime bizzarro: chiedeva a piè sospinto *faça ver*, cioè “fammi vedere” cosicché quello fu il suo soprannome in Brasile (invece di Flem, come in Italia). Il debutto fece sensazione; non per il credo rivoluzionario che annunciava ma per il fatto che gli interpreti erano irriconoscibili, assorbiti nel «ritmo cronometrato» dei corpi in movimento «che segnano con precisione i momenti di espansione e ritrazione della trama»⁴⁵. Anche Salce era andato benissimo nei suoi primi allestimenti e nel 1950 gli era stata affidata la programmazione dei lunedì (*Teatro da Segunda-Feira*) quando il cast principale riposava – si trattava di un progetto pensato a Roma, come Teatro di Casa e mai compiuto. Sentiva nostalgia; lo aveva consolato, al suo arrivo, il fatto di trovare in scena lo stesso *Enfants d’Eduard* appena visto a Roma, come se «un miracolo fosse avvenuto qui e, scomparse le migliaia di chilometri percorse, un filo magico avesse unito i palchi da un continente all’altro»⁴⁶. Il miracolo americano esaudiva agli antipodi i sogni della generazione; ma la “missione” era anche spinta da quella nostalgia dei sogni che avevano animato gli anni della formazione. Cercavano di riprodurre «il clima dei primi tempi, in quel paese dove c’era ancora tutto da fare»⁴⁷.

⁴⁴ Flaminio Bollini, programma di sala di *Ralé*, TBC, San Paolo, settembre 1951.

⁴⁵ Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 8 agosto 1951.

⁴⁶ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, di M-G. Sauvaujon, regia Jacobbi e Cacilda Becker. TBC, San Paolo, marzo 1950.

⁴⁷ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, cit.

Jacobbi firmò la regia de *Os filhos de Eduardo* a quattro mani con la protagonista, Cacilda Becker la quale «dava opinioni, interferiva e cambiava le battute»⁴⁸ indisponendo le colleghe; invece di appellarsi al Regolamento, lui la lasciava fare. L'enorme successo della commedia si dovette anche a quel lassismo registico, che la dotava di un ritmo caotico e allegro che al pubblico ricordava il genere, spassoso e molto tradizionale, della *chanchada*. Nel programma, Cacilda Becker s'era fatta descrivere «primattrice del teatro nazionale»⁴⁹ mettendo alla prova l'equilibrio regolamentato tra interpreti e registi. Jacobbi ottenne la regia di *Ronda dos malandros* (*Beggar's opera*, di John Gay), un titolo che appariva nel programma del TBC fin dall'arrivo di Celi e che a tutti loro rammentava l'apoteosi e la fine dei sogni stravolti della generazione. Jacobbi fu prudente: presentò il testo come un «libretto di sentimenti popolari» del quale «ogni generazione prepara una diversa edizione, in nuove parole e nuovi gesti» e garantì al distinto pubblico che avrebbe assistito un «Mr. Gay brasiliano degli anni 50» e non un «Mr. Gay comunista dei tempi di Brecht»⁵⁰. Sul finale, inserì un Coro di Miserabili che cantava la *Litania dei Poveri* del poeta brasiliano Cruz e Souza con il gesto della processione (mani giunte) che si trasformava in gesto di manifestazione (pugno chiuso). Il gesto fu proibito dalla censura; nonostante ciò Zampari, la sera in cui vide lo spettacolo, s'infuriò a tal punto che ordinò di cancellare le repliche. Jacobbi si dimise e rinunciò al film (*Escravo da noite*) che la Vera Cruz aveva già messo in produzione. Le recensioni di *Ronda dos malandros* non fanno cenno ai contenuti, mentre condannano «il cattivo gusto dell'allestimento: è una carnevalata, un'operetta»⁵¹.

Jacobbi, come al solito, procedeva contromano e ne pagava le conseguenze. Non solo il suo metodo collaborativo contrariava i criteri stabiliti dal TBC ma pure la sua disponibilità a generi di intrat-

⁴⁸ Nydia Licia, intervista concessami nella sua residenza, San Paolo, 16 giugno 1997, inedita.

⁴⁹ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, cit.

⁵⁰ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *A Ronda dos Malandros*, di John Gay, TBC, San Paolo, maggio 1950. Scene e costumi di Tullio Costa, che era arrivato a San Paolo quell'anno.

⁵¹ Guilherme de Almeida, «Diário de São Paulo», 20 maggio 1950.

tenimento (*chanchada*, carnevale, operetta) che l'estetica egemone, cioè quella intesa come "moderna", squalificava come "concessionari" a un pubblico "basso". Insisteva che ammettere l'esistenza di una tradizione locale, coi suoi generi tipici, non avrebbe fatto danno all'immagine del TBC; anzi ne avrebbe provato l'autosufficienza come teatro che «sebbene compia una funzione culturale d'alto livello, si apre comunque ad ogni tipo di pubblico»⁵². Nonostante il polemico licenziamento, Zampari tenne a mente che Jacobbi garantiva settimane di *sold out* e lo richiamò spesso per rimontare i suoi successi e allestirne altri – come *Treze à mesa*, sempre di Sauvajon, nel 1953.

La stagione del 1950 s'era chiusa in attivo. Il quotidiano «O Estado de São Paulo» suggellò il bilancio annuale con l'annuncio della «nascita del teatro brasiliano: non rinascita, perché non può rinascere ciò che mai è esistito»⁵³. Zampari giurò che, con il cinema o con il teatro, entro l'anno successivo avrebbe conquistato Rio de Janeiro. Ci mandò, a novembre del 1951, un'edizione lussuosa di *Dama das camélias* (*La dame aux camélias*, di Dumas figlio) per la regia di Salce, con scene di Calvo, la Becker nel ruolo principale e intorno a lei, l'orchestra e il corpo di ballo del Teatro Municipal. L'allestimento era un *tour de force* scenotecnico che sfidava le sfolgoranti riviste dei sette teatri della Praça Tiradentes; purtroppo indispose la critica per quell'aspetto «da operetta» con la scenografia dipinta che pareva «un'apoteosi di cattivo gusto»⁵⁴. Salce si schermì, dichiarando che il suo compito, come straniero, era «effimero»⁵⁵. L'attrice, accusata di far la diva, il che avrebbe ridotto il TBC a «un teatro qualsiasi»⁵⁶, ci rimase male e si ritirò delle scene. Andò con Salce in una località termale (Campos de Jordão) a girare un film, *Floradas na serra*, tratto dal romanzo della brasiliana Dinah de Queiroz.

⁵² Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Os Filhos de Eduardo*, cit.

⁵³ Alfredo Mesquita, *Notas para a História do Teatro em São Paulo*, São Paulo, Ed. do Autor, 1975, p. 15.

⁵⁴ Pascoal C. Magno, «Correio da Manhã», Rio de Janeiro, 2 dicembre 1951. Per «apoteosi» s'intende il gran finale della sfilata di carnevale.

⁵⁵ Luciano Salce, «Diário Carioca», Rio de Janeiro, 23 novembre 1951.

⁵⁶ Bricio de Abreu, «Diário da Noite», Rio de Janeiro, 30 novembre 1951.

La diaspora

In quei mesi Celi, con cui la Becker intratteneva una relazione, aveva conosciuto Tônia Carrero sul set del suo secondo film, *Tico-tico no fubá*, una commedia musicale sceneggiata apposta per lei negli studi della Vera Cruz e ispirata al *samba* di Zequinha de Abreu che aveva lanciato Carmen Miranda a Hollywood negli anni Quaranta. Pur sotto contratto per entrambe le società, la bellissima *vedette* non aveva ricevuto ruoli in teatro e si teneva in disparte; attendeva l'opportunità di mostrare il proprio talento drammatico in ruoli da "vera attrice". Quando la Becker tornò da Campos, se la trovò sul palco del TBC, in un succinto costume da naufraga, accanto ad Autran in mutande, truccato da indigeno, e il pubblico in delirio, che arrivava in pullman dalle periferie. La commedia era *Uma certa cabana* (*La petite hutte* di André Roussin) che Celi tempo prima s'era rifiutato di montare; «è stata un'idea di Zampari» si scusava ora il regista, ma era ovvio che si divertiva – sostituì pure Autran, quando una sera rimase afono. Becker minacciò Zampari di rescindere il contratto se l'altra fosse rimasta in cartellone nel "suo" teatro e poco dopo annunciò ai giornali che avrebbe fondato una compagnia con Jacobbi⁵⁷: si sarebbe chiamata Teatro da Cidade e avrebbe offerto solo repertorio di qualità, a cominciare da *A filha de Iorio* di D'Annunzio, al Teatro Cultura Artística. Celi propose a Zampari di spostarlo a Rio de Janeiro, dove poteva dirigere il Teatro Ginastico, una specie di franchising del TBC; ma all'amministratore non parve conveniente. Salce fini il film e partì per Roma senza chiarire se sarebbe tornato. Celi gli scriveva cartoline – in una, lo supplicava: «torna, va». Bollini stava sulle sue; aveva fatto pure lui un film, poliziesco (*Nas sendas do crime*, 1954) ed era sempre di corsa, perché lavorava, fuori contratto, per la radio e la televisione. Nell'agosto del 1955, Celi annunciò che si dimetteva dal TBC per fondare una nuova compagnia con Autran e Carrero (CTCA) a Rio de Janeiro; la loro uscita avrebbe permesso di «irradiare il movimento su scala nazionale»⁵⁸. Il TBC rimase acefalo per un po', con registi che entravano e uscivano senza riuscire a intendersi con Zampari. Fu il caso di Gianni Ratto e di Alberto D'Aversa.

⁵⁷ Intervista, «Diário da Noite», São Paulo, 6 luglio 1954.

⁵⁸ Adolfo Celi, «O Estado de São Paulo», 31 agosto 1955.

Ratto circolava per San Paolo da due anni; aveva inaugurato un teatro a due isolati dal TBC (Teatro Maria della Costa, TMDC) e diretto spettacoli impeccabili come *O canto da cotovia* (*L'alouette* di Jean Anouilh) e *A Moratória* dell'esordiente paulista Jorge Andrade. Aveva lasciato la Milano del Piccolo Teatro in fuga, ricordò anni dopo, dal «perfezionismo involutivo dovuto al successo ed alla sicurezza» e cercava un «altro campo di lavoro in cui l'erotismo teatrale fosse ancora vergine»; era partito «non per fare l'America, ma per scoprire il Brasile»⁵⁹. Ed era partito, forse, per fare il regista – cosa che a Milano non gli era riuscita. Tenendosi a distanza dai connazionali, Ratto s'era formato un suo gruppo di fedelissimi. Quando Zampari lo chiamò, si portò dietro metà dell'organico della TMDC, inclusa la costumista milanese, Luciana Petrucelli e si mise a far concorrenza al TBC dall'interno. Fu una collaborazione tormentata. Allestì *Eurydice* di Anhouil, nel maggio del 1956; durante la prova generale la platea fu invasa da soci che prendevano l'aperitivo in platea, facendo l'occhiolino alle attrici e Ratto il giorno dopo scrisse un biglietto a Zampari, chiedendo di non essere disturbato mentre lavorava. Zampari lo spedì a Rio con lo spettacolo e si mise a cercare un altro regista. A Rio, Ratto scoprì la favolosa programmazione dei sette teatri che producevano operette e riviste a getto continuo nella Praça Tiradentes e montò *Nossa vida com papai* (*Life with father*, una commedia di Broadway, di Howard Lindsay e Russel Crouse) con il commediante oriundo Fregolente: fu un successo, e Zampari lo richiamò. Ratto però aveva ricevuto un invito dalla Scuola di Teatro Martim Gonçalves dove insegnava anche Lina Bo Bardi, a Salvador de Bahia e partì. Quando tornò a Rio de Janeiro, due anni dopo, fondò una compagnia (Teatro dos Sete) i cui spettacoli (specialmente *O mam-bembe* di Artur de Azevedo nel 1959 e *O Cristo proclamado* di Francisco Pereira da Silva nel 1960) furono pietre miliari nel riconoscimento di una tradizione teatrale brasiliana a partire dalla drammaturgia nazionale e dai generi popolari. Ratto agiva da regista a tutto tondo – ideatore di un repertorio coerente, inventore di “dispositivi” scenici appositi per ciascun titolo e realizzatore di scene, luci e costumi; anche lui, come Jacobbi, lasciava agli attori una certa autonomia nel compito di “trovare” le battute.

C'era un gran viavai di registi. Bollini, subito dopo l'uscita di Celi aveva lasciato il TBC per dirigere un repertorio competitivo (*Casa de*

⁵⁹ Gianni Ratto, intervista concessami nella sua residenza, San Paolo, 15 giugno 1997, inedita.

Bernarda Alba di García Lorca, nel 1955; *A Rosa Tatuada* di Tennessee Williams nel 1956; *Alma Boa de Set-Suan* di Bertolt Brecht nel 1958) al TMDC, che Ratto aveva lasciato per il TBC. Zampari chiamò Jacobbi che a sua volta indicò D'Aversa. D'Aversa aveva grandi progetti per il TBC; quasi subito però ebbe un diverbio con Cacilda Becker e la invitò a liberare il camerino. L'attrice che da anni conduceva anche, con Jacobbi alla regia, un seguitissimo programma di tele-teatro, nel 1957 lasciò il TBC per fondare un teatro con il proprio nome, Teatro Cacilda Becker, di modo che l'acronimo l'acronimo (TCB) risultò praticamente identico al teatro che aveva appena lasciato. Altre attrici e attori seguirono il suo esempio, abbandonando la casa fondata da Zampari per fondare nuove compagnie in concorrenza. Nel 1959, con il teatro acefalo e privato dei nomi che attraevano il pubblico, Zampari cercò ancora Jacobbi per chiedergli di rimontare una delle sue commedie di successo. Jacobbi s'era trasferito a Porto Alegre dove aveva fondato la prima scuola universitaria di teatro, alla Facoltà di Filosofia della Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Zampari lo invitò a cena; Jacobbi si portò alcuni allievi, declinò l'invito ma suggerì la strada: il teatro doveva affidarsi ai giovani registi brasiliani e il testo d'inaugurazione doveva essere brasiliano. Così fu. Lo spettacolo che inaugurò il TBC degli anni Sessanta, *O pagador de promessas*, del baiano Dias Gomes, divenne anche un film che vinse la Palma d'Oro a Cannes, con gli stessi interpreti dell'allestimento teatrale ma con altro produttore.

In un decennio era cambiato tutto. L'impresa di Zampari che, in vista dell'autosufficienza commerciale, non aveva mai chiesto finanziamenti a enti pubblici, dipendeva dai prestiti bancari e dal consenso generale; dopo il 1957 però, l'indebitamento della Vera Cruz, impegnata in investimenti sproporzionati al successo ottenuto, parve irrimediabile e causò l'interruzione del credito, fomentando polemiche di tono nazionalista sull'efficienza del clan italiano che l'aveva gestita. Jacobbi se n'era chiamato fuori: nel suo breve rientro alla Vera Cruz (1954) aveva realizzato una commedia un po' surreale, cantata e corale, a titolo *Esquina da ilusão*, ambientata nel quartiere italo-brasiliano del Brás e che, nelle intenzioni del regista, raccontava «qualcosa di noi, della nostra città»⁶⁰. S'identificava dunque esplicitamente con altre

⁶⁰ Ruggero Jacobbi, «Folha da Noite», 14 luglio 1953.

tradizioni e altro gruppo sociale: «chi dice Brás e immigranti italiani, dice la storia di San Paolo in questi ultimi settant'anni, dice un quartiere proletario che esprime tutta la forza del popolo»⁶¹. In quegli anni, s'era dedicato alla formazione e programmazione di gruppi amatoriali e universitari, acquisendo un ruolo da *dramaturg* che rafforzava con l'incessante attività di adattatore e regista di programmi di tele-teatro e con il quotidiano esercizio di recensore. Era critico teatrale per due giornali⁶². Portava avanti un ragionamento pedagogico, spiritoso ma complesso, che altrove ho definito “critica della ragion teatrale”⁶³ con il quale stimolava l'impegno organico e l'emancipazione intellettuale: «sono convinto [scriveva] che l'arte debba ancora essere una relazione diretta tra l'uomo e la sua realtà: uomo storico, realtà concreta. Uh! L'ho detto»⁶⁴. Aveva intercettato, e in parte alimentato, una tendenza nazional-popolare nella generazione dei ventenni che invocava una nuova fase d'aggiornamento: un nuovo teatro e un cinema nuovo in cui si parlasse della *realidade* in un linguaggio non più portoghese né tanto meno italiano, ma *brasileiro*. Intendevano per *realidade* non la “vera realtà” che cercava Celi e neppure la realtà globale ma la dialettica di forze che, dopo l'utopia dello sviluppo a ogni costo degli anni Cinquanta, affrontava in Brasile una revisione critica. Entro la fine del decennio, la sensazione di crisi portò a rinnegare la modernità rivendicata dalla Regia, in versione italiana, in quanto ideologia d'importazione, autoritaria e inefficiente all'analisi dello sottosviluppo del Paese.

Ne fece le spese Celi il quale, a capo del suo sodalizio familiare-teatrale ma senza più pretese da pioniere, rimontò a Rio i vecchi successi finché, nel 1959, *Seis personagens à procura de um autor* fu ricevuto con toni antipatici: il testo venne giudicato «obsoleto», l'autore «superato» e lo spettacolo «melodrammatico, sensazionalista e zeppo di luoghi comuni»⁶⁵. Il regista, per molti anni onorato come

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² «Folha da Noite» che poi divenne «Folha de São Paulo» e «Ultima Hora».

⁶³ *Critica da razão teatral. O teatro brasileiro visto por Ruggero Jacobbi*, São Paulo, Perspectiva, 2004 è un'antologia degli scritti brasiliani, a cura di chi scrive. Oltre a svolgere attività critica e di regista, Jacobbi in Brasile fu docente, traduttore, giurato di premi e concorsi, fu drammaturgo, scrisse un romanzo e migliaia di poesie. Era, dicono, del tutto insonne.

⁶⁴ Ruggero Jacobbi, «Ultima Hora», 15 marzo 1952.

⁶⁵ Paulo Francis, «Diario Carioca», 30 luglio 1959.

campione della sua generazione, si sentì rifiutato dalla nuova. Partì per Roma, smise i panni da regista e si reinventò nella carriera d'attore cinematografico, che divenne presto internazionale. Lo si rivedrà in ambiente brasiliano nel film *L'Alibi* (1969) concepito e diretto da lui con Gassman e Lucignani, in tre episodi; nel suo, *Il ritorno*, appare in giacca e cravatta sul sagrato di una chiesa barocca, nel Minas Gerais, mentre osserva la folla miserabile e pronuncia la battuta (del Padre nei *Sei personaggi*): «ma quale finzione; è la realtà, signori miei, la realtà», battuta che così acquisisce tutt'altro significato. Subito prima, riceve un telegramma da Gassman: «Qui tutti hanno macchine, donne, denaro. Cosa fai laggiù, imbecille? Torna, prima che sia troppo tardi». Abbagliato dalla rivelazione della realtà/*realidade*, Celi accartoccia il telegramma e continua a recitare mentre, fuori campo, la sua voce ammette: «è il mio destino, restare in questo paese»⁶⁶. Il film compiva a suo modo la promessa giovanile di un incontro entro i quarant'anni per festeggiare e fare il punto; ma, più che una celebrazione, sembrò fin dal titolo una resa dei conti tra chi era rimasto e i "brasiliani" che rientravano, ammettendo i fallimenti e vantando la dolce vita tropicale a mo' di alibi.

Anche Jacobbi rientrò in Italia nel 1960, dopo esser stato messo per la seconda volta sotto torchio dalla polizia politica – la prima, nel 1956, era scampato all'espulsione grazie alla viva protesta della classe artistica, animata da Cacilda Becker. In tutti quegli anni s'era tenuto in contatto con Grassi, cui inviava programmi di spettacoli, suoi testi come *Lungo viaggio dentro al teatro*, sopra citato, articoli (fra altri, quelli con cui nel 1954 aveva presentato la stagione del Piccolo in tournée a San Paolo)⁶⁷ e copioni teatrali (tra cui uno, tradotto e con l'annotazione «da far vedere a Giorgio»)⁶⁸. Nel 1948, Jacobbi si era congratulato per l'inaugurazione della sala di via Rovello «in tutto corrispondente ai nostri vecchi sogni» esprimendo anche «una

⁶⁶ Adolfo Celi, *Il ritorno*, in *L'Alibi*, a cura di Giacomo Gambetti, Roma, Lerici, 1969.

⁶⁷ Vedi *Critica da razão...*, cit., pp. 209-219. Come si è detto Jacobbi aveva fatto parte della protostoria del Piccolo come uno dei quattro membri del comitato direttivo del circolo Diogene.

⁶⁸ Il testo era *Vestito da sposa* del celeberrimo (in Brasile) Nelson Rodrigues. Lettera a Grassi, 26 novembre 1948 (Archivio Piccolo Teatro di Milano, Sezione Carteggio, fasc. 24/106 Ruggero Jacobbi, qui di seguito APTM).

rabbia dannata non essere lì»⁶⁹; l'anno dopo però, si diceva fiero d'aver trovato un proprio ruolo di mediatore culturale: «ora si parla di Italia qui in Brasile, ed è anche opera mia [...] quando sono arrivato, nessuno ne parlava»⁷⁰.

Nel febbraio del 1960 annunciò a Grassi il proprio rientro. Fecero innumerevoli progetti di collaborazione: Jacobbi insisteva su quello che diceva essere il suo “pallino”: «una scuola di teatro annessa ad un teatro stabile»⁷¹. Grassi lo bombardava di impegni intellettuali (conferenze, traduzioni, letture di testi) cercando, scriveva, «il modo concreto di rinsaldare i nostri vincoli ed avverti più vicino, più dentro al PT»⁷². A metà del 1961 accolse il piano didattico di Jacobbi per la Scuola del Piccolo e gliene affidò la direzione oltre a svariati insegnamenti; in seguito gli assegnò la gestione editoriale dei *Quaderni del Piccolo Teatro*. A fine anno, lo raccomandò al posto di critico teatrale dell'«Avanti!» e nelle stagioni successive gli offrì spazio anche da regista⁷³. Jacobbi faceva lo slalom tra mille impegni editoriali, didattici, cinematografici e letterari che derivavano, in parte, dal laborioso ruolo che aveva assunto di mediatore culturale del Brasile in Italia: una funzione inversa rispetto a quella che aveva svolto nel lontano 1949 in Brasile. Proprio quel *déja vu* lo faceva resistere alla *saudade*:

ogni tanto guardo le carte dell'Atlantico dov'è segnata la rotta del Brasile. Mi trattengono due cose: i miei genitori eppoi lo spirito pioniere, che è la mia perdizione. Mi sento nell'Italia del 1961 come mi sentivo nel Brasile del 1946: in un luogo dove tutto è da fare (o da rifare). Mah⁷⁴

Questo spirito del fare e rifare, che Meldolesi intercetta come motivo del trasferimento di Jacobbi in Brasile, nel 1946, forse perché in fuga da «una fase di edificazione ordinata estranea alla sua sensibili-

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Lettera a Grassi, 4 aprile 1949, APTM.

⁷¹ Lettera a Grassi, 20 aprile 1960, APTM.

⁷² Lettera a Jacobbi, 31 maggio 1961, APTM.

⁷³ Jacobbi allestì *Il re dagli occhi di conchiglia* di Luigi Sarzano e *Una corda per il figlio di Abele* di Anton Gaetano Parodi nella stagione '61/'62; e *I burosauri* di Silvano Ambrogi, nella stagione '62/'63.

⁷⁴ Lettera a Grassi, 3 marzo 1961, APTM.

tà»⁷⁵ fu all'origine dell'incomprensione che portò al licenziamento dal Piccolo, doloroso anche per Grassi, a gennaio del 1965. Jacobbi ribadì fino all'ultimo di sentirsi parte integrante del teatro milanese («noi tre»⁷⁶) ma pare evidente, dalla corrispondenza, la fatica che faceva ad adattarsi all'assetto gerarchico e alla logica di produzione industriale che lo reggevano.

Alcune possibili conclusioni

A voler tirare le somme sulla missione dei registi in Brasile, è innegabile il contributo all'aggiornamento del teatro brasiliano in quella fase di industrializzazione e internazionalizzazione delle arti e l'impatto che ebbe sul mercato del gusto, sulla formazione del pubblico e della classe artistica. Fu un'impresa straordinaria per chi partì con un diploma (o neanche) e molta voglia di fare e grazie alla disposizione compiacente del contesto produttivo e ricettivo, si trovò impiegato a tempo pieno in teatro, al cinema e in televisione, lavorando a rotazione con i colleghi e ottenendo esiti che superarono le aspettative dei maestri e furono capaci, per un decennio, di annullare il "ritardo" brasiliano – sia sulla scena che sullo schermo, dove, per quanto male sia finita, la Vera Cruz costituì il primo, concreto tentativo di una produzione sudamericana che facesse concorrenza a Hollywood. Ma l'impulso affermativo con cui San Paolo li accolse si esaurì insieme al capitale privato investito e in assenza di una politica pubblica che potesse subentrare. Il mercato dell'intrattenimento impose i suoi gusti, se si vuole retrogradi ovvero più vicini alla tradizione che all'aggiornamento, ma ovviamente più brasiliani che italiani; e la Regia si rivelò moda effimera, forse pure un vizio autoritario dei registi che le attrici per prime e gli attori poi abbandonarono subito per tornare alle abituali gerarchie (compagnie familiari o di primattrice/attore). Il Brasile insomma ebbe bisogno di loro fino a un certo punto, in funzione pedagogica, seminale; poi li rinnegò (con le eccezioni dette) e li rispedì dall'altra parte dell'oceano, facendoli sentire superati pur non ancora quarantenni.

⁷⁵ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 219.

⁷⁶ Lettera a Grassi, 29 dicembre 1964, APTM; l'ultima in archivio.

Una prima, possibile conclusione è che quel trapianto d'idee e pratiche funzionò limitatamente a una classe e generazione e solo in qualche caso raggiunse le masse e i giovani. Il lascito di delusioni, rinunce, piccoli fallimenti nascosti dal successo, incoerenze, equivoci e improvvise amputazioni, alibi ed eterna *saudade* risulta in primo luogo dall'effetto-boomerang di quell'ideologia cosmopolita. La vicenda, emblematica, produce una zona grigia nel ricordo che spiega anche perché essa, con le sue potenzialità tradotte o non tradotte in atto, fu poi in massima parte espunta dalla storiografia teatrale dei due Paesi. Fu vero aggiornamento?

Una seconda conclusione considera le eccezioni talmente significative da ribaltare la prima. Jacobbi, come anche Gianni Ratto nella sua lunghissima carriera, svilupparono idee e progetti alternativi alla "missione", riguardo al repertorio e al modo di leggerlo, che costituirono percorsi di rinnovamento in controtendenza, addirittura in concorrenza a quello costituito dal "teatro italiano". Altre istanze di aggiornamento erano necessarie per superare il divario che separava quella proposta dal «pubblico, enorme e non ancora qualificato come tale: il pubblico legato al mondo del lavoro»⁷⁷, scrisse Jacobbi. Nello sforzo di contrariare la tendenza all'incastellamento (al "culturalismo", diceva) che sosteneva la "missione", Jacobbi percorse molte strade e altre ne indicò. Come regista-pedagogo, affrontò il compito della lettura integrale della drammaturgia e letteratura brasiliana, da cui trasse perle che distribuì ai numerosi gruppi professionali e amatoriali che seguiva; è opera sua il riscatto di una commedia (*O rei da vela*, 1933) del poeta d'avanguardia Oswald de Andrade che, portata a San Paolo da un suo assistente e montata dal Grupo Oficina (1967) divenne uno dei più leggendari successi della post-avanguardia. Nel 1956, alcuni suoi allievi smisero il palco tradizionale (detto in Brasile *palco italiano*) e adottarono il palco circolare «contro la ristrettezza mentale di un mondo piccolo in cui ci si abitua a riconoscere come sola realtà quella del gruppo cui si appartiene»⁷⁸. Nacque così, sotto la sua egida, il Teatro di Arena, collettivo fondamentale per la storia del teatro brasiliano anche dopo il colpo di stato (1964) che lo sottopose

⁷⁷ Ruggero Jacobbi, «O Estado de São Paulo», Suplemento Literário n. 163, 24 dicembre 1959.

⁷⁸ Ruggero Jacobbi, «Folha da Noite», 11 marzo 1952.

a severa censura; ne faceva parte (dal 1956) il giovane regista e drammaturgo Augusto Boal. Nei Seminari di Drammaturgia del Teatro di Arena (incontri di lettura del repertorio e scrittura collaborativa, in parte ispirati agli appuntamenti domenicali del Circolo Diogene, che Jacobbi propose a Boal e presenziò nel 1955-56) si formò intellettualmente una generazione che, per la quantità di autori che esprime, potrebbe esser detta “dei drammaturghi”⁷⁹.

Una terza conclusione riguarda la memoria della generazione. Trascorsi quei cruciali quindici anni, coloro che, appena quarantenni, tornarono in Italia si riconobbero nella “generazione dei registi” ma smisero di fare i registi di mestiere, ovvero i registi “completi”⁸⁰. Che abilità ebbero, a che patti scesero o non scesero per mantenersi nel giro dello spettacolo nel frattempo “normalizzato” in Italia – in alcuni casi (Celi, Jacobbi, Salce) al centro, pur facendo altro (Celi l’attore cinematografico, Jacobbi il letterato con un piede sul palcoscenico, Salce il regista di film di cassetta, spesso geniali come il ciclo di Fantozzi, e il presentatore in Tv)? Forse, essendo partiti anche perché il mercato non dava loro spazio, oppure perché non furono abbastanza pazienti o abili da ottenerne, al rientro, nonostante la fatica fatta e l’esperienza accumulata, si ritrovarono daccapo, in un mercato che oltretutto aveva normalizzato l’innovazione «spazzando via le realtà estreme e minoritarie»⁸¹. In questa fase di maturità non solo biografica, ma pure del teatro italiano che sembrò fissare una sua identità nel modo di produzione stabile, le esperienze giovanili dei registi si depositarono in una memoria della generazione. Per conto di falle archivistiche, mancate narrazioni e progressivi aggiustamenti delle versioni di vita, in quella memoria, coloro che «per un momento [erano] apparsi protagonisti delle loro storie e del loro teatro», come i registi emigrati in Brasile, mutarono «proporzione e [divennero] dettagli»⁸² sullo sfondo dell’affermazione del Piccolo Teatro, con il suo modello vincente di

⁷⁹ Ne fecero parte, oltre a Boal, Oduvaldo Vianna detto Vianninha, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes.

⁸⁰ Secondo la definizione di Grassi (1943), cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 100.

⁸¹ Ferdinando Taviani, *La generazione dei registi* [recensione a Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit.], «Alfabeta», n. 76, settembre 1985, p. 32.

⁸² *Ibidem*.

pratica e gestione. Essi divennero “gli altri”, mentre al centro della rivoluzione scenica italiana spiccò monumentale un nome solo – quello di Strehler.

RUGGERO JACOBBI
SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Alessandra Vannucci

Ruggero Jacobbi (Venezia, 21 febbraio 1920 – Roma, 19 giugno 1981) è conosciuto soprattutto come letterato ma è stato anche regista di teatro, di televisione e di cinema, drammaturgo, traduttore, giornalista, scrittore in prosa e poesia, giurato di importanti concorsi e docente. Visse per 14 anni in Brasile (1946-1960), dove fu tra i protagonisti della *renovação*, fase di aggiornamento del teatro e del cinema brasiliano, acquisendo vasta influenza sulla generazione successiva, da cui è considerato un maestro. A trentadue anni, si presentò così ai lettori del più importante giornale di San Paolo: «Le cose utili che ho fatto nel campo dello spettacolo sorgono da una vocazione didattica. Ho cominciato lavorando in un teatrino universitario, improvvisatomi professore di altri giovani della mia età; poi ho partecipato a gruppi amatori e iniziative d'avanguardia – un altro tipo di scuola. Come critico, ho una irresistibile tendenza al professorale: non per pedanteria, ma perché non capisco come possa un critico limitarsi al “mi piace, non mi piace” anche quando motivato da una raffinata sensibilità estetica, ed ignorare i problemi generali, l'aspetto etico e collettivo dell'attività artistica, l'azione – diretta e polemica – sul gusto e sulla cultura del pubblico» (*Experiência escolar*, «Folha da Noite», 3 dicembre 1952, in *Crítica da razão teatral*, 2004, pp. 55-56).

Figlio unico di Lucia Dentis e di Nicola, dirigente nell'industria petrolifera, fece le scuole elementari a Genova, si iscrisse al ginnasio a Torino e proseguì, sempre al seguito del padre, al Liceo Tasso di Roma, dove conobbe Mario Alicata. Nell'anno della maturità (1937) collaborava già a importanti riviste letterarie («Meridiano di Roma», «Bargello», «Letteratura» e «Vita giovanile» che nel 1938 prese il nome di «Corrente») spaziando dalla poesia contemporanea al cinema, al teatro; attività che ampliò l'anno dopo («Circoli», «La Ruota») quando, a diciott'anni, meritò il VII premio per la Critica Letteraria ai Littoriali

di Palermo. Ci andò con Alicata, e vi conobbe Vito Pandolfi. Nel 1939, fu alunno del Centro Sperimentale di Cinematografia e frequentò la Facoltà di Lettere della Sapienza. Si avvicinò al circolo ermetico fiorentino di cui si definiva “minimo rappresentante” e collaborò alla rivista «Campo di Marte». Lo ricorda Carlo Bo («Il Sabato», 31 marzo 1984) come «un ragazzo che sapeva tutto, una sorte di Radiguet trasferito nel campo della critica [...] riusciva a mettere in imbarazzo uomini che per età e per carriera erano considerati dei maestri [...] dove avesse letto tutte quelle cose, per quale strada fosse arrivato a possedere un capitale di quel genere [... e quale fosse] la fonte di quella grazia, la ragione di quella capacità di individuazione totale della letteratura, nessuno ce l'avrebbe saputo dire».

1940 – Si avvicina al mondo dello spettacolo attraverso la pratica del teatro universitario, al Teatro GUF di Roma dove, con Gerardo Guerrieri, prepara una rassegna di drammaturgia italiana del primo dopoguerra. Debutta come regista per il GUF di Teramo, con *Musica di foglie morte* di Rosso di San Secondo e *Giornata nel tempo*, testo sperimentale dell'amico coetaneo (poi divenuto pittore) Ernesto Treccani, al Teatro Comunale. Lavora a Cinecittà come sceneggiatore e aiuto regista per Carlo Campogalliani (*Cuori nella tormenta*, 1940) e Ivo Perilli (*Margherita fra i tre*, 1942). Pubblica sei poesie su «Maestrale» (6 ottobre 1940).

1941 – Allestisce a Roma, al Teatro Quirino, *La strada dei re*, del coetaneo gufino Giovanni Gigliozzi. Scrive racconti (*Michelaccio*, *I giorni sensibili*) e poesie che invia agli amici, principalmente a Oreste Macri, senza pubblicarle; mentre dedica le sue consuete rassegne su «Maestrale» alle opere, in qualche caso d'esordio, di altri poeti (Sereni, Luzi, Caproni, Montale). Prepara una tesi su Mallarmé, senza giungere alla laurea.

1942 – Esce un suo cortometraggio (*La clinica dei quadri*) per l'Istituto Luce. A marzo debutta a Roma, al Teatro dell'Università, dirigendo *Minnie la candida* di Bontempelli con Anna Proclemer, elogiata come una rivelazione alla sua prima prova d'attrice. Lo spettacolo piace ad Anton Giulio Bragaglia con cui Jacobbi era in contatto grazie a una recensione a *Sottopalco* scritta anni prima («Meridiano di Roma», 31 ottobre 1937). Diventa assistente di Bragaglia, che gli affida alcune regie al Teatro delle Arti: *Sergio e suo padre*, di Lucio Chiavarelli, *Il giorno dei morti* di James Joyce e *La donna romantica ed il medico omeopatico*, operina in versi di Riccardo Castelvechio. Di tono “bragaglino” risulta il suo articolo *Dignità dello spettacolo* su «Roma Fascista», 17 settembre 1942, in cui auspica la socialità del teatro, perché la tecnica in sé implica un fare collettivo, indipendentemente dagli esiti letterari. «Tutti i miei colleghi teatranti mi ritengono un letterato [spiega Jacobbi], ed io sono un letterato; conosco perciò almeno i limiti della letteratura». L'articolo accende un dibattito sulle modalità dell'impegno intellettuale a cui partecipa, con toni polemic, Paolo Grassi. Jacobbi s'avvi-

cina all'ambiente dell'Accademia d'Arte Drammatica; con Pandolfi, Guerrieri e la Proclemer, frequenta casa di Gastone da Venezia.

1943 – L'ultima regia di Jacobbi per il GUF di Roma è *Autostrada* di Ernesto Caballo al Teatro Quirino, con Giulietta Masina, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli. Cura la pubblicazione dei drammi di Jacinto Benavente (Torino, 1943) e di Garcia Lorca (Roma, 1944). Aderisce alla Resistenza, praticando azioni di propaganda anti-fascista.

1944 – È arrestato mentre distribuisce volantini antifascisti sul bus e incarcerato nel sesto braccio di Regina Coeli, a Roma, come “detenuto sovversivo” (fascicolo 50691); nello stesso carcere viene rinchiuso Pandolfi, al suo secondo arresto. Escono insieme il 4 giugno, dopo la ritirata dei tedeschi. Il 21 giugno, il Comitato di Liberazione Nazionale li decora come volontari della libertà e affida loro l'incarico di organizzare, con Luchino Visconti, una compagnia al Teatro Quirino. Jacobbi fa la regia de *La guardia al Reno*, di Lilian Hellmann, con Paola Borboni, Carlo Ninchi e Wanda Capodaglio. Diventa redattore del quotidiano «Ricostruzione», organo del Partito Democratico del Lavoro.

1945 – Nell'estate, si trasferisce a Milano. Scrive una colonna settimanale su «Film d'Oggi» appena fondata dall'amico Carlo Lizzani con Giuseppe de Santis; lavorano insieme alla sceneggiatura de *Il sole sorge ancora*, fra le prime realizzazioni definite “neorealiste” in cui Jacobbi recita un piccola parte: un capostazione cospiratore. Si riavvicina a Paolo Grassi, con cui crea il Circolo Diogene, del cui Comitato direttivo, detto Gruppo dei Quattro, fanno parte anche Giorgio Strehler e Mario Landi. Con essi, fonda la Scuola d'Arte Drammatica del Fondo Matteotti dove insegna Recitazione e Storia del Teatro; sono suoi allievi Franco Parenti e Gianrico Tedeschi.

1946 – Con l'esordiente Tedeschi allestisce a Milano, nel cortile di Palazzo Litta, *Alle stelle* di Leonid Andreev; lo spettacolo, a ingresso libero, è finanziato da Iniziativa Socialista e specialmente destinato ai lavoratori. In estate, presenta al Castello Sforzesco una riduzione di *Cime Tempestose* di Emily Brontë (*La voce nella tempesta*), con Diana Torrieri, che attrae migliaia di persone. Partecipa al dibattito che concepisce il teatro come pubblico servizio e alla campagna politica per l'istituzione di teatri municipali, condotta da Grassi e accolta dal Partito Socialista. Lavora come *dramaturg* alla riduzione di *Teresa Raquin* di Zola, insieme a Strehler che ne farà la regia (compagnia Maltagliati); conosce così lo scenografo Gianni Ratto. A dicembre parte per il Brasile come regista della prima compagnia italiana (Torrieri-Pisu) in tournée dopo la guerra; Alberto D'Aversa è suo assistente alla regia. Al Teatro Municipal di Rio de Janeiro presentano *Vestire gli ignudi* di Pirandello e *La moglie ideale* di Marco Praga, con le scene di Ratto.

1947 – Non rientra con la compagnia. Aderisce al Teatro Popular de Arte (TPA) fondato dal produttore Sandro Polloni, con la giovane attrice Maria della Costa e la già celebre Italia Fausta e debutta *Tobacco road*, tratto dal romanzo di Erskine Caldwell, al Teatro Fénix a Rio de Janeiro. Di seguito, allestisce *Teresa Raquin* di Zola, traducendo in portoghese la riduzione fatta per Strehler. Intanto distribuisce la filmografia italiana recente ed è critico di cinema per il «Diario da Noite».

1948 – Viene scritturato come regista dal mattatore Procópio Ferreira al Teatro Serrador e gli propone un repertorio inedito (*O grande fantasma*, cioè *Questi fantasmi*, di Eduardo de Filippo e *Lady Godiva*, dell'esordiente Guilherme Figueiredo). Supervisiona le scelte di repertorio di un gruppo universitario di Rio de Janeiro, il Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), dove conosce due giovani attori, Sergio Brito e Sergio Cardoso.

1949 – Con essi fonda il Teatro dos Doze, che in seguito definirà «la più bella avventura della mia vita» (*Experiência escolar*, cit. p. 56). Al Teatro Ginástico, presentano *Arlequim, servidor de dois amos*, ovvero l'*Arlecchino* di Goldoni, di cui Jacobbi firma regia, scene e costumi; lo spettacolo è un successo di pubblico e critica. Montano poi *Tragédia em New York (Winterset)*, di Maxwell Anderson) e cercano fondi per proseguire la stagione, occupando stabilmente il teatro. Nel frattempo, Jacobbi allestisce, con venti attori del TEB, *Sonho de uma noite de verão (Mid-summer night dream)*, di Shakespeare) e diventa un riferimento culturale in città: la sua conferenza *Longa viagem no teatro* è trasmessa alla Radio Nacional e il saggio *Goldoni e a Commedia dell'Arte* è pubblicato sul numero inaugurale della rivista «Dionysos», la prima specializzata in studi teatrali in Brasile. Il Teatro dos Doze non ottiene però il finanziamento pubblico richiesto per l'affitto del teatro; perciò cancella la stagione programmata. Jacobbi è convocato a San Paolo e scritturato, come regista e sceneggiatore, dall'impresario italiano Franco Zampari, che gestisce la casa Cinematográfica Vera Cruz e il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), il cui direttore artistico è Adolfo Celi. Porta con sé i due attori prediletti (Brito e Cardoso) con cui realizza un secondo allestimento goldoniano: *O mentiroso (Il bugiardo)*, molto apprezzato da pubblico e critica. Lavora al trattamento del primo film di Celi, *Caiçara* (Vera Cruz, 1950) adattando un soggetto neorealista che aveva ideato per Capri: sarà girato invece a Ilha Bela.

1950 – Mentre Celi lavora al montaggio di *Caiçara*, Jacobbi dirige due spettacoli al TBC: *Os filhos de Eduardo (Les enfants d'Eduard)* di Marc-Gilbert Sauvajon e *A ronda dos malandros (Beggar's Opera)* di John Gay, con scene e costumi di Tullio Costa. Il primo fa tutto esaurito per tre mesi; il secondo è giudicato scandaloso e la Direzione del Teatro lo ritira dal cartellone entro la seconda settimana, senza consultare il regista. Jacobbi si dimette, rinunciando a girare il suo primo film (*Escravo da noite*) che era in fase di pre-produzione alla Vera Cruz. Con Mario Audrà e l'italiano Mario Civelli, fonda la casa cinematografica Maristela e alla fine dell'anno realizza *Presença de Anita*, una riduzione dal romanzo best-seller di Mário Donato (1948). Il lancio a San Paolo avviene la stessa settimana del lancio di *Caiçara*. La coppia femminile di *Anita* (la moglie, interpretata da Vera Nunes e l'amante, Anita appunto, interpretata da Antonieta Morineau) è adorata dal pubblico ed elogiata dalla critica; mentre non è capita la scelta neorealista di far recitare un coro di veri pescatori in *Caiçara*.

1951 – Da regista *free lance*, collabora con Madalena Nicol (*Electra e os fantasmas*, ovvero *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill e *A voz humana*, di Jean Cocteau) al Teatro Royal e con Vera Nunes per cui programma la stagione d'inaugurazione dello stupendo Teatro Cultura Artística (*All'uscita* di Pirandel-

lo, *Notturmo* di August Strindberg, *O inglês maquinista*, del brasiliano Martins Pena). La Nunes è anche protagonista del film di duraturo successo che Jacobbi dirige per Maristela: *Suzanna e o Presidente*. Con Nicol, inizia una serie di tele-teatro alla neonata Tv-Tupi: ogni lunedì, recitano e mettono in onda dal vivo la commedia presentata in teatro la settimana precedente, o una riduzione letteraria preparata da Jacobbi. Si mette dunque a leggere il repertorio letterario brasiliano dalle origini e si dedica intensamente alla didattica. Insegna Interpretazione e Storia del Teatro alla Escola de Arte Dramática (EAD) e offre corsi a ingresso libero al Museu de Arte Moderna (MAM). Diventa critico teatrale del giornale «Última Hora» (lo sarà fino al 1954).

1952 – Esporta il tele-teatro a Rio de Janeiro. Dirige il programma Grande Teatro Tupi in cui coinvolge un gran numero di interpreti giovani attorno al mattatore Procópio Ferreira. Firma la colonna teatrale del quotidiano «Folha da Noite» (fino al 1956). È richiamato dalla Vera Cruz, per cui scrive e dirige il film *A esquina da ilusão*, in cui intreccia storie di emigrazione italiana a San Paolo (uscirà nel 1953). Rimonta *O mentiroso* al TBC. Insieme a un gruppo di allievi dei suoi corsi al MAM, tra cui Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, militanti del Partido Comunista Brasileiro (PCB), fonda il Teatro Paulista do Estudante (TPE) per cui svolge funzione di *dramaturg*. Propone di allestire il repertorio brasiliano, dal Romanticismo ai contemporanei, e presentarlo nelle piazze, nei sindacati, alla porta delle fabbriche.

1953 – Propone all'attrice ventenne Nicette Bruno di montare con la sua neonata compagnia Teatrinho Intimo Nicette Bruno (TINB) una selezione del repertorio brasiliano inedito che aveva nel frattempo rispolverato: *Lição de botânica*, del romanziere Machado de Assis e *O primo da California*, di Joaquim Manuel de Macedo. Lo spettacolo, a titolo *Brasil romântico*, contraddice la moda cosmopolita del momento; ciò nonostante Jacobbi riesce a stabilizzare la compagnia (TINB) grazie a un contratto di produzione di tele-teatro per la Tv Paulista. Al TBC, debutta la commedia leggera *Trese a mesa*, de Marc-Gilbert Sauvajon (*Treize à table ou l'homme de Zapatam*) che, come la precedente, sbanca la biglietteria; gli viene concesso di presentare, al lunedì, un repertorio più sperimentale (Teatro da Vanguarda). Riesce così a far lavorare nell'esclusiva enclave del TBC molte giovani attrici e attori che diventeranno grandi nomi nel teatro brasiliano; il suo assistente alla regia per questo progetto, Antunes Filho, sarà considerato uno fra i più importanti registi del secolo.

1954 – Integra la commissione per le celebrazioni del IV Centenario della città di San Paolo; in quest'ambito allestisce a prezzi popolari al Teatro Cultura Artística, su iniziativa della comunità oriunda italiana che contribuisce con una raccolta di fondi, *A filha de Jorio* di D'Annunzio; protagonista è Cacilda Becker, primattrice del TBC. L'idea è offrire il prestigio dell'attrice, alle prese con un classico italiano, al grande pubblico che conosceva il nome di Jacobbi dalla televisione; lo spettacolo riempie la sala per quattro recite. Tra giugno e luglio scrive sulla «Folha da Noite» undici articoli sul Piccolo Teatro, in scena al Teatro Santana a San Paolo.

1955 – Convince Cacilda Becker a lanciare un programma di teleteatro a proprio nome, alla TV Record che trasmetteva su tre stazioni (Rio de Janeiro, San Paolo e Belo Horizonte); perciò adatta un repertorio estesissimo di classici della letteratura mondiale e brasiliana e li allestisce in formato televisivo, insieme ai grandi successi dell'attrice al TBC. Propone la fusione del TPE, fondato tre anni prima, con il Teatro de Arena, diretto dal suo allievo e assistente alla regia, José Renato. Con il TPA, con cui otto anni prima aveva fatto la sua prima regia a Rio de Janeiro, e con Maria della Costa nel ruolo centrale, monta la sua terza commedia goldoniana: *Mirandolina*, ovvero *La locandiera* con scene di Ratto, che nel frattempo si è trasferito in Brasile. Esce a Porto Alegre (Hiperion) il suo primo libro di poesie, *Poemi senza data*.

1956 – Su invito del giovane drammaturgo e regista Augusto Boal, partecipa ai Seminari di Drammaturgia del Teatro de Arena, fin dalla fondazione, con il ruolo di condurre la lettura critica di testi teatrali, sia classici e sia scritti dai partecipanti. In quel contesto, produce un adattamento di *Hamlet* di Shakespeare. Al Teatro Municipal di Rio de Janeiro, dirige *Don Giovanni* di Mozart. A settembre, rientrando dal suo primo viaggio in Italia dopo dieci anni di assenza, è interrogato e schedato dalla polizia politica brasiliana (DOPS) per “adesione al comunismo”; la motivazione viene diffusa dal giornale «Tribuna da Imprensa» (21 settembre 1956) e suscita viva reazione della classe teatrale – si espone, a sua difesa, Cacilda Becker. Dirige, al Teatro Bela Vista, a San Paolo, lo spettacolo inaugurale della compagnia di Sergio Cardoso con la moglie, Nydia Licia: *Quando as paredes falam* di Ferenc Molnár.

1957 – Con la stessa compagnia e i medesimi interpreti, dirige *Henrique IV* di Pirandello, per cui Cardoso vince i principali premi come Miglior Attore di quell'anno. Collabora con saggi sulla letteratura e le arti visive al supplemento domenicale del giornale «O Estado de S. Paulo» (fino al 1962). Dirige l'*Andrea Chenier* di Giordano e la *Carmen* di Bizet al Teatro Francisco Nunes di Belo Horizonte.

1958 – Sposa l'attrice Daisy Santana e con lei si trasferisce a Porto Alegre dove crea un corso di Studi Teatrali nella Facoltà di Filosofia dell'Universidade do Rio Grande do Sul, il primo di quel tipo in Brasile. Il corso aveva due indirizzi, uno destinato alla formazione di attori e registi (Arte Dramática) e l'altro alla formazione del pubblico (Cultura Teatral). Alcuni dei suoi allievi (Fernando Peixoto, Luis Carlos Maciel, Antônio Abujamra) saranno motori dell'espansione dell'avanguardia teatrale fuori dall'asse Rio-San Paolo, negli anni Settanta e Ottanta. Fonda la compagnia Teatro do Sul che presenta, al Teatro S. Pedro, un vasto repertorio tra cui *Egmont* di Goethe e *Don Juan* di Guilherme Figueiredo. La casa editrice dell'Università pubblica un'antologia di suoi saggi, a titolo *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias* cui seguirà *O espectador apaixonado* (1961). Collabora al supplemento settimanale del «Correio do Povo» (fino al 1960).

1959 – Espande la programmazione del Teatro do Sul fuori dal teatro, nelle sale dell'Università e nei parchi urbani, spaziando dalla commedia moderna (*La defunta signora Blake* di William Morum e William Dinner) e classica (*Il corvo* di

Carlo Gozzi) alla tragedia (*Elettra* di Sofocle) all'atto liturgico (*Auto de Natal* di anonimo portoghese) e osando un testo proprio (*O outro lado do rio*, pubblicato in italiano con titolo *L'altra riva del fiume* su «Filmcritica», aprile 1962). Al Teatro Municipal di San Paolo dirige l'opera *Anita Garibaldi*, composta dal maestro tedesco-brasiliano Hans Geyer.

1960 – Compra i biglietti del piroscifo per l'Italia. Annuncia il rientro per lettera a Paolo Grassi che si mostra favorevole a un suo possibile reintegro al Piccolo Teatro. Intanto, cura l'uscita della prima antologia di poesia brasiliana in Italia, *Lirici brasiliani dal modernismo a oggi* (per Einaudi, poi edito da Silva) e scrive il volume *Teatro in Brasile* (Bologna, Cappelli, 1961) in cui include dati autobiografici nella sezione sul teatro contemporaneo brasiliano, attribuendosi un ruolo di pedagogo e *dramaturg*, oltre che di regista. Sul «Fanfulla» di San Paolo escono due suoi racconti di ambientazione italo-brasiliana (*Maestro in Brasile* e *Ragazzo del Braz*) e su «Anhembi» un testo teatrale (*Ifigênia*). Nasce la figlia Paola.

Nel 1961, Jacobbi si stabilì a Milano per lavorare al Piccolo come curatore dei *Quaderni* e direttore della Scuola, strutturata quell'anno a partire dal suo piano pedagogico, a lungo discusso con Grassi; fu anche traduttore, regista di tre spettacoli e conferenziere, in qualche caso portavoce del teatro fino al 1964. Per indicazione di Grassi, divenne critico teatrale dell'«Avanti!». Collaborò con «Sipario» e con «Il Dramma». Nel 1966 sposò Mara Dragoni e con lei partì per il Portogallo, da cui fu subito espulso dalla polizia politica di Salazar. Non potendo tornare in Brasile dove nel frattempo un golpe (1964) aveva instaurato il regime militare, divenne il primo e più entusiasta divulgatore della letteratura e cultura teatrale e cinematografica brasiliana in Italia. Una gran quantità di attori e attrici che avevano debuttato con lui stavano diventando nomi di primo piano; alcuni suoi allievi, tra San Paolo e Porto Alegre, furono influenti registi e drammaturghi negli anni Settanta e Ottanta. Fu Jacobbi a introdurre in Italia autori fin'allora ignoti, come Augusto Boal e i poeti Murilo Mendes e Jorge de Lima – di quest'ultimo tradusse il monumentale *Invenzione di Orfeo* (Roma, 1982) al quale s'era dedicato fin dal 1952. Si occupò anche di letteratura italiana, nordamericana ed europea, riprendendo il filo della sua attività giovanile e ampliandone il panorama; testi come *Teatro da ieri a domani* (1972), *Guida per lo spettatore di teatro* (1973), *Le rondini di Spoleto* (1977) confermano la sua passione per il teatro come «luogo di coincidenza dell'etico e dell'estetico, della vita e dell'arte» (Anna Dolfi, *Jacobbi, Ruggero*, in *Enciclopedia Italiana*, V appendice, 1993). Nel 1970 con

Mara tornò a Roma, dove nacque Laura. Ottenne per chiara fama (non era laureato) l'incarico di docente di Letteratura Brasiliana (1973) alla Sapienza; fu Direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1975-1980) e della SIAE. Nel 1976 fondò la «Rivista Italiana di Drammaturgia». Non smise mai di fare il regista. Morì a poco più di sessant'anni. La sua opera poetica è stata in gran parte pubblicata postuma.

NOTA BIBLIOGRAFICA: le fonti sono state reperite nel fondo Jacobbi dell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux (Firenze), per il quale esiste un Inventario (Trento, La Finestra, 2001, a cura di F. Polidori); all'Archivio Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa e al Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (Rio de Janeiro). Sono state inoltre raccolte testimonianze di Mara Jacobbi, Daisy Santana, Augusto Boal, José Renato, Sergio Brito, Nydia Licia, Gianfrancesco Guarnieri, Gianni Ratto. Per una bibliografia completa degli scritti brasiliani di Jacobbi, a cura di chi scrive, si rimanda al volume *L'eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro* (Roma, Bulzoni, 2003) mentre *Critica da razão teatral* (São Paulo, Perspectiva, 2004) ne costituisce un'antologia. Altre informazioni sono state tratte da Simona Carando, voce *Jacobbi, Ruggero* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 61, 2004 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_(Dizionario-Biografico)/>) (30/04/2024), da Anna Dolfi voce *Jacobbi, Ruggero*, in *Enciclopedia Italiana*, V appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_(Enciclopedia-Italiana)/>) (24/06/2024), da Antonio Piromalli, *La meravigliosa vita di R.J.*, in Antonio Piromalli, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, Esi, 2000 e da Rodolfo Sacchettini, *La vita avventurosa di Ruggero Jacobbi (1920-2020)*, «Oblio», 37, 2020, pp. 87-97. Negli ultimi vent'anni, è stata pubblicata una vasta bibliografia di opere poetiche, saggistica, traduzioni ed antologie di scritti critici, per lo più a cura di Anna Dolfi con giovani studiosi e studiosi.

Tommaso Zaccheo
STREHLER E LA FRANCIA
1943-1959

Questo contributo si pone l'obiettivo di tornare sulla complessità della relazione di Strehler con il teatro francese del secondo Novecento, proponendo una primissima ricostruzione indiziaria della complessa "interrelazione dinamica"¹ tra il regista del Piccolo e uomini o istituzioni francofone e francesi attive tra il 1943 e il 1959. Una premessa sull'influenza delle teorie o delle pratiche di alcuni maestri francesi su Strehler negli anni della sua formazione precederà una riflessione sull'importanza della sua esperienza in Svizzera dopo il 1943. Cercheremo, poi, di seguire Strehler nelle tournée francesi che realizza con la troupe del Piccolo tra il 1948 il 1959, passando per la preparazione di una *Calandria* ad Avignone e per un tentativo di gemellaggio con il Théâtre National Populaire (TNP) di Jean Vilar. Fondata sull'analisi di una prima scelta di documenti d'archivio, questa ricerca assume una prospettiva transnazionale² nella speranza che questo punto di vista possa aiutare a conoscere meglio il percorso di un artista nel teatro del Novecento.

¹ Definizione mutuata da una proposta epistemologica degli storici francesi Werner e Zimmermann: «Dans une perspective d'histoire croisée, le transnational [est] appréhendé en tant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents et qui génère des logiques propres, avec des effets en retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. [...] l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulations qui structurent leurs positions» (Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, *Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», vol. 1, anno 58, 2003, pp. 7-36: 22-23).

² «[...] on considèrera plutôt le «transnational» comme une manière de faire de l'histoire, un point de vue, un questionnement exercé sur des terrains et des sources [...]» (Pierre-Yves Saunier, *Circulations, connexions et espaces transnationaux*, «Genèses», n. 4, 2004, pp. 110-126: 110).

Prime tracce di maestri lontani

Alla metà degli anni Novanta, in una serie di interviste realizzate dalla studiosa Myriam Tanant e poi confluite in una pubblicazione autonoma, Strehler sembra voler fissare la memoria del suo legame con le scene francesi, dichiarando un debito nei confronti di Jacques Copeau, suo maestro *in absentia*:

Le premier [dei miei maestri] est Jacques Copeau [...]. J'ai aimé Copeau à travers ses *Souvenirs du Vieux-Colombier*, à travers des phrases et des propos de lui que me rapportaient ses élèves et ses proches [...]. Il m'a fait comprendre qu'il devait y avoir une unité entre l'écriture et la représentation, une unité entre auteurs, acteurs, décorateurs et machinistes³.

Meldolesi ha sintetizzato la teoresi, ovvero l'elaborazione teorica non ancora messa alla prova delle scene, che Strehler matura negli anni Quaranta in qualità di critico e di attore neodiplomato dell'Accademia dei Filodrammatici⁴. Il solo riferimento a Copeau risulta un richiamo a una «“nuda emotività” [e alle] cancellature degli orpelli sperimentate dai maestri della regia»⁵. Sembra però possibile recuperare alcuni indizi circa l'uso da parte di Strehler dei testi di Copeau.

Nelle pagine di una rivista dei «teatriguf»⁶, subito dopo l'articolo

³ *Giorgio Strehler*, a cura di Myriam Tanant, coll. «Mettre en scène», Arles, Actes Sud, 2007, pp. 65-66.

⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni editore, [1984] 2008, pp. 98-99. In queste pagine, dopo aver commentato la posizione di Strehler nelle polemiche interne ai gruppi di teatro e alle riviste legate ai GUF, Meldolesi stila un utile «quadro tematico riassuntivo» circa i «principi forti» – ma anche contraddittori – che animano questo giovane uomo votato al teatro. Anche Odette Aslan commenta una parte degli articoli o delle traduzioni pubblicate sulle riviste dei Gruppi universitari fascisti, cfr. Odette Aslan, *Un chemin de connaissance*, in «Les voies de la création théâtrale», *Strehler*, a cura di Odette Aslan, vol.16, Paris, edizioni del CNRS, 1989, pp. 16-18. In merito alle prime esperienze di Strehler cfr. Clarissa Egle Mambrini, *Il giovane Strehler. Da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, Vignate, Lampi di stampa, 2013.

⁵ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit.

⁶ Per la storia dei Gruppi Universitari Fascisti (GUF) cfr. almeno Luca La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; Claudio Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, «Biblioteca teatrale», n. 21-22, 1978, pp. 91-159 e

*Per un teatro postumo*⁷ – nel quale il redattore-Strehler scrive: «Tutto il teatro che ci viene quotidianamente proposto è *postumo* [e si augura che] disumane siano le arti [contro un teatro] troppo legato all'uomo-massa»⁸ –, i redattori riproducono un breve passaggio dei *Souvenirs du Vieux-Colombier*⁹:

[...] i nostri piccoli teatri pongono la loro ragion di essere in funzione di uno stato di crisi e dei problemi che esso comporta [...]. Io dico che essi stessi sono altrettanti problemi; che la loro esistenza non va da sé; che il loro compito non è davvero di riposo; ch'essi non possono davvero differire dagli altri teatri nell'esistenza e rassomigliar loro nel regime¹⁰.

Nel corso della conferenza svolta il 15 gennaio 1931, Copeau spiega che la sua azione non è ascetica bensì «*populaire*» e ai giovani propone «lavoro, ricerca, audacia»¹¹. Parole nate in un preciso contesto, da un dialogo con il critico e amico Lucien Dubech¹², vengono intitolate dalla redazione italiana *Missioni del piccolo teatro* e utilizzate per esprimere un punto di vista che possa fare da corollario a quanto Strehler scrive nell'Italia del 1943¹³.

È probabile che i redattori della rivista – in particolare Paolo Grassi – ravvisassero in questo estratto uno spunto per ripensare tanto l'e-

Pietro Cavallo, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2014, pp. 23-38. Per un quadro generale cfr. inoltre Gabriele Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Napoli, Titivillus, 2009 [1994].

⁷ In «Spettacolo-Via Consolare», vol. IV, n. 2, gennaio 1943, p. 23. È il primo dei due soli numeri di questa rivista conservati nel fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Carlo Schmidl di Trieste. Nel secondo, il vol. XXI del febbraio-marzo 1943, Strehler scrive la sua *Introduzione a Cocteau*, autore di cui aveva tradotto *Le Coq et l'Arlequin* nel 1942.

⁸ *Ibidem*, corsivi del testo.

⁹ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931, pp. 85-86.

¹⁰ «Spettacolo-Via Consolare», gennaio 1943, cit.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Autore de *La crise du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1928.

¹³ Fabrizio Cruciani ha scelto di commentare in due occasioni questo stesso testo, cfr. Copeau, *o la tradizione della nascita*, «Teatro festival», n. 5, ottobre-novembre 1986 e *La resistibile ascesa del pubblico come popolo in Francia*, in *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2006, [1985] pp. 144-159.

sperienza «del teatro Guf milanese»¹⁴ quanto quella, precedente, del Teatro del Convegno, aperto nel 1924 da Enzo Ferrieri e che proprio Lucien Dubech aveva definito «un Vieux-Colombier italien»¹⁵. Insomma, per il gruppo che si riunisce attorno a «Spettacolo-Via consolatare»¹⁶, Copeau è il modello etico per proseguire la loro lotta contro quel «ritardo italiano» nei confronti della regia europea postulato da d'Amico e che, negli anni Quaranta, «sembra [ormai] un dato di fatto»¹⁷.

Strehler però, nel suo articolo rimanda al pensiero di Copeau soprattutto in ragione di una piuttosto generica condanna di un teatro di massa. La sola, e sempre fragile, altra traccia di un suo legame con questo maestro lontano è fornita da Maria Ines Aliverti, per la quale *La Rappresentazione di Santa Uliva*, che Copeau mette in scena nel Chiostro di Santa Croce a Firenze, il 5 e 7 giugno 1933¹⁸, è «un modèle de référence pour la mise en scène (regia) italienne»¹⁹ anche in forza

¹⁴ Cfr. Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2008, p. 151.

¹⁵ *Le théâtre en Italie*, «Comoedia», 4 avril 1925, articolo citato da Claudio Pirino nella sua tesi di dottorato *Autour de la "regia". La mise en scène en Italie: 1893-1943. Protagonistes, histoires, débats*, diretta da Marco Consolini, discussa presso la Sorbonne nouvelle il 7 dicembre 2017, p. 301. Questo di Ferrieri non è certo il solo dei piccoli «teatri d'eccezione milanesi» (Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», vol. 29, 2008, pp. 157-170: 158) che nascono sul modello di quello parigino ma resta il solo a ricevere un così forte riconoscimento.

¹⁶ Composto da Strehler, Paolo Grassi o, ancora, da Gerardo Guerrieri: gli uomini che saranno protagonisti della nascita del Piccolo Teatro oppure, come Orazio Costa, molto vicini ad esso. Costa, a differenza dei giovanissimi di questa generazione, era stato allievo diretto di Copeau, cfr. la scheda a lui dedicata da Andrea Scappa in questo dossier e Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 214-247.

¹⁷ Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di una mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 169-212: 174.

¹⁸ Nel quadro della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, cfr. *Anno per anno. Cronologia per sguardi sulla percezione italiana della grade regia*, in *L'anticipo italiano*, cit., p. 111.

¹⁹ Maria Ines Aliverti, «L'épreuve de Florence», in Jacques Copeau, *Les dernières batailles 1929-1949. Registres VIII*, a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019, p. 186.

di una dichiarazione di Strehler del 1997: «Il a raconté qu'il accompagnait à Florence sa mère musicienne. Étant un jeune adolescent, il s'était même présenté aux auditions pour la sélection des anges figurants, mais Copeau, ayant jugé ses cheveux trop foncés, l'avait écarté»²⁰.

Oltre Copeau, le multiple e sincretiche eredità rivendicate da Strehler convivono nella sua memoria di regista in ragione del desiderio di renderle operative – nel suo modo di fare teatro e nel modo in cui altri potranno descriverlo²¹. Altro *topos* sul quale torna spesso, per esempio, è il suo debito nei confronti di Jovet:

Mon deuxième maître est Louis Jovet. Je l'ai bien connu et je lui suis reconnaissant de m'avoir communiqué l'amour du métier en tant que métier et l'orgueil de bien l'exercer. [...] C'est lui qui m'a fait découvrir qu'une mise en scène n'est pas seulement un travail philologique, culturel ou technique, mais aussi une compréhension sensible du texte, un abandon intuitif à ses valeurs poétiques²².

Le tracce di un contatto diretto con il fondatore del Théâtre de l'Athénée rinviano direttamente al dopoguerra. Alla morte di Jovet avvenuta nel 1952, per rendergli omaggio, Strehler sceglie di mettere in scena *La Folle de Chaillot* riproducendo archeologicamente i costumi di Christian Bérard e utilizzando le musiche di Henri Sauguet²³. Questo omaggio postumo, dunque, avrebbe anche il valore di sperimentazione sulle scene italiane dello stile di questo maestro e della sua troupe.

Se il riferimento a Jovet ci porta nel cuore degli anni Cinquanta, ai fini di questa premessa sembra più utile ritornare al «fatidico 1943»²⁴, ovvero agli anni passati da Strehler in Svizzera, dopo aver scelto di sfuggire alla chiamata alle armi della Repubblica di Salò. Molto è stato detto a proposito di quello che egli considerava il conte-

²⁰ *Ibidem*. Aliverti cita il testo di Giorgio Strehler, «Les quatre cités du théâtre d'Art», in *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, a cura di Georges Banu, Paris, Les Éditions théâtrales, 2000, pp. 8-15.

²¹ Tuttavia aggiungiamo, con Meldolesi, che per i membri di questa *generazione*, Copeau, Reinhardt, Appia, Craig, Dullin o Jovet «erano restati riferimenti tanto vaghi quanto pensati» (Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 284).

²² *Giorgio Strehler*, a cura di Myriam Tanant, cit., p. 66.

²³ Spettacolo creato il 19 dicembre 1945.

²⁴ Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 152.

sto della «genesì certa della propria vocazione»²⁵. Strehler, non appena abbandona il campo d'internamento di Mürren, raggiunge la giovane troupe della Comédie de Genève, segue i corsi di un ex allievo di Georges Pitoëff, Jean Bart²⁶, ed entra per la prima volta in contatto, indiretto, con la tradizione francese anche grazie al direttore della Comédie Maurice Jacquelin – che era stato un allievo del Conservatorio di Parigi e, appena diplomato, aveva in prima persona vissuto il clima teatrale della capitale francese degli anni Venti e Trenta. Nel contesto ginevrino, Strehler crea, per la prima volta in Europa, la versione francese della pièce di Thomas Stearn Elliot *Meurtre dans la cathédrale*, il 14 aprile 1945. Una prima regia europea, firmata con lo pseudonimo di Georges Firmy²⁷ e in qualità di «metteur en scène» della Compagnie des Masques di cui un altro giovane, Claude Maritz, è il «directeur» e l'attore principale²⁸. Infine, sempre collaborando con Maritz, Strehler si occupa del *décor* e mette in scena la *tragédie en quatre actes* di Albert Camus *Caligula*²⁹.

Queste esperienze, certo “giovanili” e ingenuè³⁰, meriterebbero di essere analizzate a partire da un nuovo scavo negli archivi svizzeri: a Ginevra, Strehler e la giovane compagnia di cui fa parte sembrano scientemente riprendere la “missione” della regia moderna, presentando drammaturgie nuove in un contesto e davanti a un pubblico che si vorrebbero a loro volta radicalmente nuovi.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Giorgio Strehler, *Une vie pour le théâtre*, traduzione di Karin Wackers, prefazione di Jean-Pierre Vincent, Paris, Belfond, 1989, p. 85.

²⁷ Dal cognome francese della nonna materna, cfr. il passaporto di Maria Firmy in Lovrich, nata a Parigi il 4 ottobre 1882, conservato nel fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Carlo Schmidl a Trieste.

²⁸ L'esposizione virtuale degli archivi della Comédie de Genève permette di segnalare queste informazioni e di leggere alcuni passaggi della, poca, rassegna stampa che ha accompagnato le creazioni di questa troupe, cfr. <<https://expo.comedie.ch/maurice-jacquelin/spectacle/1945-meurtre-dans-la-cathedrale>> e cfr. <<https://expo.comedie.ch/maurice-jacquelin/spectacle/1945-caligula>>, (29/02/2024).

²⁹ Il 27 giugno 1945.

³⁰ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti*, cit., p. 143.

La tournée del 1948 a Parigi con il Corvo di Gozzi

Facciamo un salto per osservare le relazioni con il teatro francese dopo la fondazione del Piccolo Teatro, nel 1947. Il 14 e 15 ottobre 1948 Aman-Maistre Julien³¹ presenta al pubblico parigino *Il Corvo* di Carlo Gozzi, che la giovane troupe del Piccolo porta in tournée anche a Londra. Grazie a questa tournée, legata alla rassegna *Spectacles de la Biennale de Venise*³² organizzata da Guido Salvini, Strehler prende contatto per la prima volta in modo ufficiale con il mondo culturale e produttivo che sta ricostruendo il Teatro francese «après le déluge»³³; Julien, dal canto suo, usa queste parole per evocare l'incontro con la compagnia milanese:

Votre départ fait un vide immense dans ce grand Théâtre, qui retentit encore des débats de ce magnifique *Corbeau* que tu nous a amené. [...] Je veux te dire sans tarder toute la joie que j'ai eue de recevoir ton spectacle et toute la satisfaction d'avoir trouvé en toi un ami que j'aimerais ne jamais perdre. Je t'écrirai plus longuement dans quelques jours pour te parler de ce projet d'échange au printemps³⁴.

³¹ Uomo di teatro francese di origine armena, Julien comincia la sua carriera nella Compagnie des Quinze, diretta dall'allievo di Copeau Michel Saint-Denis, ma abbandona presto la troupe per tentare la fortuna nel teatro commerciale insieme col compositore Jean Villard. Ancora piuttosto giovane, dal 1947 dirige il Théâtre Sarah-Bernardt (teatro di Parigi che tra il 1940 e il 1946 era stato diretto da Charles Dullin, altro allievo di Copeau, su cui cfr. Daniele Seragnoli, *La Ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, Firenze, la Casa Usher, 1986). Spesso si sottolinea la sua importanza per il ruolo di ideatore del *Festival international d'art dramatique* di Parigi, Codiretto con Claude Planson, che dopo le prime due edizioni del 1954 e 1955 diventerà Théâtre des Nations. È grazie a questo festival che Parigi scoprirà il teatro dell'Opera di Pechino oppure quello epico-dialettico di Bertolt Brecht.

³² Oltre al Piccolo Teatro di Milano e al Piccolo di Roma, che presenta la versione dei *Sei personaggi* di Orazio Costa, Salvini porta in tournée l'*Edipo Re* e la pièce di Gian-Paolo Callegari *Cristo ha ucciso*.

³³ Letteralmente «dopo il diluvio». Con questa espressione, Bernard Dort indica a che punto l'esperienza della Seconda guerra mondiale rappresenta uno spartiacque profondo, produttivo e generazionale, nel teatro francese del Novecento, cfr. Bernard Dort, *L'Âge de la représentation*, in *Le Théâtre en France*, a cura di Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 961-1048: 961.

³⁴ Lettera di Aman-Maistre Julien a Giorgio Strehler del 19 ottobre 1948, conservata in Civico Museo teatrale Carlo Schmidl, fondo Strehler, faldone 81, fascicolo «Corrispondenza privata e di lavoro - 1948».

Se questa lettera mostra il desiderio di instaurare relazioni di lungo termine con il Piccolo, nulla sappiamo circa il contenuto del «projet d'échange au printemps» qui evocato. Il Piccolo torna a Parigi già nell'ottobre 1949, questa volta ospite del Théâtre des Champs-Élysées, invitato a creare in questo teatro *Questa sera si recita a soggetto*, prima ancora che lo spettacolo venga presentato al pubblico milanese. Queste due tournée erano probabilmente state ideate nel contesto degli scambi sostenuti dal nascente *Institut International du Théâtre/International Théâtre Institute*³⁵. Questa istituzione, direttamente finanziata dall'UNESCO, nasce ufficialmente il primo dicembre 1948 a partire dall'apertura di cinque *Centres nationaux* in altrettanti Paesi, dal Brasile alla Svizzera, dagli USA alla Francia, in un mondo non ancora rigidamente diviso in due blocchi³⁶ e sarà tra i primi finanziatori del *Festival International* diretto da Julien. Il *centre* italiano dell'ITI, invece, è fondato da Silvio d'Amico e da Vincenzo Torraca, con sede a Roma, in Via Sistina, presso l'Associazione degli industriali dello spettacolo³⁷.

Ai colleghi membri dell'ITI, e sull'organo di stampa ufficiale di questa istituzione³⁸, d'Amico presenta gli sforzi e il successo della prima tournée estera dei due "Piccoli" teatri italiani, presentandola sotto il segno del «ritardo» del teatro italiano che si deve colmare:

The tendency [del nuovo teatro italiano] is to aid in the creation of permanent local units, of greater or less importance, in putting to work this new element in the life of our theatre: the development of the new school of the Italian producers – most of whom are young. [...] We might mention in this regard the Piccolo Teatro della Città di Milano, founded by manager Paolo Grassi and Giorgio Strehler, as well as the Piccolo Teatro della Città di Roma, founded and managed

³⁵ D'ora in avanti ITI.

³⁶ Cfr. Quentin Fondu, *L'Institut international du théâtre (1948-1967). Note sur l'internationalisation du champ théâtral*, «Actes de la recherche en Sciences sociales», n. 246-247, 2023, pp. 118-129.

³⁷ L'organizzazione si ispira, almeno in parte, alla *Société Universelle du théâtre* fondata il 25 novembre 1925 da Firmin Gémier, il quale aveva anche dato vita a un primo *Festival International* di teatro, annuale e itinerante (cfr. Catherine Faivre-Zeliner, *Firmin Gémier. Héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 19-40).

³⁸ La primissima pubblicazione dell'ITI sarebbe, in realtà, *Le Bulletin de l'Institut International du Théâtre*, una raccolta di sinossi e di recensioni delle opere drammaturgiche prodotte nei paesi in cui sono presenti i *Centres nationaux*.

by Orazio Costa. The work of both has been applauded, even abroad: especially in London and Paris during the tour which a company of 80 Italian actors made in 1948, under the management of Guido Salvini³⁹.

La stretta relazione tra Paolo Grassi, Strehler e d'Amico è nota e documentata, a partire dal primo incontro tra il giovane regista milanese e il fondatore dell'Accademia nazionale romana, avvenuto a Roma, nel 1946, nel corso della tournée de *Il lutto si addice ad Elettra*⁴⁰. L'iscrizione del Piccolo Teatro di Milano nelle pagine di questa rivista e di questa nascente rete internazionale di artisti e di istituzioni teatrali è significativa tanto più se si considera l'importanza dei responsabili del Comitato editoriale della rivista «World theatre».

Oltre a membri americani, cinesi e, dal 1959, anche sovietici, ci sono Jeanne Laurent⁴¹, che fa parte dell'ITI fin dal 1948 e l'autore Armand Salacrou⁴², che è il primo presidente del suo *Comité exécutif*. Strehler è in contatto con lui dal 1946, come testimonia uno scambio epistolare del 1952: «Tout ce que tu me dis⁴³ prouve à quel point tu connais bien mon théâtre et comme tu devines à la fois mes préoccupations actuelles et la direction dans laquelle je voudrais engager mon théâtre»⁴⁴.

³⁹ Silvio d'Amico, *The italian scene*, «World Theatre», n. 0, 1950.

⁴⁰ Prima rappresentazione a Milano, al Teatro Odeon, il 15 dicembre 1945, con la compagnia di Memo Benassi. Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, pp. 29-31. Sui progetti di d'Amico, cfr. Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383.

⁴¹ Sul ruolo fondamentale della direttrice della *sous-direction de la Musique et des spectacles* all'interno del Ministero dell'Éducation nationale dal 1945 al 1952 la letteratura è abbastanza cospicua. Cfr. almeno Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, 2005 e Marion Denizot, *Du théâtre populaire à la médiation culturelle: autonomie de l'artiste et instrumentalisation*, «Lien social et Politiques», n. 60, 2008, pp. 63-74.

⁴² In mancanza di lavori più recenti cfr. Paul-Louis Mignon, *Salacrou*, Parigi, Gallimard, 1960 e il *Dictionnaire biographique Maitron*, dove sono sintetizzati alcuni aspetti dell'impegno militante di questo autore, cfr. <<https://maitron.fr/spip.php?article130268>> (27/04/2024).

⁴³ In una precedente lettera, Strehler e Salacrou avevano parlato della pièce di quest'ultimo *Histoire de rive*, che non sarà però mai rappresentata dal Piccolo.

⁴⁴ Lettera di Salacrou a Strehler del 19 novembre 1952, fondo Strehler, faldone 74, fascicolo «Stagione teatrale 1949-1950».

Il regista del Piccolo ha messo in scena le sue *pièces* *Una donna libera* nel 1946 al Teatro Odeon e, nel 1947, *Le notti dell'ira*⁴⁵ al Piccolo – ripresa nel 1949. È probabile che il legame con questo autore spieghi in parte l'inserzione di Strehler nel mondo del teatro francese, in particolare con quello precedente il secondo conflitto mondiale (Salacrou era uno dei giovani autori che Charles Dullin aveva scoperto e fatto scoprire al pubblico parigino, tentando di imporlo alla critica⁴⁶).

È probabile che questa progressiva integrazione – che le tournée del 1948 e del 1949 non fanno che rinsaldare – e questa effettiva, anche se relativa, notorietà del Piccolo ai professionisti e alla critica parigina contribuirà al successo della tournée dell'*ensemble* milanese al Théâtre de Paris nel 1952, con la seconda edizione de *L'Arlecchino servitore di due padroni*⁴⁷. Se Jean-Louis Barrault scrive che questo teatro «est un vrai théâtre moderne avec qui nous devons compter»⁴⁸, questo riconoscimento è frutto, oltre che delle grandi qualità artistiche della troupe, forse anche della rete di relazioni coltivata da Strehler e Grassi sin dal 1948.

Così, nel 1953, quando universitari francesi e specialisti della nascente disciplina delle *Études théâtrales* invitano Strehler e Jacques Lecoq a partecipare agli *Entretiens à la Sorbonne*, non stanno invitando un regista italiano sconosciuto, bensì un *ami*:

Le 18 mars [1953], au Centre National de Documentation Pédagogique, nous avons invité Giorgio Strehler, directeur du Piccolo Teatro de Milan, Jacques Lecoq, professeur à l'École du Piccolo Teatro et les élèves de l'École. [...] Nous sommes heureux de voir nos amis du Piccolo Teatro reprendre et poursuivre, aussi heureusement et utilement, en marge de l'exploitation régulière, un programme

⁴⁵ Pièce scritta nel 1946.

⁴⁶ Inoltre, il rapporto di Strehler con Salacrou potrebbe essere una delle ragioni per le quali, nel 1947, la regia de *Le notti dell'ira* non sarà affidata a Vito Pandolfi, come inizialmente previsto dal comitato direttivo del Piccolo. Su questo punto, cfr. Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne editrice, 2018, p. 78, e si vedano in questo dossier il saggio di Stefano Locatelli e la scheda dedicata a Vito Pandolfi, sempre di Raffaella Di Tizio.

⁴⁷ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 346-347. Spettacolo creato al Teatro Quirino di Roma il 17 aprile 1952.

⁴⁸ Jean-Louis Barrault, *Bienvenue aux comédiens italiens*, «Le Figaro», 3 maggio 1952.

de recherche et de formation dont Jacques Copeau avait jadis posé le principe et la matière⁴⁹.

Sin dalla sua nascita – e prima dell’istituzione di una cattedra in studi teatrali affidata a Jacques Scherer nel 1959 – la «Revue d’Histoire du Théâtre»⁵⁰ organizza incontri accademici ai quali partecipano Gaston Baty, Léon Chancerel o Louis Jouvet. Dopo la loro morte, gli invitati saranno gli animatori del Piccolo: la traccia della loro presenza in Sorbona fa addirittura riapparire l’ombra di Copeau – ma come dietro la maschera di Jacques Lecoq, ovvero dell’artista e del pedagogo che con Amleto Sartori e Marcello Moretti ha saputo ricreare l’*Arlecchino*⁵¹ del Piccolo e che, agli occhi dei redattori della *Revue d’Histoire du théâtre*, si fa il garante di una filiazione che, passando per Jean Dasté, arriverebbe fino al *patron* dei Copiaus⁵².

Molto si può dire – ed è stato detto – circa il ruolo svolto dal mimo francese, il quale sembra portare in Italia⁵³ parte della tradizione sperimentata da Copeau, prima a Padova⁵⁴ e poi a Milano⁵⁵. Accanto a questo nome va menzionato Étienne Decroux, che nel settembre 1953 subentra a Lecoq come insegnante di mimo del Piccolo⁵⁶: i due maestri francesi insegnano vie nuove agli attori e agli studenti milanesi e incidono sulla qualità degli spettacoli di Strehler. Lecoq e Decroux senza dubbio trasmettono la loro esperienza anche agli allievi del Pic-

⁴⁹ *Entretiens à la Sorbonne*, «Revue d’Histoire du Théâtre», a. V, n. 3, 1953, p. 196. Articolo citato da Claudio Meldolesi in *Fondamenti*, cit., p. 352.

⁵⁰ Testata nata nel 1948 come prima rivista scientifica specificamente consacrata allo studio del teatro.

⁵¹ La seconda versione di questa celeberrima e costantemente ripresa e riveduta regia strehleriana è rappresentata una prima volta il 17 aprile 1952 al Teatro Quirino di Roma.

⁵² Cfr. Guy Freixe, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée du jeu de l’acteur*, prefazione di Georges Banu, Lavérune, l’Entretemps, 2014.

⁵³ E a partire dal 1951 con la regia strehleriana dell’*Elettra* di Sofocle.

⁵⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 419-429, e la scheda dedicata a Gianfranco De Bosio da Fabrizio Pompei in questo stesso dossier.

⁵⁵ Cfr. Jacques Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 21, ma cfr. anche, per gli anni milanesi di Lecoq, Vittorio Taboga, *La Formazione teatrale in Italia (1935-1967)*, tesi di Dottorato sostenuta il 9 maggio 2018 presso l’Università di Bologna e diretta dal Professor Gerardo Guccini, pp. 227-291.

⁵⁶ *Ivi*, p. 245.

colo⁵⁷ ma d'altro canto, se questi due esponenti così importanti del teatro francese arrivano a Milano, forse è anche perché sono attratti dal nome che Strehler ha già saputo costruirsi oltralpe. Lo stesso Jean Vilar prende contatto con i direttori del Piccolo forse proprio grazie alla eco delle tournée del 1948 e 1949.

Strehler e Vilar ad Avignone: una Calandria mancata e l'inizio di un legame

Nei primi anni di vita della *Semaine d'Art* d'Avignon, Vilar propone di rinnovare il teatro francese rivolgendosi alla tradizione, a Copeau, alla sua ramificata eredità e a quella del *Cartel*⁵⁸. Una spinta etica che si concretizza anche con la sperimentazione di un nuovo repertorio e di nuove modalità di restituirlo al pubblico⁵⁹ attraverso un'internazionalizzazione della programmazione:

L'expérimentation, ce pourrait aussi être d'inviter d'autres metteurs en scène, par exemple Jean-Louis Barrault. Vilar le lui propose pour 1951, mais, faute de moyens, cela ne se fera pas; une correspondance suivie atteste également des contacts avec Giorgio Strehler, qui voudrait monter en juillet 1950 un texte de Goldoni, *Arlequin serviteur de deux maîtres* [...]. Cette internationalisation d'Avignon, inaboutie pour l'essentiel, est alors l'autre face du théâtre de création que Vilar veut à tout prix⁶⁰.

⁵⁷ Si pensi, per esempio, all'importanza dell'arrivo di Marise Flach a Milano grazie a Decroux – ma sui complessi legami tra attori e scuole francesi e italiane in questi anni cfr. Cecilia Carponi, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Roma, Bulzoni, 2023.

⁵⁸ Vilar è stato allievo di Dullin e *régisseur de plateau* presso l'Atelier, cfr. Jeanne Laurent, *Jean Vilar avant le TNP*, in *Jean Vilar*, Paris, Éditions de l'Herne, 1995, pp. 53-55.

⁵⁹ Si pensi alla programmazione del primo anno del Festival, con la primissima regia del *Riccardo II* di Shakespeare, testo mai messo in scena in Francia, la diffusione di opere di giovani autori come Maurice Clavel, di cui Vilar crea *La terrasse du midi*. Un clima di profondo rinnovamento segna in questo periodo l'azione di registi e direttori come Vilar, Jean Dasté e Hubert Gignoux: cfr. Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

⁶⁰ Emmanuelle Loyer e Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2016, p. 78.

Se è vero che «de 1947 à 1951, c'est un véritable projet artistique de combat que Vilar essaie de faire exister à Avignon, projet qui ne relève nullement du théâtre populaire»⁶¹, i primissimi scambi tra Vilar e Strehler sono da leggere nel quadro di un *combat artistique* che fa di questo festival «une expérience exaltante, une libération de la servitude du théâtre parisien où l'acteur doit jouer tous les soirs le même rôle, pendant des mois, et de la contrainte de la scène à l'italienne où la rampe sépare le comédien du spectateur»⁶².

La prima traccia degli scambi tra il Piccolo Teatro e il festival d'Avignone si può trovare nella corrispondenza custodita nel fondo Jean Vilar della Biblioteca nazionale di Francia⁶³, che rivela la volontà di Vilar di prendere rapidamente contatto con artisti di varie nazionalità attraverso le associazioni culturali che in questi anni operano per rendere possibili degli scambi teatrali internazionali⁶⁴.

Il 10 luglio 1949, Paolo Grassi scrive all'alto funzionario francese Philippe Erlanger, direttore dell'Association française d'Action artistique, circa la possibilità di incontrare Vilar ad Avignone, lettera immediatamente trasferita a Chrystel d'Ornhjelm⁶⁵:

Purtroppo non mi è consentito venire subito ad Avignone in quanto dal 23 al 27 luglio io sarò al Festival di Knokke (Belgio) col Piccolo Teatro di Milano:

⁶¹ *Histoire du Festival d'Avignon*, cit., p. 75.

⁶² Jean Jacquot, *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964, p. 103. Per un panorama sintetico della relazione tra Strehler e Vilar – o meglio sul legame ideale che avrebbe unito i due registi –, cfr. Gianni Poli, *Une idée longue un siècle*, comunicazione orale presentata al Colloque international pour le centenaire de Jean Vilar. Première partie: La gloire de Jean Vilar (Avignone, 26-27 ottobre 2012), ora disponibile online: <<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5514>>, (6/03/2024).

⁶³ Conservato presso la Bibliothèque national de France (BnF) alla Maison Jean Vilar (MJV) di Avignone, sezione «Dépôt Chrystel d'Ornhjelm».

⁶⁴ Con l'ITI, dunque, senza però dimenticare che molte sono le organizzazioni che operano attivamente per una internazionalizzazione del campo teatrale, passando attraverso le reti di aiuto legate ai sindacati o al PCF, o tramite Istituzioni aventi per missione di diffondere la cultura francese, come l'Alliance Française.

⁶⁵ Chrystel d'Ornhjelm è stata una preziosa e costante collaboratrice di Vilar. Prima di essere nominata segretaria generale ad Avignone e al TNP fin dal 1951, iniziò la sua carriera in qualità di *Secrétaire générale du Cercle d'échanges artistiques internationaux*, organizzazione nata nel 1946 per promuovere lo sviluppo dell'arte drammatica e lirica francese, con sede al Théâtre des Champs Élysées.

potrei essere ad Avignone il 28 e 29 luglio, con mia moglie. In tal modo potrei vedere *L'Œdipe*, *Pasiphaé*, *Le Cid*. Se lei è concorde, mi scriva cortesemente con gentile urgenza e senz'altro il 28 pomeriggio sarò ad Avignone, dove sarò lietissimo di conoscere Jean Vilar e dove potremo parlare di una partecipazione italiana l'anno prossimo⁶⁶.

La presenza di Grassi ad Avignone è poi confermata da una lettera del 18 luglio inviata direttamente a d'Ornhjelm e il prosieguo di questa corrispondenza attesta la presenza dei direttori del Piccolo al festival anche nel 1950, invitati grazie a dei fondi specifici del Ministère des Affaires étrangères⁶⁷.

Bisogna però attendere il 1951⁶⁸ perché la presenza di Strehler con una sua regia si concretizzi. Vilar – tramite d'Ornhjelm⁶⁹ – fa sapere a Strehler che aveva pensato alla possibilità di presentare ad Avignone una commedia dell'arte nei giorni dal 15 al 25 luglio – (forse l'*Arlecchino*, non nominato tuttavia né da Vilar né da Strehler). In fretta, però, il direttore francese cambia idea e pensa a un'opera che ritiene più rappresentativa dell'importanza del teatro italiano del Rinascimento, *La Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena⁷⁰. Sappiamo che Strehler accetta la proposta perché questa regia compare dopo poco nei documenti di preparazione dei programmi del festival. Ma la presenza di questo regista e di quest'opera straniera nel repertorio avignonese non erano state accolte positivamente dai rappresentati del *Comité de la Semaine d'Avignon*. In un primo tempo, Vilar aveva esposto a d'Ornhjelm la necessità che Strehler dovesse egli stesso (o con l'aiuto del governo italiano) prendere in carico una parte delle spese di produzione. Alla fine, sarà il Ministero degli Esteri francese a sovvenzionare l'impresa, ma questo concreto impegno⁷¹ non risolverà la situazione.

⁶⁶ BnF, Fondo Jean Vilar (Jv), dossier «Festival 1949: Invités étranger», 4-CDO-3,3, lettera di Grassi a Philippe Erlanger del 10 luglio 1949.

⁶⁷ *Ivi*, dossier «Affaires étrangères. Invités étrangers», 4-CDO-4,3.

⁶⁸ Ovvero la quinta edizione del festival, nel corso della quale Laurent proporrà a Vilar di prendere la direzione del TNP a Chaillot, cfr. *ivi*, dossier «Descriptif Festival 1951», 4-CDO-5,1.

⁶⁹ Lettera di d'Ornhjelm a Strehler dell'11 gennaio 1951, BnF, fondo Jv, dossier «Correspondance avec le comité», 4-CDO-5,2.

⁷⁰ Cfr. Franco Ruffini, *La Calandria: Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2015 [1986].

⁷¹ È Jeanne Laurent che spinge perché *les invités étrangers* siano a tutti i co-

Molte le intromissioni nelle scelte artistiche del festival. Nel corso di una riunione del Comitato, il prefetto e il sindaco di Avignone accettano con ritrosia di far entrare nel *loro* repertorio una regia del *Principe di Homburg* di Kleist ma negano a Vilar la possibilità di riprendere la sua versione del *Cid* di Corneille e gli ingiungono di «rechercher p[our] le Jardin Urbain V une pièce dont la condition esentielle, [...] c'est qu'elle soit d'un auteur français»⁷². Se il *Comité* non è d'accordo sull'importanza di riprendere il *Cid* con Gérard Philippe nel ruolo di protagonista, ovvero con la *vedette* indiscussa del teatro francese del dopoguerra, agisce malgrado tutto affinché il festival sia sempre più conosciuto, tanto sul piano nazionale che su quello internazionale.

All'inizio degli anni Cinquanta, la notorietà di Philippe è per esempio tanto forte quanto legata ai ruoli comici che interpreta a teatro o in quanto star del cinema. Ingaggiarlo per un ruolo tragico è dunque una scommessa e una sfida che il comitato non vuole sostenere. Allo stesso modo, la richiesta di aprire la programmazione a ospiti e a testi internazionali deve tenere conto della volontà di mettere in avanti soprattutto un repertorio nazionale. I piani locale e globale sui quali Vilar deve tenersi in bilico si tramutano presto, dunque, in ingiunzioni contraddittorie, come egli stesso lascia intendere in una lettera inviata al Presidente del *Comité*:

En quatre ans d'existence, notre Festival s'est indiscutablement imposé comme un événement d'importance sur le plan de la création artistique, et a déjà pris forme de tradition. Or, une tradition pour demeurer vivante doit être constamment enrichie. C'est dans cet esprit que vous m'avez – continuellement et instamment – demandé de vous amener des *vedettes*, comédiens et metteurs en scène. C'est dans cet esprit que j'ai été heureux d'accepter cette année l'offre spontanée⁷³ d'un comédien de premier plan, non seulement par son talent mais par sa réputation internationale, Gérard Philippe. C'est pour cette même raison que – après avoir demandé votre agrément – nous avons invité Giorgio Strehler, le remarquable

sti presenti ad Avignone, Vilar ottenendo, in questo modo, la cospicua somma di 1.500.000 franchi per questi invitati, cfr. BnF, Fondo Jean Vilar (Jv), dossier «Affaires étrangères», 4-CDO-4,3.

⁷² BnF, Fondo Jv, dossier «Correspondance avec le comité», 4-CDO-5,2, lettera del 28 febbraio 1951 di René Favier a Chrystel d'Orhjelm.

⁷³ In realtà, Philippe aveva in un primo tempo rifiutato la proposta venuta direttamente da Vilar, non sentendosi all'altezza di un ruolo tragico a teatro.

metteur en scène du Piccolo Teatro de Milan, à venir faire la mise en scène d'une création dans le Jardin [del Palazzo di Urbano V]⁷⁴.

Strehler è dunque da presentare, e la sua presenza da rivendicare, accanto a quella di una *star* come Philippe: gli sforzi, anche economici, per assicurarsi una sua regia rappresentano uno dei risultati che il direttore può far pesare sulla bilancia delle negoziazioni con il Comitato. Con questi argomenti Vilar riesce a ottenere, infatti, la presenza del regista del Piccolo e della *Calandria*: successo diplomatico che lascia immaginare il suo disappunto nello scoprire che, alla fine, Strehler non dirigerà l'opera nel 1951, impossibilitato per motivi di salute a prendere parte alla quinta edizione del festival. Questa regia, ormai programmata e per la quale tante energie sono state spese, sarà realizzata da René Dupuy⁷⁵.

Questa *Calandria* strehleriana mai realizzata era un precoce progetto di coproduzione teatrale europea, maturato in un contesto nel quale la forte ambizione di un'internazionalizzazione del campo del teatro è ostacolata da fattori culturali, economici e umani. Un'utopia, nel senso etimologico della parola, che tuttavia contribuisce a strutturare i modi di produrre e di pensare il teatro nel dopoguerra e che connota le molteplici battaglie che un regista come Vilar conduce nel suo contesto produttivo. In tal senso, gli scambi con Strehler e l'internazionalizzazione del repertorio sembrano essere anche una strategia per vincere, con delle relazioni "esterne", resistenze e conflitti "interni". Anche per il Piccolo, del resto, il riconoscimento da parte di artisti e istituzioni estere, tanto più quello di Vilar in ragione del *renouveau* che cerca di introdurre in Francia e in Europa, rafforza e sostiene la forma specifica di *aggiornamento* – per riprendere la formula di Meldolesi⁷⁶ – che con Grassi si vorrebbe imporre in Italia.

⁷⁴ *Ivi*, dossier «Correspondance avec le comité», lettera di Jean Vilar al Docteur Bec del 9 marzo 1951.

⁷⁵ Attore della troupe di Vilar (interprete di uno degli ufficiali nel *Principe di Homburg*), che metterà in scena il testo nella traduzione – e probabilmente anche con l'aiuto – di Michel Arnaud.

⁷⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 181-257, ma anche i riferimenti contenuti in questo volume all'opera di Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

Forse non è un semplice caso se Vilar crea in Francia *Meurtre dans cathédrale* il 18 giugno 1945⁷⁷, appena due mesi dopo la creazione ginevrina di Strehler. Questo fatto sembra il sintomo del comune clima nel quale operano questi due registi europei. In seguito, la coincidenza delle rivendicazioni di un «teatro pubblico servizio»⁷⁸ fatta da Grassi nel 1946 e nel 1953 da Vilar – il quale pensa al *suo* TNP come a un «service public [...] tout comme le gaz, l'eau, l'électricité»⁷⁹ – è, certo, frutto del clima nel quale sarà immerso Vilar dopo l'estate 1951, ma non sarebbe possibile senza il contesto di comune rinnovamento dei modi di produrre il teatro in Europa che caratterizza questi anni. L'attrazione verso il teatro di Strehler da parte del futuro direttore del TNP appare di natura culturale ed estetica, così come le affinità etiche e politiche tra Vilar e Strehler spiegano perché il fallimento di questa *Calandria* rafforzi il legame tra i due registi e apra la strada agli scambi tra il TNP e il Piccolo Teatro di Milano.

Il Piccolo e il TNP: storia di un gemellaggio

La traccia più concreta dei contatti tra le istituzioni parigina e milanese ci conduce all'agosto del 1953, quando Vilar mandò Jacques Le Marquet⁸⁰ al Piccolo con una missione chiara: «ouvre l'œil et raconte-moi»⁸¹. L'obiettivo era, in parte, di studiare da vicino un teatro simile al TNP, per modi di operare e di organizzare il pubblico, ma attivo in

⁷⁷ Al Théâtre du Vieux-Colombier.

⁷⁸ Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946. Sull'«utopia» di questa proposta di Grassi nell'Italia del 1946 e sulla convergenza con il pensiero di Vilar, cfr. Stefano Locatelli, *Politiche della cultura e teatro come "pubblico servizio". Intenzioni delle origini e slittamenti di senso*, «Biblioteca Teatrale», n. 99-100, luglio-dicembre 2011, pp. 351-371: 351-353.

⁷⁹ Jean Vilar, *Le T.N.P. service public (1953)*, in Jean Vilar, *Le théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 173.

⁸⁰ Suo giovane collaboratore e futuro scenografo, cfr. Anaïs Dupuy-Olivier, «Le scénographe Jacques Le Marquet et le Palais de Chaillot», in *Chaillot, lieu de tous les arts*, a cura di Sandrine Gill, Pierrefitte-sur-Seine, Publications des Archives nationales, 2020, pubblicazione digitale, disponibile online: <<https://books.openedition.org/pan/2185>>, (20/03/2024).

⁸¹ BnF, Arts du Spectacle (ASP), fondo Jacques Le Marquet, FOL-COL-53 (1,1), dossier «Voyage d'étude à Milan et Vérone».

un contesto molto lontano dalla realtà parigina⁸². D'altra parte, a Vilar interessava avere un resoconto affidabile circa le possibilità tecniche del Piccolo, come teatro e come équipe. Le Marquet osservò infatti le regie de *La morte di Danton* e del *Riccardo III* di Strehler⁸³ e prese nota delle difficoltà da affrontare per effettuare una tournée milanese con *L'Avare* e il *Dom Juan*⁸⁴, che quell'estate Vilar aveva previsto di realizzare⁸⁵.

La relazione di Le Marquet è di particolare interesse perché appare una premessa del gemellaggio tra le due istituzioni, che sarà annunciato da Strehler stesso sei anni dopo sulle pagine di «Bref»⁸⁶:

[...] ce jumelage entre nos théâtres a déjà un passé. C'est une chose très ancienne, faite d'amitiés, de rencontres personnelles entre Jean Vilar, Paolo [Grassi] et moi. [...] Je crois que le plus important, c'est notre façon d'être dans la société, notre façon d'œuvrer dans la société. Paris a vu, jadis, naître le Cartel⁸⁷, cette union, disons théorique, d'hommes de théâtre qui travaillaient chacun dans

⁸² Nelle sue note, Le Marquet scrive: «Création par Strehler et Grassi du système d'abonnement arrivé de rien à 10.000 [abbonati] en 1953». Poi, qualche giorno dopo, sempre per i suoi lettori a Parigi, aggiunge: «Milan possédant 7 théâtres – pour une population équivalent à la moitié de celle de Paris où il y a notamment 45 théâtres – [il Piccolo] ne parvient à remplir ses salles. [...] Strehler crée donc un théâtre fixe, de classe, avec un gros répertoire. Chaque pièce a son décor, ses costumes particuliers» (*Ivi*, FOL-COL-53 (1,2), dossier «Grand carnet de notes prises au Piccolo Teatro de Milan»).

⁸³ Il primo spettacolo era stato creato al Piccolo il 16 dicembre 1950 e il secondo il 15 febbraio 1950.

⁸⁴ Spettacoli creati rispettivamente il 16 luglio 1952 e il 15 luglio 1953 ad Avignone.

⁸⁵ Come si evince dalle note stesse di Le Marquet, il quale commenta anche lettere e telegrammi ricevuti da Parigi durante il suo soggiorno nel Nord Italia.

⁸⁶ Sulla storia e la natura di questa pubblicazione, cfr. Marco Consolini, «Bref» (1955-1972), un journal-modèle pour la décentralisation?, in *European Drama and Performance Studies, La Décentralisation théâtrale en revues*, a cura di Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel, Hors-série 2021, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 59-77.

⁸⁷ Il riferimento è ovviamente al *Cartel des quatre* tramite il quale Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff hanno tentato di imporre nuove modalità di pensare e di produrre il teatro a partire da nuovi repertori nel contesto del teatro francese degli anni Venti e Trenta, cfr. Jacqueline de Jomaron, *Ils étaient quatre...*, in *Le théâtre en France*, a cura di Jacqueline de Jomaron, prefazione di Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 742-778.

son domaine, avec son style, mais qu'unissaient les mêmes préoccupations intellectuelles, esthétiques. Il s'agissait alors d'une sorte d'espoir commun, d'une déclaration de volonté d'unité, mais au fond, il n'y avait pas d'unité véritable. [...] Jean Vilar a monté *La Mort de Danton*, je l'ai aussi montée, mais le fait le plus significatif est qu'au moment même où Jean Vilar songeait à monter *Richard II*, de mon côté, à Milan, j'y pensais aussi. *Meurtre dans la cathédrale*, nous l'avons monté, tous les deux. *Le Faiseur* de Balzac et *Ce fou de Platonov*, également. [...] Cette année, le Cartel prend une forme concrète, qu'il n'avait jamais eue. [...] On parle de l'Europe, on parle de la construction de cette Europe, on parle d'unité, on parle d'un destin commun. Nous, dans notre petit domaine, celui du théâtre, de la scène, avec nos abonnés, avec notre public, nous allons démontrer que tout cela est réel, concret⁸⁸.

Al di là delle ragioni artistiche e ideologiche qui riassume, che dovrebbero giustificare da sole questa iniziativa, il *jumelage* TNP-Piccolo Teatro si fonda su un progetto di tournée regolari a Parigi e a Milano. Ma la documentazione che permette di studiare questo progetto dalla prospettiva dei francesi sembra indicare che l'équipe del TNP non dà molta importanza all'evento:

[Il gemellaggio] est, pour nous, un élément de la saison parmi d'autres. Cela paraît, pour eux, une affaire capitale (leur retour à Paris depuis 5 ou 6 ans, le lien avec le TNP). Donnons-leur bien l'impression qu'il en est de même pour nous [...] donnons une importance énorme à ce "jumelage". Bref, conservons bien l'atmosphère d'affectueuse amitié qui a présidé aux rencontres Grassi-Vilar, à Marseille⁸⁹.

Chi scrive è Jean Rouvet, amministratore del TNP e vero e proprio braccio destro di Vilar, tanto a Parigi quanto ad Avignone – alla fine del 1959 lascerà il TNP, rimanendo una figura chiave nella vita di questa istituzione⁹⁰. Questa sua nota è inviata sia a Vilar che a Lucien Fresnac,

⁸⁸ Giorgio Strehler, *Quatre directions nouvelles*, «Bref», n. 29, octobre 1959, pp. 2-7. Passaggio del discorso di Strehler tenuto nel settembre 1959 a Parigi, al Palais de Chaillot, nel corso della conferenza stampa tenuta insieme con Grassi e Vilar.

⁸⁹ Nota interna di Jean Rouvet inviata ai dirigenti del TNP l'8 settembre 1959, conservata in Archives Nationales (AN), fondo Théâtre national populaire – Direction Jean Vilar, 295AJ/621, serie «Jumelage avec le Piccolo Teatro di Milano», sottoserie: «Le Piccolo Teatro à Paris».

⁹⁰ In merito, cfr. Sonia Debeauvais, *Public et service public au TNP*, in *La Décentralisation théâtrale 1. Le premier âge 1945-1958*, a cura di Abirached Robert, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 115-121.

futuro amministratore generale del TNP: è dunque il gruppo dirigente dell'istituzione parigina che legge queste parole. Infine, gli appunti di Vilar presi durante un incontro marsigliese con Grassi⁹¹ lasciano intendere che lo scambio si concentra rapidamente sulla possibilità di avere *L'opera da tre soldi* nella versione di Strehler a Chaillot e che Grassi è il solo a volere una conferenza stampa pubblica per presentare l'evento⁹².

Le cose si fanno rapidamente più complesse, intanto perché assicurarsi la versione di Strehler dell'*Opera* di Brecht/Weill creata nel 1956 implica il pagamento dei diritti per la rappresentazione di questo testo sia all'editore Suhrkamp che alla Société des auteurs et des compositeurs⁹³, questa rappresentazione appare dunque impegnativa tanto sul piano produttivo che su quello culturale.

Lo scambio deve concretizzarsi anche nella realizzazione di una versione francese de *I giganti della montagna* con la regia di Strehler e con Vilar nel ruolo di Cotrone⁹⁴.

Dal settembre 1959 Strehler sembra pronto a lavorare con la troupe del TNP e con Vilar, ma il 9 ottobre una lettera manoscritta di Grassi a Vilar mette fine alla possibilità di vedere realizzata questa regia nella stagione 1959-1960: «Strehler est dans une clinique et je ne peux pas changer cette très très très désagréable situation»⁹⁵. La risposta di Vilar

⁹¹ Presenti in AN, fondo Théâtre national populaire, dossier «Divers, généralités», (295AJ/621). L'incontro sembra aver avuto luogo nel corso dell'estate 1959, anche se le note di Vilar non menzionano una data precisa.

⁹² *Ivi*.

⁹³ Che garantisce una parte dei diritti di *exploitation* delle opere di Brecht, anche se, per la Francia, il garante delle opere del drammaturgo tedesco è l'editore Robert Voisin, cfr. *L'Arche Éditeur: Le théâtre à une échelle transnationale*, a cura di Florence Baillet e Nicole Colin, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2021.

⁹⁴ BnF, ASP, 4-JV-136 (2), dossier «Carnet de notes de Jean Vilar. Réunion Strehler sur *Les géants de la montagne*, 11-12 septembre 1959 – Notes prises au restaurant *Vieux Trocadéro*». Si tratta della seconda versione di questo spettacolo in una lingua straniera dopo la versione realizzata da Strehler il 19 aprile 1958 allo Schauspielhaus di Düsseldorf; l'analisi della documentazione disponibile negli archivi francesi mostra che questa creazione francese dei *Géants* di Pirandello è al centro del gemellaggio, insieme alla tournée dell'*Opera da tre soldi* del Piccolo.

⁹⁵ Lettera del 9 ottobre 1959 di Grassi a Vilar, AN, fondo TNP, 295AJ/622, dossier «TNP à Milan- Relations avec Piccolo Teatro pour tournée TNP à Milan».

non tarda ad arrivare e spiega tutta la gravità del momento e la difficoltà nella quale si trova:

Il est impossible de revenir sur les décisions et les annonces officielles et publiques⁹⁶. Nous avons annoncé, Piccolo et TNP, la mise en scène Strehler des *Géants*. Tu étais là, tu l'as expliqué. [...] Étais là le bras droit et l'ami personnel et représentant de Malraux⁹⁷. Nous ne pouvons, cette année surtout, donner une impression ou de désarroi ou de manque de concordance entre Piccolo et TNP. Malgré le gros travail qui m'incombe, j'aurais dans ce cas particulier accepté la mise en scène de cette œuvre, mais je ne le peux pas. Non pas seulement à cause du manque de temps, mais surtout, oui surtout parce que je ne sais mettre en scène le 4° acte! Il faut donc que ce soit Strehler⁹⁸.

Vilar propone allora un piano alternativo di lavoro con la troupe francese, complicato, certo, ma non impossibile se Strehler riuscisse a essere presente a Parigi solo la prima e l'ultima settimana di prove. Nemmeno questo piano sarà, invece, praticabile, e anche la regia francese dei *Giganti* di Strehler con Vilar nel ruolo di Cotrone non vedrà mai la luce. Per permettere al TNP di presentare comunque questa regia Grassi propone Orazio Costa come sostituto di Strehler, ma anche quest'ultima, estrema, opzione non sarà risolutiva.

I problemi che pesano su questo gemellaggio non finiscono qui. Dal 28 marzo al 14 aprile 1960, il Piccolo presenterà a Chaillot *L'opera da tre soldi* con un successo quasi unanime, come risulta dalla critica, di sinistra e no⁹⁹. Per ciò che riguarda i rapporti tra i due teatri europei, invece, le note di Le Marquet propongono una sintesi che mostra questa tournée sotto un'altra luce: «Strehler n'est jamais venu. Grassi a été odieux. Décor de Teo Otto superbe. Costumes de Frigerio extraordinaires»¹⁰⁰.

⁹⁶ Sottolineato nel testo.

⁹⁷ Ministro del primo Ministère des Affaires culturelles creato da De Gaulle, al potere dal 1958. André Malraux è stato anche un letterato e un membro della resistenza, oltretutto un intellettuale che ha maturato un'importante esperienza individuale tanto in Indocina quanto battendosi al fianco della Repubblica durante la guerra civile spagnola.

⁹⁸ *Ivi*, lettera di Vilar a Grassi del 16 ottobre 1959.

⁹⁹ In tal senso è da segnalare che Bernard Dort, in contatto già da qualche anno col Piccolo tramite Roland Barthes e la rivista «Théâtre Populaire», terrà in questa occasione una conferenza per sostenere e introdurre al pubblico parigino questa messinscena.

¹⁰⁰ BnF, Arts du Spectacle (ASP), fondo Jacques Le Marquet, 4-COL-53 94,1, dossier «*L'opéra de quat sous*».

Se i discorsi ufficiali delle due istituzioni sono, in questo frangente, improntati alla difesa di un progetto di pioneristica unione europea dei teatri, dall'altra, di fatto, Rouvet poi Fresnac sminuiscono l'importanza delle tournée a Milano, salvo poi essere molto delusi quando scopriranno che il Piccolo non sarà presente a Parigi per il 1960-1961. Grassi, del resto, fa di tutto per presentare alla stampa il progetto di gemellaggio nel migliore dei modi ma nei fatti non manca di rimettere in discussione il già complesso contratto che a ogni inizio stagione il TNP e il Piccolo devono stilare.

Certo, il Piccolo aiuta in ogni modo il TNP nel corso della tournée italiana, che presenta a Milano la versione francese dell'*Enrico IV* di Pirandello e *Le triomphe de l'Amour* di Marivaux, questi iniziali scambi tra due istituzioni teatrali nazioni rappresentano senza dubbio l'inizio di una cooperazione su scala europea. Eppure, la regia di Vilar de *La résistant ascension d'Arturo Ui*¹⁰¹, importantissima nel contesto politico francese di quegli anni, che potrebbe unire questi due teatri in una comune esplorazione del teatro epico-brechtiano, sembra forse bloccarsi sulla questione, sempre molto delicata, dell'*exploitation* parallela del repertorio brechtiano. In ogni caso, la modalità con la quale Strehler e Vilar introducono in questi anni Brecht in Italia e in Francia mostra piuttosto le differenze tra le prassi di questi registi nei loro rispettivi, e così distanti, contesti produttivi, in luogo di far emergere una comunione di intenti ideologica e operativa tra artisti e istituzioni di teatro¹⁰².

Queste prime note sulla costruzione della relazione di Strehler con il teatro francese ci dicono, per lo meno, che l'ambizione di costruire dei percorsi teatrali condivisi su una scala europea non riesce a superare resistenze produttive e culturali. Il *jumelage* col Piccolo, per esempio, termina con questo laconico messaggio di Vilar: «Comme contrat pas reçu à Paris, je considère pourparlers terminés et renonce projet de jouer au Piccolo Teatro en mai»¹⁰³. Dalla prospettiva dell'Istituzione

¹⁰¹ Rappresentata l'8 novembre 1960.

¹⁰² Per approfondire questa prima impressione sarà necessario prendere in conto altri fattori osservando la problematica relativa ai rapporti tra Strehler e «Théâtre Populaire» nel quadro di un successivo rinnovamento poetico-politico del teatro francese e italiano sotto il segno di Brecht e del Berliner.

¹⁰³ Telegramma di Vilar del 10 aprile 1961, AN, fondo TNP, 295AJ/623, dossier «Projet de tournée 1960-1961».

francese, la debolezza di questo gemellaggio si potrebbe spiegare in quanto relazione costruita prima di tutto in funzione delle lotte interne che il Piccolo deve sostenere per imporre il suo modello, produttivo e culturale appunto, di aggiornamento. Nelle sue lettere, Grassi costantemente spinge e difende un progetto costruito, però, su un'idea della Cultura tanto alta e nobile quanto astratta, trovandosi poi costretto a gestire l'ordinaria mancanza di fondi e di forze umane per mantenere dei progetti tanto ambiziosi.

Il punto di vista appena espresso è un'ipotesi di lavoro, che un approfondimento della ricerca qui proposta dovrà mettere alla prova. Ciò nondimeno, permette già di osservare che il tentativo di dare vita a un primo *Cartel européen*¹⁰⁴ tra Milano e Parigi crolla perché si sfida il *normale* rapporto di competizione tra teatri, proponendo un meccanismo di cooperazione fondato sulla natura comune delle istituzioni piuttosto che sui bisogni concreti degli uomini e delle donne che vivono il teatro come pratica quotidiana.

¹⁰⁴ Il quale non potrà concretizzarsi che nel 1990, con la nascita dell'*Union des Théâtres de l'Europe* in un contesto radicalmente diverso rispetto a quello della fine degli anni Cinquanta.

GIANFRANCO DE BOSIO SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Fabrizio Pompei

Gianfranco de Bosio (Verona, 16 settembre 1924 – Milano, 2 maggio 2022) regista di teatro, poi anche di cinema, televisione e opera lirica, ha avuto profonda influenza sul teatro italiano con la sua riscoperta di Ruzante, messo in scena utilizzando l'originale dialetto pavano e suscitando interesse e polemiche, ed è stato il primo a mettere in scena nel dopoguerra testi di Bertolt Brecht. Il teatro di Ruzante e Brecht è stato il caposaldo della sua attività registica, un leitmotiv della sua lunga carriera, un mezzo per poter seguire una direttrice artistica-politica precisa: la difesa degli ideali di libertà e giustizia sociale instillati nell'animo di adolescente dagli ambienti di famiglia e scuola, e consolidati durante la partecipazione alla Resistenza. Trasferitosi da Verona a Padova per frequentare la facoltà di Lettere, tramite alcuni docenti entrò allora nelle file dei Gruppi Armati Patriottici e fu designato rappresentante della Democrazia Cristiana nel Comitato di Liberazione Nazionale. A libertà conquistata, perse le elezioni come rappresentante nazionale dei gruppi giovanili democristiani contro lo sfidante Giulio Andreotti, futuro sottosegretario alla Presidenza del Consiglio del governo De Gasperi con delega alla Cultura e spettacolo; ne conquistò però stima e amicizia, che si rivelarono a volte utili per ottenere finanziamenti e superare censure e contrasti causati dalle sue messinscene. Deluso dalle politiche dei governi di unità nazionale, pensate per ricostruire un Paese dilaniato dalla guerra civile, ma segnate per lui da ipocrisie e impunità nei confronti di coloro che si erano macchiati di gravi reati durante la dittatura, tornò agli studi universitari per concretizzare un'attività politica con altri mezzi, quelli del teatro. Convinse il padre, poi eletto senatore per tre legislature, a subentrare al suo posto nel partito.

Gli anni di direzione del teatro universitario di Padova (1946-1953), appena dopo gli studi, costituirono l'imprinting della sua futura

maturità artistica: la considerazione del testo come elemento basilare e centrale per la regia; la volontà di rinnovare il repertorio (tra riscoperta dei classici, adattamenti da romanzi e prime rappresentazioni di autori contemporanei); l'esigenza di ricercare e sperimentare il movimento scenico dell'attore dando rilievo al mimo e all'uso della maschera; lo sviluppo di una capacità di tessere una rete di relazioni con teatri stabili, compagnie, scrittori, registi, direttori artistici. Portò ai suoi attori l'insegnamento di Jacques Lecoq, coinvolgendo per le maschere lo scultore Amleto Sartori: entrambi saranno poi fondamentali collaboratori del Piccolo Teatro di Milano, ingaggiati da Paolo Grassi.

Fin da giovanissimo de Bosio condivise la passione per l'opera lirica con i genitori, l'avvocato Francesco de Bosio e Teresa Ada Dean. Suo zio, Giovanni Dean, guidò la sua formazione culturale e politica, lontana dalla "dottrina fascista". Nel 1937 si iscrisse al Liceo classico Scipione Maffei di Verona, dove, oltre a coltivare la passione per i classici, scoprì per merito dell'insegnante di latino e greco Alvise del Negro i romanzi di Kafka proibiti dalla dittatura e maturò, grazie alle lezioni del professore di filosofia Dino Formaggio, la sua presa di coscienza politica antifascista. Nelle estati del 1938 e del 1939 per volontà dei genitori frequentò scuole a St. Gallen e a Fribourg in Svizzera per imparare il francese e il tedesco, lingua che lo aiutò a sfuggire dalla cattura nazista.

È stato considerato tra i fondatori della regia in Italia nel dopoguerra, ma il suo nome è rimasto più in ombra rispetto ad altri: non è stato un regista amante delle luci della ribalta, per indole e per una precisa strategia, la stessa degli anni resistenziali: dare più importanza alle azioni e agli obiettivi da raggiungere che alla propria immagine. Poche le testimonianze fotografiche e video. Conservò invece con cura copioni e sceneggiature con relative annotazioni, correzioni, tagli: un materiale ancora da studiare che comproverebbe il suo metodo di regia, improntato sul testo, visto come chiave e fondamento per lavorare sull'intonazione, sull'interpretazione e sul movimento scenico degli attori.

1942 – Da liceale sperimenta la sua vocazione registica e la sua passione per il teatro di Ruzante: il 15 settembre, con l'aiuto organizzativo della professoressa Caterina Vassalini, mette in scena con i compagni di scuola *La Fiorina* nel Cortile di Castelvechio di Verona.

Il testo non è nella versione originale pavana, ma in quella tradotta in italiano

ed edulcorata da espressioni sboccate di Emilio Lovarini, pubblicata nello stesso anno dall'Università di Roma in occasione del IV centenario della morte del Beolco. La messinscena suscita la curiosità e l'interesse dei giovani registi legati al teatro d'Arte di Bragaglia, che da Roma raggiungono per l'occasione Verona. A ottobre de Bosio si trasferisce a Padova per iscriversi alla Facoltà di Lettere e Filosofia.

1943-45 – L'ambiente universitario lo porta a contatto con la resistenza alla dittatura nazi-fascista. Entra a far parte del Comitato di liberazione nazionale di Verona e fonda la sezione veronese della Democrazia Cristiana. Partecipa alle azioni del GAP (Gruppi di Azione Patriottica) veronese sotto la guida di Otello Pighin, ingegnere e assistente nell'Università di Padova (catturato in un'imboscata e ucciso dai fascisti, insignito nel dopoguerra con la medaglia d'oro al valor militare). Sono anni in cui vive clandestinamente sotto mentite spoglie. Partecipa a diverse operazioni dinamitarde e per la padronanza della lingua tedesca riesce ad aggirare un'imboscata in cui gli viene puntata una pistola alla tempia. Vent'anni dopo racconterà l'esperienza della Resistenza nel film *Il Terrorista*, di cui fu regista e co-sceneggiatore insieme a Luigi Squarzina (Gianfranco de Bosio, Luigi Squarzina, *Il terrorista*, Milano, Neri Pozza, 1963).

1946 – A guerra conclusa, torna all'Università e si laurea in Letteratura francese. La scelta di una tesi di regia sulla prima commedia di Molière, *Étourdi*, ispirata all'*Inavvertito* di Nicolò Barbieri, corredata da bozzetti di scene e costumi di Mischa Scandella, scenografo delle regie di de Bosio fino agli anni Sessanta, suscita malumori e indignazione all'interno del mondo accademico.

Il Rettore Concetto Marchesi e i docenti Manara Valgimigli e Diego Valeri, riconoscendogli il merito di aver preso parte attiva alla liberazione italiana, esaudiscono però la sua volontà di dar vita e dirigere il nascente Teatro dell'Università di Padova (TUP). Realizza la regia radiofonica dell'atto unico di Pirandello, *La patente*, trasmesso il 19 aprile dalla radio universitaria, poi mette in scena il 25 novembre la tragedia *Le Coefore* di Eschilo nella traduzione di Valerio Valgimigli. Lo spettacolo prima di essere rappresentato nella trecentesca Sala dei Giganti, sede ufficiale del TUP, debutta in un'officina ferroviaria detta "della Stanga", con un pubblico composto in gran parte da operai. Gli interpreti delle prime messinscene sono attori conosciuti prima della liberazione al GUF padovano: de Bosio, pur non essendosi iscritto al gruppo dei Giovani Universitari Fascisti, aveva partecipato in qualità di suggeritore nelle loro produzioni teatrali.

1947 – Alla seconda messinscena del TUP, *Il Pellicano* di August Strindberg, 9 e 11 marzo, assiste Paolo Grassi, che aveva curato la pubblicazione del testo (Rosa e Ballo, Milano, 1944). Grazie al successo de Bosio ottiene una borsa di studio per frequentare a Parigi la scuola d'arte drammatica l'EPJD (Education Par le Jeu Dramatique) patrocinata da Jean Louis Barrault.

1948 – Forte dell'esperienza parigina, che gli fa acquisire una "patente" da direttore del TUP, immagina il suo teatro come un luogo di sperimentazione e ricerca: tornato a Padova con il suo insegnante di mimo Jacques Lecoq fonda la Scuola d'arte drammatica del Teatro dell'Università (1948-1949).

1949 – Rifiuta l’invito di Grassi a entrare a far parte nel novero dei registi del Piccolo. Ai sussidi del Comune di Padova e dell’Ateneo si aggiunge con il favore di Andreotti il contributo della Presidenza del Consiglio che permette alla compagnia di de Bosio di fare il salto da amatorialità a professionismo: nasce così la Compagnia Stabile del Teatro dell’Università (1949-1952). Entra a farne parte lo scultore padovano Amleto Sartori che realizza le maschere dei personaggi Pantalone e Arlecchino per la messinscena *I pettegolezzi delle donne* di Goldoni, mentre Lecoq cura i movimenti mimici. Lo spettacolo debutta il 2 aprile a Padova nel Teatro Verdi e in seguito viene invitato a Venezia al Teatro La Fenice nell’ambito del Festival Internazionale del Teatro. Nello stesso anno la Compagnia partecipa al Festival mondiale del teatro cristiano, a Firenze, con *La devozione alla croce* di Calderón de la Barca.

1950 – Con una lettera del 21 febbraio invita Orazio Costa alla prima rappresentazione assoluta de *Le Lombarde* di Giovanni Testori, 1 e 2 marzo al Teatro Verdi di Padova. Il 10 marzo scrive di nuovo a Costa per proporre la rappresentazione di *Le petite pauvre (François D’Assise)* di Jacques Copeau a San Miniato, e per intercedere presso Turi Vasile, nuovo sovrintendente per gli spettacoli dell’anno santo, al fine di trovare un’ulteriore “piazza” per lo spettacolo. Il testo di Copeau non viene però messo in scena nonostante l’interesse a ospitarlo al Teatro Angelicum di Milano da parte di Padre Zucca e Guido Manacorda.

Dopo aver inaugurato, con *L’Acqua* di Turi Vasile, la nuova sede del TUP, denominata da de Bosio Teatro Ruzante, con 350 posti a sedere, mette in scena *La Moscheta* nella nuova versione filologico-critica in dialetto pavano, curata dallo stesso de Bosio insieme a Ludovico Zorzi. Una scelta stilistica perseguita per tutte le opere di Ruzante messe in scena durante la sua lunga carriera. Nonostante in locandina si avverta che «per la crudezza del dialogo la Direzione del Teatro dell’Università sconsiglia lo spettacolo a giovani non maturi», il debutto del 30 novembre al Teatro Sociale di Rovigo suscita rimostranze nel clero, che considera crudo e volgare il linguaggio cinquecentesco del Beolco. I malumori si riversano nel mondo accademico e sui consiglieri comunali della Democrazia Cristiana, partito di maggioranza del Comune di Padova. A riportare la calma saranno il successo dello spettacolo e una fortunata tournée a Roma, Firenze, Bologna, Genova e al Piccolo di Milano.

1951 – Il 18 gennaio de Bosio debutta con *La Cameriera brillante* di Goldoni al Teatro Nuovo di Verona, in seguito rappresentata anche al Salzburg Seminar. Nel seminario, organizzato dalla Tulane University, che riunisce per un periodo di incontri, convegni e rappresentazioni molti giovani studiosi e artisti di teatro da ogni parte del mondo, de Bosio conosce Eric Russel Bentley, e lo invita a far parte del teatro universitario di Padova. Bentley aveva presenziato in quegli anni alla nascita del Berliner Ensemble nella Germania Est, in particolare aveva collaborato alla messinscena di *Madre Coraggio* di Bertolt Brecht. Durante la stagione 1951-1952 del Teatro Ruzante, Bentley mette in scena, per la prima volta nell’Italia del dopoguerra, un’antologia dei testi di Brecht: canzoni dall’*Opera da tre soldi*, scene da *Terrore e miseria del Terzo Reich* e l’atto unico *L’eccezione e la regola*.

Lecoq e Sartori accettano l'invito di Grassi e Strehler a collaborare alla nascita della Scuola del Piccolo e lasciano la compagnia di de Bosio.

1952 – Il ministero promuove il TUP a Teatro Stabile della città di Padova. De Bosio firma la regia di *Agamennone* di Alfieri, che debutta il 27 febbraio al Teatro Ruzante e il 16 aprile va in scena al Primo Festival del Teatro Universitario di Parma insieme a *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, che aveva partecipato alla seconda edizione del festival Delfiade tenutosi a Verona.

1953 – Il 21 febbraio, de Bosio in collaborazione con Bentley, mette in scena al Teatro Ruzante, la prima rappresentazione italiana di *Un uomo è un uomo* di Brecht. Subito dopo il debutto sia la Dc del Comune di Padova che il Senato Accademico decidono di non continuare a finanziare l'attività teatrale, facendo decadere così anche i contributi ministeriali.

All'ultima replica milanese dello spettacolo, de Bosio è costretto a liquidare personalmente la compagnia. Grassi contribuisce con il denaro del Piccolo a pagare gli attori e le maestranze coinvolte.

Questa volta il sostegno di Andreotti viene meno. Termina così la positiva esperienza di de Bosio nel teatro universitario, che in sette anni aveva coinvolto un centinaio di attori, diversi registi e realizzato 46 spettacoli.

Nello stesso anno de Bosio confluisce con alcuni attori nella Compagnia stabile delle Tre Venezie, in cui recitano Diana Torrieri e Annibale Ninchi, e mette in scena: *Antigone* il 16 maggio al Teatro Alfieri di Asti nell'ambito delle manifestazioni alfieriane; la prima rappresentazione del testo di Luigi Cantoni, Premio Murano 1953, *Un uomo da nulla* il 30 maggio al Teatro La Fenice di Venezia; *Moulin Rouge* di Pierre La Mure con Giancarlo Sbragia il 12 settembre nel Teatro Odeon in occasione del Festival della Biennale di Venezia; *Il grande attore* di Alessandro De Stefani il 23 ottobre a Genova nel teatro Augustus; il 17 novembre *Otello* di Shakespeare a Verona.

1954 – Finisce la breve collaborazione con il Teatro delle Tre Venezie e de Bosio intraprende un pellegrinaggio da regista indipendente che durerà per tutta la carriera, con una lunga parentesi al Teatro Stabile di Torino, tra teatri stabili, compagnie, enti teatrali, senza però rinunciare a portare avanti la sua linea programmatica segnata dalle direttrici Ruzante-Brecht: da una parte i grandi classici e dall'altra gli autori contemporanei, uniti nell'orizzonte dell'analisi delle disuguaglianze economico-sociali e della valorizzazione delle identità e varietà geografiche-culturali italiane attraverso l'uso dei dialetti.

Fonda la Compagnia Nuovo Teatro con Diego Fabbri e realizza per l'Ente Teatrale Italiano (ETI) *Il sacro esperimento* di Fritz Hochwäelder e *Buio a mezzogiorno* di Sidney Kingsley dal romanzo di Arthur Koestler sulle purghe staliniste che debutta a Roma al Teatro Valle il 10 dicembre, e suscita la protesta del Partito Comunista.

1955 – Concluso il periodo romano, entra in contatto con Gianni Bartoli, primo sindaco italiano di Trieste (la città era tornata all'Italia nell'ottobre 1954) che gli affida la direzione della Compagnia Teatro Stabile di Trieste. Conosce il comediografo romano Alberto Perrini e mette in scena una sua commedia brillante,

Non si dorme a Kirkwall. Con gli attori Cesco Baseggio e Pina Cei realizza *Il Matrimonio di Ludro* di Francesco Augusto Bon, inserito nel cartello della stagione 1955-1956 del Piccolo; la prima rappresentazione italiana di *Attimo fermati, sei bello* di Jeffers Patrick; e un altro testo di Ruzante *Il Parlamento* che debutta il 3 novembre a Trieste al Teatro Nuovo.

1956 – In rapporto al successo triestino lo chiama Carlo Alberti Cappelli, impresario teatrale, responsabile del Teatro Regionale Emiliano. Mette in scena così al teatro Comunale di Bologna *Enrico IV* di Pirandello e *Medea* di Jeffers Robinson e il 27 giugno al Teatro di Palazzo dei Diamanti a Ferrara un nuovo allestimento con Cesco Baseggio de *La Moscheta* di Ruzante che «continua a suscitare scandali» (Giorgio Prosperi, «Il Tempo», 1 luglio 1956). La stessa estate invitato dall'impresario teatrale Lucio Ardeni mette in scena con la compagnia Ardeni-Enriquez, *Corruzione a palazzo di giustizia* di Ugo Betti, per una tournée in Sud America. Tra gli attori il celebre Renzo Ricci e i giovani Giorgio Albertazzi, Glauco Mauri e Tino Buazzelli.

1957 – L'11 gennaio al Teatro Gobetti debutta con *Liolà* di Pirandello prodotto dal Piccolo Teatro della Città di Torino, spettacolo che registra un tutto esaurito per un mese. A seguito della calorosa accoglienza ripetuta con la messinscena de *La maschera e il volto* di Luigi Chiarini e l'assist di Andreotti necessario a superare le remore del partito democristiano di Torino, viene nominato direttore il 27 maggio. A novembre il teatro assume la denominazione Teatro Stabile di Torino. Uno spettacolo della stagione 1957-1958 è affidato alla regia di Giacomo Colli (*Un caso clinico* di Dino Buzzati), gli altri cinque sono diretti dallo stesso de Bosio: *Bertoldo a corte* di Massimo Dursi, *Ore disperate* di Joseph Hayes, *I nostri sogni* di Ugo Betti, *L'ultima stanza* di Graham Greene, *La congiura de' Pazzi* di Vittorio Alfieri.

1958 – Per la stagione 1958-1959 allestisce il dramma satirico *Angelica* di Leo Ferrero, un tributo ai testi censurati nel fascismo; la prima rappresentazione italiana di *Gli amori di Platanov* di Cechov con Laura Adani e Gianni Santuccio; *Il ballo dei ladri* Jean Anouilh; e un altro spettacolo di Alfieri, *Antigone*, per il Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti con Diana Torrieri, Vittorio Gassman, Giulio Bosetti, Lilla Brignone e Gianni Santuccio. Per de Bosio Alfieri come Ruzante rappresenta una sfida registica, il linguaggio, ostico in lettura è potente in scena, se diretto con maestria e interpretato da attori di talento. Inserisce in cartellone la comicità stralunata del giovane attore-autore Dario Fo, autore di scene e costumi di *Comica finale*, mentre la regia è firmata con de Bosio.

1959 – Per la stagione 1959-1960 de Bosio è regista di tutti gli spettacoli in cartellone: *Antonello capobrigante* di Ghigo De Chiara; *Angelica* di Leo Ferrero; la commedia musicale *Un cappello di paglia di Firenze* di Eugène Labiche e Marc Michel con le musiche di Sergio Liberovici e le scene di Raymond Peynet; *La conversazione del Capitano Brassbound (Un'avventura)* di Bernard Shaw; *Qui non c'è guerra* di Giuseppe Dessì; *Come ali hanno le scarpe* di Alberto Perini, con la partecipazione della famiglia di clown Salvadori, a conferma dell'interesse del regista per il teatro comico.

1960 – Nell'estate il Teatro Stabile di Torino viene scelto dalla Direzione generale dello Spettacolo per una tournée in Argentina, Uruguay e Brasile. De Bosio prepara un programma dal titolo "Il personaggio popolare nel teatro italiano" che comprende le riprese di *Bertoldo a Corte* e di *Antonello capobrigante calabrese*, il recital di Paola Borboni, il *Miles gloriosus* di Plauto nella versione moderna di Giovanni Poli (fondatore del Teatro Universitario di Venezia nel 1949) e la messinscena della terza edizione della *Moscheta*, che consacra de Bosio come regista-modello del teatro di Beolco e Franco Parenti come interprete ideale del personaggio Ruzante. Dopo il debutto del 17 agosto al Teatro Odeon di Buenos Aires, alla presentazione del 25 ottobre al Teatro Gobetti di Torino, 130 spettatori indignati per il linguaggio ruzantino restituiscono l'abbonamento della stagione teatrale. Lo spettacolo rimane in tournée dal 1960 al 1963 viaggiando in Italia, Europa e America latina.

De Bosio sposò poi la danzatrice e coreografa Marta Egri (1962), da cui ebbe un figlio, Stefano, nel 1963, e che fu curatrice dal 1965 dei movimenti scenici di tutti i suoi spettacoli. Questi anni continuarono a essere caratterizzati da un'intensa attività teatrale: Brecht, con *La resistibile ascesa di Arturo Ui* messo in scena per il centenario dell'unità d'Italia (1961) e in accordo con il Piccolo che ne deteneva i diritti; Ruzante, con l'*Anconitana* e *Bilora* (1964) che consolidarono il sodalizio con lo scenografo Emanuele Luzzati, iniziato l'anno precedente con *Il Bugiardo* di Goldoni; e testi di autori contemporanei come Primo Levi, *Se questo è un uomo* con cinquanta attori provenienti da tutte le nazioni europee che vinse il premio IDI St. Vincent 1967.

Concluso l'incarico di direzione dello Stabile torinese (1968), arricchì la sua attività registica nel cinema con *La Betia*, tratto dalle commedie di Ruzante, con protagonista Nino Manfredi (1971), e nella televisione con la prima produzione internazionale italo-inglese-americana: *Moses the Lawgiver*, con Burt Lancaster nel ruolo di Mosè (1974) e con *Tosca* tratto dall'opera di Puccini con Rajna Kabaivanska e Plácido Domingo (1976). I testi del Beolco invece trovarono nuova linfa nel 1981 con due spettacoli antologici diretti per la cooperativa teatrale il Gruppo della Rocca.

De Bosio debuttò anche nel teatro d'Opera con *Romeo e Giulietta* di Gounod (1977) per l'Ente Lirico Arena di Verona di cui fu Sovrintendente dal 1969 al 1972 e poi dal 1992 al 1998. Famosa, tra i moltissimi allestimenti realizzati, la sua regia dell'*Aida* (1982) rimodellata sui bozzetti originali di Ettore Fagiuoli (che aveva inaugurato la prima

stagione lirica dell'Arena di Verona nel 1913), riallestita per ben ventitré stagioni liriche dal 1982 al 2024.

Superati i settant'anni, iniziò a collaborare come insegnante di teatro all'Università IULM di Milano, di recitazione alla Scuola del Piccolo e di regia al master di regia lirica istituito dall'Opera Academy di Verona e dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Nel 2009 fu insignito del titolo di Cavaliere di Gran Croce dal Presidente della Repubblica italiana Giorgio Napolitano. Scrisse volumi autobiografici sul suo mestiere e su temi e valori della Resistenza (*La più bella regia. La mia vita* nel 2016 e *Fuga dal carcere: 1944, la liberazione di Giovanni Roveda*, nel 2021, entrambi Vicenza, Neri Pozza). Morì nella sua casa milanese a 97 anni.

NOTA BIBLIOGRAFICA: L'archivio personale di Gianfranco de Bosio è stato donato alla Fondazione Giorgio Cini l'8 maggio 2024 e i documenti sono entrati a far parte del Patrimonio dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma.

Fonti principali, oltre a Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 415 e ss., sono state: Roberto Alonge, Francesca Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 642-645, 653, 681; *Il teatro di regia. Genesi e evoluzione (1870-1950)* a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci, 2018, pp. 183-184; *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni 1995; Gianfranco de Bosio, *Un trentennio di lavoro su Ruzante e Un trentennio di lavoro su Ruzante e Ludovico Zorzi*, in *Convegno internazionale di studi su Ruzante*, (a cura di Giovanni Calendoli e Giuseppe Vellucci), Venezia, Corbo e Fiore editore, 1987, pp. 221-250; *De Bosio, Gianfranco*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1956, p. 287; <<https://gianfrancodebosio100.it/>> (18/07/2024); Gianfranco de Bosio, *Aida 1913-2013. Storia e immagini dell'Aida più vista al mondo*, Il Saggiatore, Milano, 2013; *Un'oasi di libertà e di pensiero. Gianfranco de Bosio e i suoi maestri (1937-1946)*, a cura di Federica Marinoni e Gabriele Scaramuzza, Verona, Scripta, 2025; Fabrizio Pompei, *Teatro al centro: Grassi, Strehler, De Bosio: registi tra dittatura e repubblica*, Ortona, Menabò, 2020; Simona Brunetti, *Il teatro universitario padovano alla luce delle proposte culturali promosse da Diego Valeri*, in *Diego Valeri e il Novecento*, Padova, Esedra, 2007, pp. 151-168; Maria Rita Simone, *Dalle Coefore alle Delfiadi. Gianfranco de Bosio e il Teatro dell'Università di Padova*, «Il Castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 63-88; Ludovico Zorzi, Siro Ferrone, Giuliano Innamorati, *Il Teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori, con gli interventi di Gianfranco de Bosio*, Firenze, Sansoni, 1982.

Per l'attività al Teatro Stabile di Torino si rimanda a <<https://archivio.teatrostabiletorino.it/entita/2706-de-bosio-gianfranco>> (18/07/2024); testimonianza

dell'attività direzionale del Teatro universitario e della continua ricerca di contatti e relazioni sono le lettere inedite indirizzate a Orazio Costa conservate nell'Archivio Costa del Teatro della Pergola. Fonti dirette sono state le conversazioni intercorse con de Bosio tra il 2020 e 2022, le testimonianze di Maria Rita Simone, curatrice dell'archivio personale di de Bosio, e di Federica Marinoni.

Raffaella Di Tizio

PERCHÉ STREHLER?
SUL CONFINE TRA DIVULGAZIONE E STORIOGRAFIA

Può sembrare insolito, in una rivista di studi teatrali, un discorso su alcuni libri di taglio soprattutto divulgativo. Ma che quanto viene scritto nei discorsi sul teatro di più ampia circolazione non influisca sul senso e sull'efficacia delle ricerche specialistiche, nel breve e nel lungo termine, è un'illusione. Il modo comune di pensare il teatro e la sua storia fa parte del nostro orizzonte, ed è la premessa di un riconoscimento mai del tutto avvenuto in Italia, anche da parte delle discipline accademiche più vicine, del valore e del punto di vista specifico delle nostre ricerche. Il modo tendenzioso in cui l'immagine di Giorgio Strehler si è sedimentata nella nostra memoria culturale è un buon esempio per riflettere: se il mondo degli specialisti ha ben chiara la complessità della storia teatrale italiana e la densa stratificazione delle vicende della regia nel nostro Paese, una diffusa pubblicistica continua a confermare la solidità, nel tempo, di alcuni luoghi comuni.

Il primo impulso alla scrittura di queste pagine è nato qualche anno fa, mentre prendevano il via le iniziative di "Strehler 100", il centenario dalla nascita del regista triestino, celebrato dal Piccolo Teatro nel 2021 con un fiorire di attività, interviste, documentari e nuove pubblicazioni. In particolare alcune di queste, nate prima e intorno all'anniversario, hanno reso evidente la necessità di tornare a osservare quali aspetti, nel modo di raccontare il suo percorso al centro del teatro italiano, fossero rimasti irrisolti. Nonostante il monumentale lavoro fatto negli anni Ottanta da Claudio Meldolesi per restituire una precisa immagine della complessità e vitalità di una realtà teatrale che rischiava di essere considerata come solo uno sfondo dell'affermazione del Piccolo Teatro, con il suo modello vincente di pratica e gestione¹, manca ancora una

¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (poi Roma, Bulzoni, 2008) e Claudio Meldole-

consapevolezza a livello diffuso sulle vicende di un'intera generazione di teatranti. Ne fa le spese anche la stessa storia personale di Strehler, osservata in ottica monolitica, come se l'unica vera immagine fosse – come Meldolesi puntualmente segnalava – quella dell'affermazione e del successo, a cui il resto poteva far semmai da premessa o conseguenza².

Se è normale che scritti di carattere celebrativo evidenzino soprattutto l'importanza di quanto costruito a Milano da Strehler e da Paolo Grassi, o le qualità e modalità del loro lavoro³, poco occupandosi del resto, non vale lo stesso per opere che intendano accogliere uno sguardo più ampio, e non vale quando certi giudizi sulla storia finiscono per coinvolgere tutt'intero il teatro italiano.

Due sono i maggiori luoghi comuni più evidenti e persistenti su Strehler: viene ancora spesso indicato come il primo ad aver portato in Italia il teatro di Bertolt Brecht, aspetto che è un corollario dell'altra distorsione della sua figura, che ne fa il primo (se non come il solo degno di nota) regista teatrale italiano, cancellando con un colpo di spugna non solo i tanti suoi contemporanei, ma anche quanto lui stesso e molti altri avevano realizzato durante la dittatura fascista. Un'omissione senz'altro legata anche alle vicende della storia nazionale, al bisogno e alla volontà di ricominciare daccapo dopo la cesura della guerra, ma anche alla rimozione di un passato con cui era difficile fare i conti, passibile allora per molti di accuse di compromesso⁴.

Non servirà qui ribadire che la storia della regia in Italia comincia molti anni prima della fondazione del Piccolo, e non si identifica con quella dei teatri stabili – tanto evocati da più parti da decenni prima della loro fioritura nel dopoguerra, guidata dall'esempio milanese⁵; o

si, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

² Su questi temi cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

³ Cfr. ad es., tra i libri più recenti, l'interessante *Strehler il gigante del Piccolo*, a cura di Sara Chiappori (Milano, Mimesis, 2022) con prefazione di Maurizio Porro e postfazione di Claudio Longhi, raccolta di testimonianze nata, spiega l'introduzione di Piero Colaprico, dall'esigenza di raccontare Strehler «da vicino».

⁴ Di come i giovani vennero allora accusati di essere i colpevoli della permanenza del fascismo testimonia ampiamente, costruendo il suo libro come un'appassionata difesa, Ruggero Zangrandi ne *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Mursia, 1998 [I ed. Milano, Feltrinelli, 1947].

⁵ Proprio nell'anno di fondazione del Piccolo Teatro di Milano, in un volume noto agli studiosi, *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico (Roma, Belardetti,

che persino sull'idea di cosa gli stabili dovessero essere le ipotesi erano diverse – e c'era chi li immaginava, più che come “servizio pubblico” (secondo la nota definizione di Grassi), come baluardi per inventare una cultura anche in aperta contraddizione con la situazione vigente (che era quella della guerra fredda, e di una libertà solo apparentemente a pieno riconquistata – ed era come gli Stabili, illusoriamente, li pensava Vito Pandolfi, memore delle libertà espressive che aveva potuto prendersi durante il suo apprendistato all'Accademia d'Arte Drammatica⁶).

1947), compendio sugli artisti internazionali del nuovo mestiere (protagonisti Appia, Craig, Stanislavskij, Dancenko, Reinhardt, Copeau, Piscator, Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov, Juvet, Baty, Pitoëff, ma anche Schiller) ai registi italiani erano dedicati ben tre capitoli: dai precursori (Novelli, Talli, Niccodemi, con cenni anche all'opera di Boutet, in pagine di Sergio Tofano, *Regia italiana di ieri*, pp. 181-197); ai contemporanei da tempo in attività, come Anton Giulio Bragaglia, Tatiana Pavlova, Guido Salvini, Renato Simoni – che alla regia era arrivato dal mestiere di critico teatrale – nel capitolo *Registi italiani contemporanei*, di Achille Fiocco (pp. 199-214, dove si ricordavano anche l'attività direttoriale-registica di Tofano e quella di piccoli teatri come a Milano la “Sala Azzurra” diretta da Gualtiero e Beryl Tumiami e il “Teatro del Convegno” di Enzo Ferrieri o a Roma l'Odescalchi fondato da Pirandello nel 1925); ai più giovani, di cui si occupò Giorgio Prosperi (*La giovane regia italiana*, pp. 215-222), parlando, tra gli allievi dell'Accademia, di Wanda Fabro – scomparsa prematuramente nel 1943 – Orazio Costa, Ettore Giannini, Alessandro Brissoni e Vito Pandolfi, accennando tra gli esterni anche a registi di minore rilievo, come tal Enrico Fulchigurri, e dando il primo posto a Luchino Visconti, ma senza dimenticare Gerardo Guerrieri, giudicato il più promettente per il futuro. Nessuna menzione di Giorgio Strehler, non ancora giunto alla fama. Era certamente anche un volume di parte, in cui si indicava come discriminante, per una sistematica e rinnovata attività di registi e attori in Italia la fondazione nel 1935 dell'Accademia d'Arte Drammatica (così apriva Prosperi il suo contributo), e che iniziava con una messa in prospettiva della storia registica di Silvio d'Amico (*Introduzione alla regia moderna*, pp. 9-23), che ribadiva la sua idea di preminenza del testo sullo spettacolo e iniziava ricordando l'introduzione della parola regia sulla sua rivista «Scenario», nel 1932, grazie a uno scritto di Bruno Migliorini. Su quest'ultimo tema cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 25, 2011, pp. 169-212, e sui piccoli teatri e in generale sulla ricezione in Italia della regia straniera cfr. il Dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

⁶ Con i suoi saggi, e in particolare con l'ultimo, *l'Opera da quattro soldi*, poi chiamato ufficialmente *l'Opera dello straccione* ma pensato come una versione, at-

Dopo la Liberazione ci furono due anni di speranza e furore – due anni in cui si credette, come molti si erano augurati, di poter ricominciare ogni cosa daccapo⁷. Fu un momento di fermento e sperimentazione. Si portò avanti allora il sogno di teatri stabili che fossero case per gli attori e liberi terreni di prova per i registi. Sogno di molti (anche di una regista esperta come Tatiana Pavlova, che aveva cercato di avere, per un simile progetto, quella che sarà la sede del nuovo teatro milanese⁸), ma realizzato infine da Paolo Grassi con e per Giorgio Strehler (eliminando via via l’“ecumenismo” del progetto iniziale, cioè estromettendone le tendenze diversamente estreme del cattolico Mario Apollonio e «ancor di più quella avanguardista del comunista Vito Pandolfi»⁹) con quel Piccolo Teatro che divenne

tualizzata e provocatoria (concludeva in scena con una rivoluzione, e con gli oppressori ridotti in catene), della *Dreigroschenoper* di Brecht – andato in scena al Teatro Argentina l’11 febbraio del 1943 (ma la prova generale era stata il 10, giorno del compleanno dell’autore in esilio). Cfr., di chi scrive, *L’opera da quattro soldi di Vito Pandolfi*, «Teatro e Storia», n. 37, 2016, pp. 251-275 e *Una comicità che rovescia: la proposta teatrale dell’Opera dello straccione (o da quattro soldi)*, «Ariel», a. V, n. 10, luglio/dicembre 2023, pp. 97-128. Di questo spettacolo si sarebbe ricordato Ruggero Jacobbi, che, emigrato in Brasile, mise in scena nel 1950 una sua versione attualizzante della *Beggar’s Opera*: cfr. Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della “generazione dei registi”*, in questo stesso Dossier.

⁷ Esprimeva accuratamente quest’idea anche Silvio d’Amico, arrestato nel periodo dell’occupazione tedesca, nel suo diario dal carcere: in mente aveva Pandolfi, che avrebbe dovuto far parte della “minoranza giovane” in grado di ricominciare tutto dall’inizio, prendendo il posto della “generazione fallita”. Cfr. Silvio d’Amico, *Regina Coeli*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 121.

⁸ Cfr. Ciro Fontana, *All’ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, Milano, Mursia, 1981, p. 70, citato in Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, Imola, Cue Press, 2020, p. 23. È sintomatico che Tatiana Pavlova, che era stata la prima insegnante di regia all’Accademia d’Arte Drammatica di Roma, sia indicata qui soltanto come attrice (cfr. su di lei Dorian Legge, *Un novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022). Stando a quanto Marino scrive, il suo progetto e quello di Grassi e Strehler erano molto simili, ma troppo complicata si rivelò una “coabitazione”: «Donna di acuta intelligenza, la Pavlova lo capì, e si tolse di mezzo» (*ibidem*). Cioè, dovette cedere.

⁹ Cristina Battocletti, *Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli*, Milano, La nave di Teseo, 2021, p. 135. Sul poco organico comunismo di Pandolfi (allora, ma per breve tempo, iscritto al Pci) rimando alla sua scheda biografica in questo stesso Dossier, mentre per gli inizi del Piccolo cfr. Stefano Locatelli, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Milano,

il nuovo modello organizzativo. Il 1947 sembrò così a posteriori a qualcuno l'inizio della storia della regia in Italia, come se fossero le strutture a fare il mestiere.

Per la ricezione brechtiana la faccenda è curiosa: fu messo in scena, oltre che in tempi di dittatura (disinnescandolo, come aveva fatto nel 1930 Anton Giulio Bragaglia, o pericolosamente, come nel 1943 fece Pandolfi), già nel 1951 da Gianfranco de Bosio con Eric Bentley (un recital con brani da più opere, poi nel 1953 *Un uomo e un uomo*) e nel 1952 e 1954 da Luciano Lucignani, che con le sue messinscena risarcì il pubblico italiano dalla mancata rappresentazione di *Madre Coraggio*, dopo che i visti agli attori del Berliner Ensemble, invitati alla Biennale di Venezia, erano stati negati dal governo con logiche da guerra fredda¹⁰. Eppure ancora nel maggio 2020 sul sito del Piccolo Teatro si poteva leggere, a presentazione di un documentario sulla lunga serie dei suoi spettacoli brechtiani¹¹, che «È a Giorgio Strehler, oltre che a Paolo Grassi, che si deve, nel 1956, la “scoperta” di Brecht in Italia». Frase che può sembrare corretta solo se si intenda il numero degli spettatori raggiunti. Ma che allora implica non voler trarre le conseguenze non soltanto di quanto rilevato nel campo specialistico della storiografia teatrale, ma anche di quanto Alberto Benedetto, vicino a quella stessa istituzione, ha messo in chiaro nel 2016, raccontando con precisione le manovre di Grassi per assicurare al Piccolo Teatro il diritto di rappresentazione in esclusiva delle opere brechtiane¹².

Vale allora la pena ripetere che la strada per la conoscenza di Brecht in Italia era stata aperta da altri. E che molti avrebbero volentieri partecipato a quel cammino di esplorazione di un teatro nuovo e a lungo proibito.

Centro delle Arti, 2015; Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, 2023 e a *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, a cura di Stefano Locatelli e Paola Provenzano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

¹⁰ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

¹¹ *Strehler: 7 Brecht e ½*, realizzato da 3D Produzioni.

¹² Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, Milano, Mimesis, 2016.

La costruzione di un monopolio

In apertura del suo *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti* (con introduzione di Sergio Escobar e postfazione di Stefano Masini, Milano, Mimesis, 2016), Benedetto scrive che prima di Strehler si era «solo tiepidamente lambito il teatro del drammaturgo tedesco»¹³. Ma nulla di tiepido c'era stato ad esempio nel Brecht proposto da Pandolfi, che ne aveva fatto esplodere in piena dittatura l'aspetto politico, o in quello di de Bosio nel dopoguerra: i loro spettacoli spingevano a prendere posizione, cosa che Brecht, per il suo teatro, riteneva essenziale. Si diffuse poi il dogma di una giusta interpretazione di Brecht, identificata con quella di Strehler, cosa che retrospettivamente permise di svalutare le precedenti esperienze¹⁴.

Al centro del volume di Benedetto stanno le complesse vicende legate alla possibilità di rappresentazione dei testi brechtiani, oggetto di interesse e contesa nel dopoguerra. La veste editoriale potrebbe far pensare a uno libro promozionale, pensato per il pubblico di appassionati del Piccolo Teatro: sul retro copertina si legge la traduzione della frase che Brecht scrisse a Strehler dopo aver assistito alla prima della sua *Opera da tre soldi*, il 10 febbraio del 1956: «Caro Strehler, mi piacerebbe poterle affidare per l'Europa tutte le mie opere, una dopo l'altra. Grazie». Invece questo libro non fa sconti all'istituzione di cui racconta un importante frammento di storia. Benedetto, dal 2009 direttore di produzione e organizzazione del Piccolo, vi esamina da vicino il lavoro di Paolo Grassi, rivelando tramite carte dell'Archivio Storico del teatro ciò che sta dietro alla spinosa questione della gestione in

¹³ *Ivi*, p. 16.

¹⁴ Una svista invece quella di ritenere che *La veglia dei lestofanti* di Bragaglia, del 1930, si riferisse a Brecht indirettamente (*ibidem*): si omisero allora gli aspetti politici, ma il testo riprendeva senza farne mistero l'originale tedesco. Cfr. in proposito, di chi scrive, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018 e *Brecht's reception in Italy at the time of fascism*, in *Brecht Yearbook* n. 48, a cura di Markus Wessendorf, New York, Camden House, November 2023, pp. 231-249; ma anche il precedente Andrea Mancini, *Storia di uno spettacolo: L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill (soprattutto nelle edizioni italiane)*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti» (San Miniato), n. 83, dicembre 2016, pp. 103-110 e Paola Barbon, *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn, Bouvier, 1987.

Italia dei diritti sulle opere di Brecht. In una ricostruzione che lascia parlare i documenti senza imporre giudizi si osserva da vicino come Grassi, dopo la morte dell'autore (nell'agosto del '56), abbia saputo trasformare il suo ringraziamento in una delega di valore testamentario e assoluto. Quella frase, nota Benedetto, era «una formula per testimoniare l'apprezzamento per il lavoro svolto dal regista triestino piuttosto che una delega per il futuro»¹⁵: ma il foglietto su cui era scritta andò a lungo perduto (dettaglio noto e di non poco conto, che il libro lascia però trapelare solo nelle ultime pagine, da alcune parole di una lettera di Strehler a Helene Ritzerfeld¹⁶), e Grassi continuò nel tempo ad arricchirlo di nuovi e più ampi significati, fino a rivendicare un «desiderio esplicito, scritto, dello stesso Brecht perché il Piccolo Teatro di Strehler e di Grassi fosse il centro e il depositario della sua opera estetica, artistica, ideologica in Italia»¹⁷. I responsabili della Suhrkamp Verlag, la casa editrice che di Brecht deteneva i diritti, e Helene Weigel, l'attrice sua vedova succedutagli alla direzione del Berliner Ensemble, in nome della stima che l'autore aveva accordato a Strehler avevano d'altra parte chiesto a Grassi consigli per l'affidamento delle sue opere in Italia. All'organizzatore fu così possibile sostenere che solo il Piccolo, per mezzi tecnici ed economici e serietà artistica, potesse ben rappresentare Brecht: senza alcun formale accordo, esercitando «un ruolo tra il censorio e il garante»¹⁸, Grassi si impose come «tutore morale» della sua opera¹⁹, arrivando a garantire al proprio teatro un monopolio di fatto. Molti di coloro che volevano rappresentarlo si scontrarono per più di vent'anni con il suo personale veto. «La strada italiana di Brecht, – scriveva nel 1961 a Unseld, direttore della Suhrkamp – [...] passa attraverso il Piccolo Teatro, totalmente e ineluttabilmente»²⁰.

Due anni dopo, a Rossana Rossanda che, come consigliera di am-

¹⁵ Alberto Benedetto, *Brecht e il piccolo teatro*, cit., p. 28.

¹⁶ Del 13 aprile del 1979, Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, *ivi*, pp. 171-174: 171.

¹⁷ Lettera di Paolo Grassi a Stefan Unseld, Milano, 4 settembre 1963, ASPTM, citata *ivi*, pp. 100-101: 101.

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

¹⁹ Cfr. in proposito anche Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, «Comunicazioni sociali», 2008, n. 2, pp. 235-253: 246, nota 49.

²⁰ Lettera del 14 novembre 1961, ASPTM, citata *ivi*, pp. 65-66: 66.

ministrazione del teatro, chiedeva conto di questa situazione, Grassi rispose ragionando da industriale monopolista, rivendicando tra l'altro «la necessità che degli uomini di teatro moderni [legassero] il loro lavoro a degli scrittori»²¹. La sua fu anche, scrive Benedetto, una «difesa dell'ortodossia brechtiana», ma chi decise allora quale fosse il Brecht ortodosso?

Se l'importanza dell'esperienza brechtiana di Strehler, con la poesia e l'efficacia dei suoi spettacoli, è ormai un dato acquisito, non lo è il fatto che il suo diritto esclusivo fosse stato creato all'interno dello stesso Piccolo Teatro. Come in un giallo, documento dopo documento si vengono qui a delineare ruoli, omissioni, colpevolezze: il risultato è un'appassionante storia interna, a cui avrebbe giovato però un maggiore sguardo di contesto. La lotta per la messinscena dei testi di Brecht era allora anche lotta per la sopravvivenza, per la ricerca di una propria voce nel teatro del dopoguerra, o persino di una patente di legittimità per chi voleva fare della regia il proprio mestiere. Se lo si fosse ricordato forse Massini nella postfazione non avrebbe scritto di avere la sensazione, leggendo di queste contese, di essere a tratti di fronte a un «buffo rodeo»²². Da ridere allora c'era ben poco. Nei fatti, Strehler fu l'unico regista italiano, complici le capacità organizzative e l'efficiente diplomazia di Grassi, a poter vivere a pieno del proprio mestiere²³.

La leggerezza nell'osservare ciò che circonda Strehler, nel non prendere sul serio altre visioni, vite e prospettive è un altro dei problemi di fondo che spesso riguardano il racconto delle vicende del Piccolo Teatro. Appare qui e là in altri due libri per molti versi appassionanti,

²¹ Grassi notò allora che anche Luchino Visconti aveva vincolato per sé le opere di Arthur Miller, legandole al proprio nome. Lettera del 14 novembre 1963, ASPTM, citata *ivi*, pp. 106-108: 107; e in Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, cit., p. 247, nota 49.

²² Stefano Massini, *Postfazione. Il tempo di Brecht*, in Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro*, cit., pp. 175-177: 177.

²³ Pandolfi nel 1957 ricordò che dei registi italiani, solo Strehler viveva «normalmente e regolarmente di teatro»; persino Guido Salvini, suo famoso maestro di regia in Accademia, era finito in miseria. Cfr. Vito Pandolfi, *Vita privata del regista* [«Il Ponte», agosto-settembre 1957], in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990, pp. 214-220: 214. Per informazioni sulla lunga, centrale, influente e diversificata attività teatrale di Guido Salvini rimando all'importante raccolta di saggi *Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020.

scritti da uno storico della scienza e da una giornalista scrittrice. Il percorso brechtiano di Strehler è centrale nel primo, *Un Galileo a Milano*, Torino, Einaudi, 2017, di Massimo Bucciantini, che ricostruisce il complesso contesto politico della messinscena, nel 1963, del *Galileo al Piccolo*.

Uno sguardo scientifico

Se la storia documentata da Benedetto è fertile soprattutto per lettori esperti dei temi trattati, che possano scioglierne il senso fino in fondo, il testo di Bucciantini, uscito un anno dopo, si colloca precisamente sul sottile crinale tra divulgazione e storiografia. Il campo dell'autore è come si è detto la storia della scienza, e la motivazione di questo studio è certo legata al suo interesse per la figura di Galileo Galilei²⁴. Nel prologo spiega che vuole far «capire il valore di ciò che fin da subito diventò per tutti il *Galileo*»²⁵ diretto da Strehler, uno spettacolo che restò nella memoria di una generazione di spettatori non solo per la qualità teatrale, ma anche per l'evidente peso simbolico (la sua realizzazione, momento fondamentale della ricezione di Brecht in Italia e culmine della battaglia culturale condotta dal Piccolo, era stata possibile solo dopo l'abolizione della censura preventiva, nel 1962)²⁶. Il racconto è pensato per un ampio pubblico e costruito in modo che anche chi non abbia mai sentito parlare di Brecht o di Strehler possa seguire e comprendere: l'autore invita a ripercorrere la propria esplorazione, ed elenca in apertura i principali protagonisti del volume. Il primo a entrare in scena è Georgi Dimitrov, esponente del Comintern ingiustamente accusato nel 1933 dell'incendio del Reichstag, che nel processo farsa che servì al potere nazista per la soppressione delle libertà civili ribadì la propria innocenza citando il famoso (anche se non storicamente esatto) «Eppur si muove» galileiano. L'interesse di Brecht per lo scienziato, si sottolinea, non fu probabilmente estraneo a

²⁴ Su di lui ha in precedenza scritto, sempre per l'Einaudi, libri come *Galileo e Keplero* (2003) e, con Michele Camerota e Franco Giudice, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea* (2012).

²⁵ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Torino, Einaudi, 2017, p. XVI.

²⁶ Nel 1956, si racconta, la richiesta di Ivo Chiesa di portare in scena lo stesso testo era stata respinta. Cfr. *ivi*, pp. 79-81.

questi eventi: nella prima versione del dramma, scritta nel 1938 durante il suo esilio danese, la ritrattazione di Galileo di fronte al tribunale del Sant'Uffizio era simbolo di astuzia, un modo per resistere al potere e continuare di nascosto la propria battaglia.

Bucciantini segue Brecht nelle sue peregrinazioni fino all'approdo negli Stati Uniti: racconta dei suoi difficili rapporti con Hollywood, dell'infelice collaborazione con Fritz Lang, poi dell'entusiastica ripresa del progetto del *Galileo* insieme a Charles Laughton, quando attore e autore dettero vita a un personaggio meno eroico, che coltiva la scienza come si coltiva un vizio. Era il periodo dei primi esperimenti sulla scissione dell'atomo, le cui devastanti conseguenze sarebbero state rese evidenti dalla distruzione di Hiroshima e Nagasaki: nel nuovo testo l'abiura di Galileo divenne un tradimento, punto d'origine del distacco dalla società di una scienza sempre più fine a sé stessa. Da questa versione, preferita dal suo autore, sarà tratta la messinscena italiana: Bucciantini ricorda alcune fasi del lavoro di Strehler per un allestimento curato nei minimi dettagli, a partire dai due mesi del regista a Venezia con lo scenografo Luciano Damiani per inventare lo spazio "esatto" del suo *Galileo*; descrive poi alcuni passaggi fondamentali dello spettacolo, come il quadro del Carnevale del 1632, dove insieme al popolo irrompevano sul palco suoni e colori in netto contrasto con il grigio e la pacata lentezza delle altre scene, e in cui una processione dissacrante verso l'autorità religiosa non mancò di suscitare imbarazzi e accese polemiche nell'Italia democristiana. La Chiesa era rappresentata come un'autorità immobile di fronte al movimento vivo e vitale della Storia. L'autore sottolinea come pochi si fermassero allora a cercare di comprendere quale fosse il senso del dramma di Brecht, il suo discorso sulle responsabilità della scienza. Nonostante l'immenso successo di pubblico, le critiche dal mondo religioso e politico arrivarono a minare alla base la stessa posizione del Piccolo. A evitare che si perdesse l'appoggio della giunta milanese fu l'abile mediazione di Grassi, che aveva permesso al teatro anche di reggere lo sforzo di un allestimento grandioso per numero di attori in scena e per tempi di produzione. Ma non dovette essere un caso se altri importanti testi di Brecht rimasero poi blindati «dentro ai cassette di Strehler»²⁷.

²⁷ *Ivi*, p. 193.

Non è la prima volta che uno studio racconta della fortunata messinscena del *Galileo*²⁸, ma, a differenza degli approfondimenti teatralogici che lo precedono, il lavoro di Bucciantini guarda a un ampio e diversificato orizzonte di lettori. La sua attenzione è puntata soprattutto sulle tensioni che lo spettacolo si trovò a catalizzare, sulle reazioni e azioni di prelati e ministri, associazioni giovanili e professori universitari, in difesa o contro un lavoro di cui molti allora sentirono il profondo significato culturale. Attraverso la “biografia” di uno spettacolo (così definisce il suo lavoro l’autore nel prologo²⁹) qui si fa storia sociale, mostrando il complesso gioco di equilibri su cui si reggevano la sussistenza economica e i successi dello stabile milanese.

La scelta di osservare gli eventi dalla prospettiva di questa istituzione fa però correre a Bucciantini il rischio di troppo drastici ridimensionamenti. Nel raccontare la fondazione del Piccolo Teatro i ruoli di Apollonio e Pandolfi sono trattati con sufficienza, e lo stesso accade agli spettacoli brechtiani di de Bosio e Lucignani. Due cartine nelle pagine centrali mettono a confronto le prime rappresentazioni di testi di Brecht date a Milano, in gran parte ascrivibili al Piccolo Teatro, e quelle messe in scena negli stessi anni in altre città italiane: ma queste immagini cosa dimostrano, dopo quanto Benedetto ha messo in chiaro, se non l’efficacia della battaglia di monopolio condotta da Grassi per i diritti di rappresentazione? Se successo di pubblico, qualità e pervasività degli spettacoli di Strehler possono a buon diritto essere citati a sostegno dell’importanza della sua esperienza registica, meno sensato sembra continuare a sostenere (con sillogismo a cui non sono impermeabili gli studi di settore) che la mancata continuità di altri percorsi basti a sancirne lo scarso valore.

La quantità di spettacoli e il numero di spettatori raggiunti sono gli elementi su cui si è sostenuta l’idea di un anno zero per l’inizio del teatro brechtiano in Italia, collocato nel 1956 con la prima dell’*Opera da tre soldi* di Strehler, nonostante l’importanza delle precedenti espe-

²⁸ Cfr. Ferruccio Marotti, *Il lavoro teatrale di Strehler per Vita di Galileo*, in Ferruccio Marotti, *Amleto o dell’Oxymoron. Studi e note sull’estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 2001 [1966], pp. 293-326; e, per un primo documentato approfondimento sul contesto storico-politico, cfr. Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, cit.

²⁹ Cfr. Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. XVIII.

rienze³⁰. La storia del Piccolo per come viene raccontata è però spesso, semplicemente, la storia dei vincitori. Lo si vede osservando il modo di tratteggiare qui Vito Pandolfi – in un volume peraltro ben congegnato, capace di leggere un'intera fase della società italiana attraverso le dinamiche mosse da uno spettacolo. Che Bucciantini, da storico della scienza, guardi al teatro con qualche ingenuità, è comprensibile, anche se spia di un problema ricorrente, il credere che gli studi teatrali siano argomento facile, a cui ci si possa avvicinare senza aver chiara l'esistenza di un punto di vista specifico³¹. Pesa però la censura involontariamente compiuta verso Pandolfi. Strehler, che dopo l'8 settembre non accettò di arruolarsi con la Repubblica di Salò, che si unì ai partigiani e fu condannato a morte in contumacia, e dovette riparare in Svizzera – dove proseguì gli studi e brillantemente iniziò la sua carriera di regista – è generalmente visto, con Grassi, come un reduce della resistenza, come chi su quei valori ha fondato il nuovo teatro italiano. Di Pandolfi invece, che nella resistenza militava dal 1940, che aveva messo in scena Brecht nel febbraio del 1943 con uno spettacolo rischioso, intriso di attualità e riferimenti alla dittatura e alla guerra, arrestato e torturato dopo l'8 settembre, quasi ucciso dalle percosse delle Ss, liberato dopo lunga degenza in ospedale e poi nuovamente in lotta e ancora arrestato, fino alla Liberazione – Pandolfi la cui strada registica, che avrebbe voluto continuare nel solco della provocazione e della rivoluzione, seguendo le necessità della storia e della società presente, non poté in pieno realizzarsi nell'Italia della guerra fredda, Pandolfi che aveva fatto parte dalla fondazione della redazione del «Politecnico» di Vittorini (dove fu pubblicato il primo manifesto programmatico del Piccolo Teatro di Milano) e che credeva con lui nella possibilità di creare dalle basi una nuova cultura (idea nei fatti contraddetta dalla storia italiana degli anni Cinquanta, dominata dalle logiche di partito, e dall'instaurarsi di un sistema di gestione che aveva spesso ai vertici le stesse persone del

³⁰ Rimando su questo ancora a *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi*, cit., in particolare pp. 167 e sgg.

³¹ Bucciantini ad esempio si stupisce che in alcuni momenti della messinscena del *Galileo* le differenze dal testo siano tali «che si potrebbe affermare che il materiale scenico è di Brecht ma la sua elaborazione e resa finale è interamente di Strehler» (*ivi*, p. 149), come se non ci fosse nella pratica teatrale una fisiologica autonomia dei contesti di scrittura e messinscena.

fascismo³²); di Pandolfi, perdente rispetto al buonsenso di chi, come Grassi, seppe destreggiarsi nei nuovi equilibri politici, si può parlare con allegro distacco, come se la sua fosse una storia da farsetta. Bucciantini ricorda il suo ruolo, anche nel dopoguerra, come «principale promoter di Brecht», e ricorda, seguendo la biografia scritta da Marco Martinelli³³ e le pagine dedicate a Pandolfi in *Fondamenti* da Claudio Meldolesi³⁴, il suo coinvolgimento nella lotta politica, persino il suo eroismo, ma li introduce parlando di una vita «scandita da arresti, interrogatori, fughe rocambolesche»³⁵, come se questa fosse una scelta avventurosa, e non il sintomo di una società malata di dittatura, che non consente a un giovane di vent'anni di vivere a pieno la sua libera espressione, costringendolo al rischio o alla rinuncia dei valori in cui crede. Questa leggerezza nel modo di guardare orienta il racconto della sua partecipazione alle prime fasi della storia del Piccolo Teatro. Pandolfi, subentrato nel consiglio del Piccolo a Virgilio Tosi come rappresentante del Pci, avrebbe dovuto mettere in scena nella prima stagione *Le notti dell'ira* di Salacrou – ma la data fu anticipata, rendendogli impossibile portare avanti il lavoro iniziato (era già stata realizzata la

³² Per il teatro è il noto caso di Nicola De Pirro, su cui cfr. Patricia Gaborik, *The voice of the institution. The Inspector General, Nicola De Pirro one hierarchs writings in «Scenario» and the rhetoric of fascist theatrical management (1932-1939)*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 241-261 e Stefano Locatelli, Giuseppe Amato, *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategia della Direzione Generale dello Spettacolo: Assassinio nella cattedrale a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili*, «Biblioteca Teatrale», n. 141, gennaio-giugno 2024.

³³ Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 31-76.

³⁴ Bucciantini si riferisce ai *Fondamenti del teatro italiano*, cit.; Claudio Meldolesi ha però dedicato a Pandolfi anche importanti saggi brevi: *Vito Pandolfi: teatro e clandestinità*, «Scena», n. 2, aprile 1978, pp. 44-47; *I teatri possibili di Vito Pandolfi*, «Quaderni di Teatro», n. 18, novembre 1982, pp. 5-11; *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, in *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 83-93, edito anche col titolo «Spettacolo del secolo», in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi*, cit., pp. 11-22. Quanto all'importanza di Pandolfi per la ricezione di Brecht cfr., di chi scrive, *Vito Pandolfi. Brecht e gli espressionisti nel teatro italiano del dopoguerra*, «Tradurre», n. 18, primavera 2020, <<https://rivistatradurre.it/vito-pandolfi-forte-dei-marmi-24-dicembre-1917-roma-19-marzo-1974/>> (29/07/2024).

³⁵ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 62.

bozza di scenografia, di Mario Chiari³⁶). Non è quindi corretto, come Bucciantini scrive, che Pandolfi «all'ultimo momento rinunciò e venne presa la decisione – caldeggiata da Grassi – di passare il testimone a Strehler»³⁷. Il Piccolo teatro nasceva plurale, ma con una vocazione al monoteismo, come i fatti avrebbero dimostrato³⁸, e la sua rinuncia fu costruita a tavolino³⁹. Pandolfi, che si vide respinte le proposte di altri testi di bruciante attualità che avrebbe voluto mettere in scena (tra cui, di Brecht, la *Linea di condotta*), non accettò di dirigere invece l'*Arlecchino* goldoniano. Ed è vero che «se ne andò in sordina, senza destare scandalo» (non «sbattendo la porta», come ha scritto Cristina Battocletti⁴⁰), ma non che avrebbe lui stesso confessato di essere «colpevole [...] di “estremismo settario”»⁴¹. Qui Bucciantini fa un peccato di omissione, tagliando dalla frase una parte essenziale per comprenderne il senso: «in sostanza [scrise il regista dieci anni dopo] fui colpevole

³⁶ Cfr. lettera di Giorgio Strehler a Vito Pandolfi, su carta intestata Piccolo Teatro di Milano, Archivio Pandolfi, pubblicata in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, cit., pp. 257-258. Strehler scrisse a Pandolfi, a decisione avvenuta, che lui e Ratto si sarebbero occupati di chiarire la situazione con Mario Chiari, aggiungendo che i suoi bozzetti di scena erano «perfettamente in accordo» con le proprie idee e con le atmosfere volute dall'autore, ma che non avrebbe potuto lavorare con uno scenografo che si trovava «a distanza di chilometri». In apertura espresse però soprattutto imbarazzo, nel trovarsi a dirigere un testo che era stato proposto da Pandolfi: poteva sembrare un'appropriazione dovuta a «smania personale di regista». A contare invece, scrisse, erano le esigenze del Piccolo Teatro, di presentare quello spettacolo come secondo lavoro e alla presenza dell'autore: il successo doveva servire ad aprire per ognuno lo spazio per poter un giorno, in condizioni migliori, «dire quello che crede o ha da dire». In una lettera precedente (19 maggio del 1947, sempre su carta intestata del Piccolo Teatro, pubblicata *ivi*, pp. 256-257) Grassi aveva raccontato a Pandolfi, che non aveva ancora rinunciato alla regia, che Strehler aveva intanto parlato con Salacrou, e che autore e regista avevano scambiato molte idee. Ma sul rapporto tra Strehler e Salacrou cfr. anche il saggio di Tommaso Zaccheo in questo stesso Dossier.

³⁷ *Ivi*, p. 64. Cfr. Stefano Geraci, *Opere ed omissioni. Brecht e il teatro in Italia*, «Ariel», n. 1, 2013, pp. 15-31.

³⁸ Cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

³⁹ E lascia il dubbio che Grassi e Strehler intendessero fin dall'inizio occuparsi anche di quella regia il racconto di Cristina Battocletti, che ricorda che il secondo già immaginava, guardando gli spazi che sarebbero diventati del Piccolo Teatro, come quello spettacolo si sarebbe potuto realizzare. Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 118.

⁴⁰ Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 134.

⁴¹ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 71.

di estremismo settario, cioè *inconsapevole ottimismo*»⁴². A interessare Pandolfi erano testi che potessero avere «un significato che si rivelasse attivo nell'esistenza quotidiana dello spettatore», da rendere efficaci con i metodi di Mejerchol'd e Piscator, «tesi, com'è noto, a rivoluzionare il testo per scoprirne il tessuto sociale». Per il Piccolo il punto era far vivere un teatro sovvenzionato dal ministero «con l'appoggio della critica milanese, con il concorso del pubblico. A tal scopo, niente di rivoluzionario; ma brillanti prestazioni registiche di testi culturalmente inappuntabili, senza punte di particolare audacia in ogni senso»⁴³.

Che sostegno statale e libertà non facessero rima lo ritenevano allora anche artisti come Edoardo De Filippo e Franca Valeri⁴⁴, ma non a tutti era data la possibilità, senza sovvenzioni, di riuscire a esercitare il mestiere. E fu difficile per i registi italiani ritagliarsi un campo d'azione⁴⁵.

⁴² Vito Pandolfi, *Vita privata del regista*, cit., p. 217, corsivo mio. Pandolfi era per Ferdinando Taviani «una delle personalità più significative della rinascita inquieta del teatro italiano dopo il fascismo» (Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina, 2010, p. 187). Aveva collaborato con Strehler e Grassi dai tempi del Circolo Diogene, era stato nel comitato direttivo del Piccolo, avrebbe dovuto dirigere, come si è ricordato, uno dei primi spettacoli, ma il suo nome venne omissso nel volume celebrativo di Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965 (cfr. in proposito Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, Pisa, Pacini, 2005, p. 331). Vent'anni dopo Giorgio Strehler, discutendo alla radio *Fondamenti del teatro italiano*, rimproverò a Claudio Meldolesi di aver «sopravalutato la linea romana e in particolare i suoi personaggi minori»: per lo storico fu soprattutto un riferimento a Pandolfi, outsider che aveva «saputo differenziarsi da una generazione teatrale presuntuosa, incapace di accorgersi dei limiti del teatro che andava costruendo». Cfr. Claudio Meldolesi, *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, cit., p. 84. Su Pandolfi, in scritti non accademici – come Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, *Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi-d'Amico tra cultura, politica e società*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 430-431 e 555 – capita di leggere parole molto dure, come se fosse una sorta di *villain* shakespeariano e le sue scelte e azioni non avessero solide ragioni interne. Colpisce che il suo nome manchi nel recente e interessante volume di Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, cit.

⁴³ *Ibidem*. Non è un caso se il Piccolo Teatro avrebbe messo in scena Brecht solo nel 1956, dopo aver consolidato la propria posizione, e comunque rischiando – è ancora Pandolfi a raccontare – di perdere il sostegno delle istituzioni.

⁴⁴ Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 124.

⁴⁵ Pandolfi, mentre Strehler passava al professionismo abbandonando collaborazioni a riviste e attività critica, finì col mettere sempre più da parte l'attività teatrale

Visti da lontano

Può sembrare ingiusto il parere di Pandolfi sul teatro di Strehler come brillante, inappuntabile, in nulla audace. Rispetto alla sua idea di un teatro in essenza politico, il Piccolo sembrava ripiegare verso l'estetico; ma fu l'impressione, tra altri, anche di Pasolini⁴⁶, e corrisponde a quanto osservò uno sguardo esterno come quello del critico e regista americano Eric Bentley, che con sorpresa descriveva nel 1949 – due anni prima della sua collaborazione con de Bosio – le apparenti innovazioni del teatro milanese:

Giorgio Strehler is reputedly a radical, but from his work in the theater you would never know it. Subsidized by the government, he is afraid of doing certain plays that can be done even in the west zone of Germany and in ultra-conservative Switzerland. [...] The one play in Strehler repertoire which some people considered “dangerous” was Salacrou’s *Nights of Wrath*, but the manner of the performance was not that of an activist theater. It was rather that of talented, oversolemn amateurs. A characteristic moment was the use of film, for a few seconds, to show the wrecking of a train. The device elicited the response: “What an experimental theater we have in Milan!” Its function, beyond that, was nil. Such is theatrical aestheticism⁴⁷.

(cfr. la scheda su di lui in questo Dossier). Quanto alle sorti di altri registi della generazione, oltre che a Claudio Mellolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., rimando alle schede dedicate qui a de Bosio, Costa e Jacobbi e in particolare al saggio di Alessandra Vannucci, oltre che al suo *The Italian mission: Stories of a generation of Italian film and theatre directors in Brazil (1946-69)*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», v. 10, 2022, pp. 187-202.

⁴⁶ Cfr. Massimo Bucciattini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 228, nota 34.

⁴⁷ “Giorgio Strehler è a quanto pare un radicale, ma non si capirebbe mai dal suo lavoro teatrale. Sovvenzionato dal governo, ha paura di dare certi drammi che possono essere messi in scena persino nella zona occidentale della Germania e nell’ultra conservatrice Svizzera. [...] L’unico testo nel repertorio di Strehler che alcune persone hanno considerato ‘pericoloso’ è stato *Notti dell’ira* di Salacrou, ma la maniera della messinscena non era quella di un teatro attivista. Era piuttosto quella di dilettanti talentuosi e ultrasolenni. Un momento caratteristico era l’uso del film, per alcuni secondi, per mostrare il deragliamento di un treno. L’artificio suscitava la reazione: ‘Che teatro sperimentale abbiamo a Milano!’. La sua funzione, al di là di questo, era nulla. Così è l’estetismo teatrale”. Eric Bentley, *In search of theater*, New York, Applause, 1992 [prima edizione: NY, Atheneum, 1975], p. 73. Bentley era dal 1948 in Europa come corrispondente di «Theatre Arts» e «Kenyon Review», grazie anche a un finanziamento della fondazione Guggenheim. Cfr. la breve voce a lui dedicata, senza firma, nell’*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II, Roma, Le Maschere, 1954.

Bentley dichiarò anche di non vedere, nel primo repertorio del teatro e nella interpretazione che Strehler ne dava, alcuna direzione, a meno che non fosse quella della “sperimentazione nei limiti della cortesia” («experimentation within the bounds of gentility»⁴⁸). *Le notti dell'ira*, spettacolo di tema resistenziale, il più rischioso della prima stagione, nelle mani di Strehler si era tradotto in un evento adatto ad accontentar tutti, con un ammiccamento alle innovazioni – ed è facile immaginare perché questa rappresentazione non fosse stata lasciata in mano a un regista tendente alla provocazione come Pandolfi.

Con la pura immaginazione però non si può far storia. Bucciantini si spinge a scrivere che se Pandolfi nel 1947 avesse messo in scena *La linea di condotta* non avrebbe probabilmente «lasciato traccia né nella storia del Piccolo né nella memoria degli spettatori», perché il suo spettacolo sarebbe apparso solo «una stranezza»⁴⁹. Sono parole dure: la grandezza di Strehler viene ribadita anche sminuendo altro teatro possibile, e non realizzato. Ma è vero che a livello delle pratiche teatrali negli anni Cinquanta ci fu un congelamento di molte delle possibilità che si erano intraviste negli anni precedenti, persino in quelli bui della dominazione fascista e della guerra. Tanto che Strehler aveva i suoi dubbi sull'opportunità di realizzare testi di Brecht: lo ha testimoniato de Bosio, paragonando il proprio modo tagliente di metterlo in scena a quanto avrebbe poi fatto il regista triestino, con uno stile «magico e di grandi forme estetizzanti»⁵⁰.

Per Pandolfi il margine d'azione permesso in un teatro stabile non fu sufficiente: ma la sua posizione non era in fondo vicina a quella che spingerà Strehler, nel '68, a lasciare a sua volta il teatro a lungo condotto con Grassi? Il regista triestino si dirà allora convinto che i compromessi amministrativi avrebbero sempre più ristretto le possibilità del proprio percorso registico, «A tal punto da impedire ogni azione veramente rivoluzionaria»⁵¹.

⁴⁸ Eric Bentley, *In search of theater*, cit., p. 73.

⁴⁹ Massimo Bucciantini, *Un galileo a Milano*, cit., p. 73.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 76, dove si cita Mariacristina Chiavecchi, *Conversando con Gianfranco de Bosio*, in *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio: settimana del teatro 7-12 maggio 2000*, a cura di Paolo Bosisio, Bulzoni, Roma 2001.

⁵¹ Lettera di Giorgio Strehler a Paolo Grassi, s.d. [giugno-luglio 1968], Fondo Giorgio Strehler, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste, citata in Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 195. Sull'importanza dell'estremismo, se-

Quasi un romanzo

Nel 2021 è stata pubblicata la prima biografia di Giorgio Strehler, di Cristina Battocletti. La curiosità di una non addetta agli studi teatrali era forse quella che ci voleva per cominciare a ritrarre il regista a tutto tondo, al di là di certi ripetuti schematismi. Strehler qui è visto soprattutto dietro le quinte, ripercorrendo origini familiari e culturali, collaborazioni e amori (dalla prima moglie, la danzatrice e coreografa Rosita Lupi, a grandi interpreti di canzone e teatro come Ornella Vanoni – di cui impostò la carriera – o Valentina Cortese). Ed è descritto senza dimenticare, in nome dei pregi, i suoi difetti. «Forse il torto peggiore fu quello di metterlo nella teca degli intoccabili, senza fare mai venire davvero fuori i suoi errori»⁵², scrive l'autrice verso la fine del volume, che è basato, oltre che su ricerche d'archivio e sintesi di fatti noti, su interviste a chi Strehler lo ha ben conosciuto.

Non è però un libro di studio: il taglio è divulgativo, il genere intermedio, tendente più al romanzo che alla storia. Un racconto che – unendo tratti privati, descrizioni di spettacoli e di intemperanze, di amicizie tempestose (come quella con Grassi, fitta di liti frenate dalla paziente Nina Vinchi, segretaria e terza fondamentale anima del Piccolo Teatro) e di amori passionali, di grandezza e di qualche miseria – tende all'iperbole e al favolistico fin dal titolo agiografico: *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli* (Milano, La nave di Teseo, 2021). Il testo è diviso come uno spettacolo, con pagine di intermezzo e capitoli aperti (come già in Bucciantini) dall'elenco delle *dramatis personae*. Sono dati di orientamento per i lettori, ma a rischio

gno in arte di salute, cfr. Ferdinando Taviani, *Discutere la Regia*, «Primafila», n. 107, giugno 2004, pp. 4-20, qui p. 8: «Se teniamo i piedi per terra, ci accorgiamo che in realtà sono gli artisti estremisti – che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico – a creare quella maniera diffusa di sentire e riconoscere cultura che inventa e circoscrive nuovi territori culturali, li dilata, dà loro uno statuto d'esistenza, un valore, li accredita prima con l'eccesso e lo scandalo, poi col prestigio. È deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l'assenza di estremismo, nei momenti che sembrano "normali" e preludono all'assessia. Per ciò, fra i compiti di coloro che studiano, dovrebbe esserci anche il lavoro sui punti estremi, in stato nascente, in genere non visti, in cui si fabbrica non solo la qualità, ma anche il valore».

⁵² Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 388.

di semplificazioni: Dario Fo figura come attore e regista, e non autore (nonostante il Nobel per la letteratura del 1997). Marcello Moretti è Arlecchino (ruolo che lo rese celebre con Strehler), e non attore. È chiaro che le attribuzioni di mestiere riguardano soprattutto la funzione nella vita di Strehler, che qui è semplicemente, per antonomasia, “Il regista”.

Spesso si tende, nel raccontare del Piccolo, a un certo surplus retorico e a una divisione dei personaggi in “buoni e cattivi”. La Battocletti evita in parte il secondo difetto⁵³, ma non il primo: e se questo permette di dire qualcosa in più su Strehler (come la sua «forza animalesca, che si imponeva anche fisicamente nei consessi»⁵⁴), porta a un vizio di fondo: la tendenza a raccontare gli eventi a ritroso, sulla base del senno del poi. Esagerando, a volte, come nelle vite dei santi. Qui Strehler è definito senza mezzi termini «colui che ha fatto rinascere il teatro nel dopoguerra»⁵⁵, ma – pur prendendo per buona l’idea qui sottintesa, del maggior valore della regia rispetto al teatro degli attori – come già ricordato la regia italiana era allora un insieme di possibilità, e dietro al teatro di via Rovello c’erano state battaglie progetti e realizzazioni di anni e di tanti⁵⁶.

È solo un eccesso retorico affermare, raccontandone la prima giovinezza, che Strehler era un ragazzo «non ancora consapevole di essere una star», ma non si può sostenere che «Gli attori dell’*Arlecchino* sanno improvvisare perché Strehler trasmette loro il personaggio» in

⁵³ Colpiscono però la decisa parzialità di frasi come «Se [Strehler] ha tagliato le gambe ad alcuni artisti lo ha fatto perché il suo ruolo comportava una decisionalità feroce, ma mai perfida» (*ivi*, p. 338), o del dire che «Disponeva di attori, scenografi e compositori come soldatini e carri armati di un grandissimo piano di conquista siderale, maledettamente seria e maledettamente vera, in cui ogni metodo era ammesso. Per questo non era un furto appropriarsi delle idee altrui» (*ivi*, p. 375). E colpiscono le frequenti prese di posizione acritiche contro gli attori, a cui Strehler avrebbe regalato arte al posto della loro «improvvisazione geniale» (*ivi*, p. 211).

⁵⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵⁵ *Ivi*, p. 210.

⁵⁶ Anche la richiesta di teatri d’arte finanziati dallo Stato e di un ampliamento del pubblico, unita all’esigenza di una nuova fedeltà al testo e alla poesia dell’autore, era idea difesa a lungo da Silvio d’Amico, a cui il pensiero del Piccolo si richiamava senza farne mistero. Più importante è ribadire però la diversità delle idee di regia allora in ballo, che riguardava anche i suoi allievi dell’Accademia. Cfr. Giorgio Prosperi, *La giovane regia italiana*, cit., p. 215.

maniera chiara⁵⁷. Il protagonista Moretti, ex allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica, aveva interpretato quella maschera già a Roma nel '44 con Alberto D'Aversa, e Grassi e Strehler lo avevano voluto con loro per la sua bravura nel precedente *Re Cervo* di Gozzi diretto, sempre per l'Accademia di Silvio d'Amico, da Alessandro Brissoni⁵⁸. Difficile negare un suo contributo creativo. Ma qui si sottintende una visione dimezzata dell'attore, come se fosse un corpo senza testa che ha delegato la competenza sul pensiero alla regia. Punto di vista, questo sì, arrivato a diffondersi anche grazie al successo di Strehler e del suo modo di pensare il lavoro di scena, ma parziale e storicamente connotato (anche se così diffuso da passare spesso per dato di fatto).

Le pagine dei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* di Claudio Meldolesi (I ed. Firenze, Sansoni, 1984) scritte contro questa visione monocentrica e ancora determinanti per comprendere la scena italiana tra guerra e dopoguerra, non sono arrivate a incidere sulla vulgata che si fa di quegli anni. Consultandole si sarebbero evitate alcune mancanze, come quella di accennare a una storia della ricezione italiana di Brecht omettendo il nome di Lucignani. E non si sarebbe scritto che i registi Orazio Costa, Renato Simoni, Guido Salvini, Enrico Fulchignoni e Giulio Pacuvio, di età ed esperienze diverse, appartenevano tutti al mondo dei Teatri GUF (Giovani Universitari Fascisti), né che allora non ci fossero altri luoghi che quelli – dove operavano Strehler e Grassi – per «fare o vedere il teatro serio» (e quale sarebbe, poi, «il teatro serio»?)⁵⁹. È infine un peccato che manchino le note e non si possa sapere la fonte esatta delle molte informazioni.

Non siamo, si è detto, nel campo degli studi. Per i cento anni dalla nascita Cristina Battocletti ha costruito una biografia che, riconoscendo a Strehler i suoi difetti, rendendo visibili qualche sua complessità, fatiche delusioni e debolezze nascoste dietro la facciata del successo, conferma e rafforza il suo mito. Da queste pagine però emerge anche

⁵⁷ Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., pp. 57, 143.

⁵⁸ Cfr. Vito Pandolfi, *Arlecchino ha ucciso Marcello Moretti*, dattiloscritto di 12 cartelle, Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale "Bruno Ciari", Certaldo. Qui si legge tra l'altro che Moretti aveva già «eccezionali qualità mimiche e acrobatiche»: a Pandolfi erano però sembrate nel contesto di allora, in piena guerra, legate a un «gusto di recitare fine a se stesso, anacronistico». Quanto alla carriera registica di D'Aversa, cfr. il saggio di Alessandra Vannucci in questo stesso Dossier.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 90.

il sapore di una vita. La dedica finale è a un'anziana spettatrice del Piccolo, incontrata per caso, ideale destinataria del volume. A lei forse non sarà dispiaciuto che siano trascurati eventi ritenuti minori, come i tentativi di alleanze che precedettero il Piccolo (una fu immaginata anche con l'ambiente romano di Gassman e Squarzina⁶⁰), e perdano chiari contorni figure rilevanti per le vicende complessive del teatro italiano, ma non determinanti per Strehler. Dove il libro è più informato è nella storia delle sue passioni, amori, e bizzarrie. Qui l'autrice sa mostrare sfumature inedite, raccontando di un perfezionismo capace di stremare i collaboratori ma anche di «creare l'orgoglio di appartenere a una squadra»⁶¹, in pagine in cui il Piccolo appare con la forza di un ensemble, con le sue ingiustizie e i suoi tic nervosi, ma anche con quel carattere di irripetibilità che hanno i gruppi teatrali retti dalla personalità di un grande regista⁶².

Gli altri e Strehler

Le immagini più efficaci del volume di Cristina Battocletti sono forse quelle che restituiscono con entusiasmo la grandezza registica di Strehler: quando parla delle sue abilità di «mago delle luci»⁶³, quando dà conto della precisione millimetrica con cui sapeva costruire la poesia dei suoi spettacoli, o quando ricorda alcune importanti collaborazioni, come quelle con Fiorenzo Carpi o con Riccardo Muti, ripercorrendo la passione e la competenza musicale del suo lavoro di regista d'opera⁶⁴.

La sua narrazione lascia ben comprendere il peso della presenza di Strehler sulle scene italiane ed europee, riferendo dell'eco lasciata dalla sua morte improvvisa, avvenuta il 24 dicembre del 1997:

⁶⁰ Cfr. Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 333 e il saggio di Alessandra Vannucci in questo stesso Dossier,

⁶¹ *Ivi*, p. 358.

⁶² Su quanto l'idea di fare del Piccolo un vero e proprio ensemble sia stata però soprattutto un progetto mancato cfr. il saggio di Locatelli in questo stesso Dossier.

⁶³ *Ivi*, pp. 28-31 e 281-295.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 296-301. La madre di Strehler era come noto una celebre violinista, Alberta Eugenia Paola Lovrič, nativa di Zara, in Croazia. Cfr. Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, cit.

[...] non c'è palcoscenico in Italia che trascuri di iniziare la serata con un applauso rivolto a lui. A Parigi, all'Odéon-Teatro d'Europa le bandiere francesi e quelle dell'Unione Europea rimangono a mezz'asta per dieci giorni. Nella capitale francese il 5 gennaio 1998 c'è una commemorazione solenne con la proiezione dell'ultima conferenza di Strehler a Parigi. Il ministro Lionel Jospin esprime “profonda emozione per la morte di un uomo pieno di cultura e di umanesimo europei”⁶⁵.

Il mito di Strehler, si diceva, ne esce rinvigorito. Ma la storia? Nessuno negherebbe l'evidente importanza del suo percorso teatrale. Il problema era, e continua ad essere, una certa tendenza alla semplificazione, che comporta anche la messa al margine degli “altri”, cioè quanti si trovarono a portare avanti il loro mestiere in posizione meno centrale e privilegiata, per non aver potuto o saputo costruire un ente forte ed efficace come seppe essere, pur tra battaglie e necessari compromessi, il Piccolo Teatro di Milano. Alla storiografia sta anche il compito di seguire le strade parallele, di osservare quanto allora nel teatro italiano è stato realizzato in parte, o frenato. È quanto Meldolesi aveva sostenuto con un altro suo noto volume, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano* (Roma, Bulzoni, 1987), dove un capitolo è dedicato alle possibilità rimaste inesprese persino dal teatro di Strehler, nell'idea – ancora in buona parte da esplorare – che il successo della maturità ne avesse offuscato il talento di sperimentatore⁶⁶. La questione dell'attenzione da dare agli “altri” non riguarda, a ben vedere, soltanto loro.

Paolo Chiarini, germanista molto vicino al percorso brechtiano del Piccolo Teatro – fu lui ad assumere dal punto di vista degli studi la prospettiva di una giusta interpretazione dei testi dell'autore tedesco – indicò la tendenza a isolarlo dal suo contesto come una delle principali difficoltà nello studio di Brecht⁶⁷: è la difficoltà che rischiamo oggi di avere ricordando Strehler⁶⁸. La stessa precisione del linguaggio registri-

⁶⁵ *Ivi*, p. 340. Per i rapporti di Strehler con la Francia rimando al saggio di Tommaso Zaccheo in questo stesso Dossier.

⁶⁶ Ma cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

⁶⁷ Cfr. Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht. Dal teatro epico al teatro dialettico, Nuovi studi su Brecht*, a cura di Paolo Chiarini, «Quaderni del Piccolo Teatro», n. 2, Milano, Tecnografica milanese, 1961, pp. 2-26: 7.

⁶⁸ Per questo parallelismo ho intitolato queste pagine facendo eco al titolo di una nota conferenza tenuta nel 1971 a Firenze: “Brecht perché”, che ebbe Strehler tra i principali relatori.

co, che produceva nuova poesia, non era stata rivelata ai giovani registi italiani dal modo di costruire spettacolo di Luchino Visconti⁶⁹?

Per concludere: storiografia teatrale e divulgazione

La diffusione a livello universitario degli studi teatrali ha alimentato l'illusione che abbiano consolidato, nel tempo, una diversa e più rispettosa considerazione da parte di ambiti disciplinari confinanti e di più sicura tradizione: il campo teatrale continua invece a essere spesso considerato, come scriveva molti anni fa Taviani, una zona «per attraversamenti comodi»⁷⁰. Si crede siano studi facili, per cui bastano competenze apprese in altri settori, come le storie delle diverse letterature, per avventurarsi senza rischi. Una leggerezza che è l'altra faccia di una diffidenza antica, in Italia profondamente radicata, della “cultura alta” verso il mondo del teatro. Anche questo aiuta a comprendere perché i registi, nel dopoguerra, cercassero patenti identificando la loro opera con quella degli autori messi in scena, ricavando il loro prestigio da quello letterario. E ancora oggi non sembra da noi essersi risolto, nonostante anni di strutturazione accademica⁷¹ e di battaglie storiografiche, il problema di far comprendere il valore della cultura teatrale, e del suo studio.

Non c'è, sul fatto che uno storico della scienza scriva un interes-

⁶⁹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 163, n. 34. Su Visconti rimando a Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a “Morte di un commesso viaggiatore”*, Roma, Bulzoni, 2010.

⁷⁰ Ferdinando Taviani, *Viaggio tra le quinte*, «L'indice dei libri del mese», 3, n. 7, luglio 1986, p. 15. Il breve articolo è una recensione di Alessandro Gebbia, *Città teatrale. Lo spettacolo a Roma nelle impressioni dei viaggiatori americani (1760-1870)*, Roma, Officina, 1985. Il tono era duro, come dato dalle necessità di una battaglia, e centro della critica erano un certo vago concetto di teatralità del libro, unito a un'eccessiva imprecisione storiografica. Così la conclusione: «Un titolo interessante, un'egida importante (il Center for Advanced Research in the Performing Arts dell'Università di California e Los Angeles, più il Teatro di Roma), poche pagine senza respiro: uno dei non rari esempi dell'illusione che il teatro nutre d'essere un campo per attraversamenti comodi, definito solo dal sovrapporsi di incompetenze complementari».

⁷¹ Rimando in proposito a Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019.

sante volume sul *Galileo* di Strehler, nulla da recriminare: gli sconfinamenti non sono un male. Meldolesi li raccomandava ai teatrologi, per mettere meglio a fuoco e consolidare il punto di vista specifico dei loro studi⁷². Ora occorre forse immaginare modi nuovi di far dialogare con l'esterno le scoperte fatte nei territori di nostra competenza, comunicando con le zone di confine. La vasta area della divulgazione è certamente una di queste. È in buona parte lì che si decide quello che passa all'esterno, che influenza il pensiero sul teatro delle altre discipline, e, di ritorno, anche noi stessi.

⁷² Cfr. ad es. *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, pp. 77-151, dove rivendicò la necessità di un confronto alla pari degli studi teatrali con le altre scienze umane.

Jan Lazardzig

FROM ALLEGIANCE TO ACADEMIA
THE 'KNUDSEN CASE' AND THE BEGINNINGS
OF THEATRE STUDIES

[Pubblichiamo qui, grazie alla gentile collaborazione dell'autore, la traduzione in inglese, di Kareen Seidler, dell'introduzione al volume di Jan Lazardzig Wissenschaft aus Gefolgschaft. Der »Fall Knudsen« und die Anfänge der Theaterwissenschaft (Dalla fedeltà all'Accademia. Il "Caso Knudsen" e gli inizi degli Studi teatrali, Berlin, Verbrecher Verlag, 2023). Hans Knudsen (1886-1971), allievo di Max Herrmann, noto come il fondatore degli studi teatrali in Germania, partecipò attivamente con lui alla creazione del primo istituto di studi teatrali berlinesi, e proseguì con successo la sua carriera dopo che, nel 1933, il suo maestro ne venne estromesso dal nazismo al potere per le sue origini ebraiche (sarebbe morto nel 1942, nel campo di concentramento di Theresienstadt). Attivo collaboratore delle politiche naziste – come l'abolizione della critica, e il processo di Gleichschaltung (l'uniformazione in ogni settore alle idee di partito, in una totale subordinazione della cultura al pensiero dominante), Knudsen, che era stato tra i firmatari del manifesto degli scrittori nazisti, e che nel 1944 aveva ottenuto per la sua fedeltà una cattedra universitaria dallo stesso Hitler, fu anche, nel 1948, uno dei fondatori della Freie Universität a Berlino ovest. Allora, scrive l'autore, «Nella Germania occidentale non c'era praticamente redazione di teatro, giornale, radio o televisione che non avesse allievi di Knudsen». Per questo ci ha proposto di pubblicare con il suo testo l'immagine che si troverà più avanti, di Knudsen maestro con i suoi allievi, segno inquietante delle influenze e della continuità di un pensiero che solo apparentemente si chiudeva con la fine della seconda guerra mondiale. Muovendosi tra gli anni della dittatura e del dopoguerra, il volume esplora la permanenza nella cultura tedesca di idee «anti-moderne e antisemite», indagando «la funzione politica e sociale degli studi teatrali nella Repubblica di Weimar, nella dittatura nazista e nella

Repubblica Federale». Ma Lazardzig, studiando il passato, guarda anche al presente, ricordando come il caso di Knudsen, notevole ma non isolato, metta in questione anche certi meccanismi che guidano ancora oggi le carriere accademiche. Un promemoria sulle responsabilità, in ogni tempo, degli intellettuali, anche di quelli che dedicano la vita al teatro e al suo studio (Raffaella Di Tizio)]

Professor by the grace of Mr. Hitler¹

During the years of the Frankfurt Auschwitz Trial (1963-1965), the most extensive and significant trial of Nazis conducted before a German Federal court after 1945, a five-volume collection of documents was published by the German-Polish historian and Auschwitz survivor Joseph Wulf. For the first time, the role which intellectuals and artists played in the Third Reich was revealed on a broader basis². While the perpetrators and accomplices of the genocide were being tried in Frankfurt before the eyes of the world, Wulf brought countless testimonies of the cultural inner life of the Nazi dictatorship to public attention. Using a wide range of sources as well as long excerpts, he documented the opportunism and officiousness of mid-ranking intellectual workers. This shed light on forms of behaviour that, although not justiciable, were nevertheless indispensable for the social functioning of the criminal state. With his method of documentation – collecting, viewing, organising and publishing sources he considered important, characteristic or particularly meaningful – Wulf hoped to counteract the suppression of history and denial of guilt of the post-war period in the Federal Republic of Germany³. At the suggestion

¹ “Professor von Herrn Hitlers Gnaden” [Anonymous], *Geschlossene Gesellschaft. Die Provinzialisierung des Westberliner Theaterlebens und einige Ursachen*, in «Spandauer Volksblatt» (20 Dec. 1964), pp. 29-32: 29. The formulation “Professor by the grace of Hitler” (“Professor von Hitlers Gnaden”) was first used in Heinz Elsberg, *Mißglücktes Alibi*, in «Die Mahnung», n. 21, 1961, p. 7.

² Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im Dritten Reich*, 5 vols., Gütersloh, Rowohlt Verlag, 1963-1966.

³ Klaus Kempster, *Joseph Wulf. Ein Historikerschicksal in Deutschland* (Schriften des Simon-Dubnow-Instituts 18), 2nd edn, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

of his friend Walter Huder, director of the Archive of the Academy of Arts and pioneer of the research on exile in Germany (in 1956, he had completed his doctorate in literary studies on Georg Kaiser at Freie Universität Berlin), Wulf also reviewed the work of the Berlin critic and theatre scholar Hans Knudsen, dedicating over twenty pages to him, in his fourth volume on theatre and film. As a loyal collaborator of the Reich's dramaturge Rainer Schlösser during the Nazi era, Knudsen had earned a professorship for theatre studies at Berlin University awarded by the Führer in 1944⁴. Knudsen's rapid turn towards National Socialism confirmed Wulf's conviction that in 1933, «opportunism and "betrayal"» were the «prevailing political attitude» among intellectuals and artists⁵. When, soon after the publication of Wulf's theatre and film documentation, the «Spandauer Volksblatt» denounced the provincialism of West Berlin theatre with the headline *Geschlossene Gesellschaft* (private circle, literally, "closed society") and explained this by the continuation of Nazism in Berlin's theatre life, the case of the "Professor by the grace of Mr. Hitler" became clearer⁶. Knudsen's work was considered symptomatic of the activities of former cultural Nazi elites in the Cold War situation of the post-war period. Having been denied a reinstatement at Humboldt University in East Berlin after the end of the war, he was nevertheless able to continue his academic career since he was appointed as the first professor for theatre studies at the newly founded Freie Universität in the American sector in 1948. During the 1950s, for generations of students, the "theatre professor" became a formative figure accompanying their journey into the world of theatre, television and film, into the editorial offices of newspapers or into cultural institutions in the Federal Republic⁷. There was hardly a theatre or editorial office where Hans Knudsen's students could not be found. It was of no importance that their training in theatre criticism, dramaturgy and directing was dispensed by a former member of the censor's

⁴ Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im Dritten Reich*, cit., vol. 4: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, 1966, especially pp. 206-214.

⁵ "Opportunismus und 'Verrat'", "vorherrschende politische Haltung". Klaus Kempter, *Joseph Wulf. Ein Historikerschicksal*, cit., p. 230.

⁶ "Professor von Herrn Hitlers Gnaden". [Anonymous], *Geschlossene Gesellschaft*, cit., pp. 29-32.

⁷ [Heinz Ritter], *Theaterprofessor. Ein Leben für die Bühne – Hans Knudsen wird morgen 75 Jahre alt*, in «Der Abend», 1 December 1961.

office of the *Reichsdramaturg* – of all people – who, in his position of responsibility, had enforced Goebbels' ban on criticism in 1936.

This book traces the anatomy of a career that is closely interlocked with the beginnings of theatre studies as a university subject in Germany⁸. Hans August Heinrich Knudsen was born in Poznań in 1886, as the son of a tax officer. In 1906, during his studies of German philology at the University of Berlin, he attended the lectures of the literary historian and theatre scholar Max Herrmann, who was highly respected in theatre circles⁹. After completing his doctorate in Greifswald, Knudsen returned to Berlin in 1911 as a senior teacher of German and History and joined the circle of the Jewish scholar Herrmann. Under the umbrella of German studies, academic theatre research was being conducted as early as the 1910s in other cities, such as Kiel (Eugen Wolff), Leipzig (Albert Köster) and Cologne (Carl Niessen). Yet Herrmann provided the methodological groundwork for a new academic discipline: theatre studies. After the revolution and after the social democrats came into government, thanks to his initiative, an Institute for Theatre Studies was established at Berlin University, despite resistance from the university establishment that

⁸ This book was preceded by an exhibition and publication project developed together with Peter Jammerthal and students of theatre studies in the winter semester 2018/19. See Peter Jammerthal - Jan Lazardzig (eds), *Front Stadt Institut. Theaterwissenschaft an der Freien Universität 1948–1968*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018. Mechthild Kirsch laid the groundwork for this in her Master's thesis (1991) on the history of theatre studies at Freie Universität, where she is impartial in her judgment. See Mechthild Kirsch, *Zur Geschichte des Instituts für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin*, Magister-Hausarbeit, Freie Universität Berlin 1991. Quentin Fondu recently analysed Berlin theatre studies after 1945 from a sociological-comparative perspective. See Quentin Fondu, *La Scène et l'Amphithéâtre – Sociologie et histoire de la discipline des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945–2000)*, EHSS/Paris and University of Bielefeld 2021, pp. 69-83.

⁹ Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865–1942)*, Leben und Werk, Berlin 2013. Hollender mentions Hans Knudsen only in passing. Testimonies taken from Knudsen are partly adopted uncritically. For a critical discussion of Hollender, see Götz Aly, *Im Osten geehrt, im Westen vergessen*, in Götz Aly, *Unser Nationalsozialismus. Reden in der deutschen Gegenwart*, Berlin, S. Fischer, 2023, pp. 65-81, and especially pp. 133 f. A reliable biographical sketch of Hans Knudsen can be found in Christoph König (ed.), *Internationales Germanistenlexikon 1800–1950*, Berlin et al., De Gruyter, 2003, pp. 960-962 (Nina Weller).

was influenced by anti-democratic and anti-Semitic tendencies. Hans Knudsen – alongside the social democrat Bruno Th. Satori-Neumann – was appointed as Herrmann's assistant.

The academic and methodological innovations of the art-based discipline, which emerged around the categories of performance, staging and social play in the 1910s and 1920s, should not obscure its conservative educational goals¹⁰. Prospective directors, dramaturges, critics and theatre clerks were taught theatre history at the *Institut am Opernplatz* and trained theory and practice to a philologically text-faithful staging practice. For the German teacher Knudsen, the attractiveness of the subject lay in cultivating the tradition of national theatre culture and dramatic art. He largely rejected the aesthetic experiments and artistic innovations of the Weimar period – *Regietheater*, open stage forms, the use of audiovisual media – as being devoid of artistic interest. He had a strong aversion to the politicisation of theatre by the left (Agitprop). In the cultural heyday of the Weimar Republic, Knudsen made a name for himself as theatre and literary critic in the conservative and German nationalistic press. However, his high expectations of being chosen as Herrmann's successor and heir to the throne were not realised. Disillusioned, he left Berlin University in 1932.

When the National Socialist German Workers' Party (NSDAP) came to power, the anti-modernist Knudsen suddenly saw himself in the right, given his long-standing opposition to the republic's approach to the theatrical repertoire. He condoned the fact that his Jewish mentor was exposed to anti-Semitic hostility and was gradually forced out of the academic system. Knudsen reacted with downright indignation when Herrmann refused to bow to the stipulations of Aryanisation of his own accord and continued to claim the chairmanship of the renowned Society for Theatre History, of which Knudsen was secretary. As editor of the magazine «Die Bühne» (The Stage), the central organ of the *Reichstheaterkammer* (the Reich's Chamber of Theatre), and of the «Deutsche Theaterzeitung» (The German Theatre Journal), Knudsen subsequently participated in the development of the Nazi theatre apparatus. His allegiance was first rewarded with a teaching position

¹⁰ This was previously emphasized by: Corinna Kirschstein, *Theater, Wissenschaft, Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, Leipzig, Leipziger Uni-Vlg, 2009.

(1938) and, finally, in 1944, with the professorship for theatre studies at Berlin University, to which he had long aspired. Max Herrmann had already died in the concentration camp Theresienstadt on 17 November 1942, “from a severe cold”, as Hans Knudsen later meticulously noted¹¹. (Fig. 1)



Fig. 1 - Hans Knudsen in a circle of students at the acting school at the Deutsches Theater (1943). Photo: Charlotte Willott. © Ullstein Bild.

After the war, having been a disciple of Herrmann proved to be a stroke of luck for his own career. With the active support of his former students, Knudsen claimed having maintained an inner distance from the Nazi state (even to the point of alleged complicity in the attempted assassination of Hitler in 1944)¹². He was thus appointed as a professor

¹¹ “an einer schweren Erkältung”. Hans Knudsen, *Max Herrmann*, in «Maske und Kothurn», vol. 1, n. 1-2, 1955, pp. 167-170: 170.

¹² Rolf Seeliger (ed.), *Braune Universität. Deutsche Hochschullehrer gestern*

at the newly founded Freie Universität, alongside several other scholars who were burdened by a Nazi-past. This was – remarkably enough – the first ever tenured professorship for theatre studies¹³. Once again, Knudsen was able to devote himself – this time in a leading position – to the establishment of an institute of theatre studies. Being the only surviving assistant of the founder of the discipline, he took an offensive stance in the tradition of theatre studies in the 1920s, albeit without possessing the intellectual range, the level of academic excellence or the theoretical enthusiasm for experimentation of his former mentor. However, in the intellectual climate of the 1950s, and given Berlin's situation as a frontline city, this was not necessary in order to succeed in society¹⁴.

In recent years, studies on the history of the society and mentality of the early Federal Republic have shown the key role that former Nazis, followers and beneficiaries of the Nazi system played in the development of post-war society in the Federal Republic¹⁵. Government and economy, culture and education – the old elites, often NSDAP members from the very beginning, were at the helm everywhere. Willi Winkler stated with good reason that the old networks «played a state-forming role in the construction of the Federal Republic», and what is more: without them, «paradoxically, many [people] would not have made it into democracy at all»¹⁶. This was also made possible by the communi-

und heute. Dokumentation mit Stellungnahmen, n. 4, Munich, Selbstverlag, 1966, p. 65.

¹³ In early 1967, the magazine «Theater heute», in a series of articles entitled *How to study theatre and where* (“Wie studiert man Theater und wo?”), counts five chairs for theatre studies in the German-speaking region (West and East Berlin, Vienna, Cologne and Munich). See «Theater heute», n. 2, 1967, p. 37 f. (Munich), «Theater heute», n. 3, 1967, p. 36 (Humboldt University Berlin), «Theater heute», n. 4, 1967, p. 44 (Freie Universität Berlin), «Theater heute», n. 5, 1967, p. 38 (Cologne), «Theater heute», n. 8, 1967, p. 42 (Vienna).

¹⁴ Henning Müller, *Theater der Restauration. Westberliner Bühnen, Kultur und Politik im Kalten Krieg*, Berlin, Henschelverlag, 1981, pp. 278-309.

¹⁵ See Ulrich Herbert, *Wer waren die Nationalsozialisten?*, Munich, C.H. Beck, 2021, pp. 241-261.

¹⁶ «am Aufbau der Bundesrepublik staatstragend mitwirkten», «es paradoxerweise viele gar nicht in die Demokratie geschafft». Willi Winkler, *Das braune Netz. Wie die Bundesrepublik von früheren Nazis zum Erfolg geführt wurde*, Berlin, Rowohlt, 2019, p. 19.

cative silencing of complicity and connivance in Nazi crimes¹⁷. As observers of post-war society, such as Hannah Arendt, pointed out early on, repression and the deflection of guilt were part of the basic social consensus of a people of perpetrators who saw themselves as victims¹⁸. They considered themselves as having been deceived and betrayed, hoodwinked by Hitler with false promises and unduly penalised by the consequences of war, destruction, fleeing and displacement. The fact that the protective claim of having known nothing of the Nazi crimes was in open contradiction to the claim of always having been against Hitler had to be reconciled. There was a widespread attitude among civil servants who had continued to work after the elimination of their Jewish colleagues: «Those who took part were those whose resistance was most effective»¹⁹.

A similar attitude can also be observed in the case of Hans Knudsen: after 1945, he denied all accusations of opportunistic behaviour or complicity with the greatest vehemence and with reference to exonerating statements by his students. This perspective was also possible because Knudsen – like many other academics and representatives of the educated elites – can be associated with an anti-modern, or at least modern-sceptical, mindset, for whom the revolution of 1918 represented a much more momentous cultural upheaval than National Socialism and the fall of the Hitler regime. The ideological excesses and the authoritarian despotism of the Nazi era were condemned – but the achievements in cultural and theatrical policy, the splendour and greatness of the theatre of the Third Reich were not called into question²⁰. The Nazi regime's genocide is removed from this equation and is at best mentioned indirectly in Knudsen's writings and notes. There is no reflection about having brought guilt upon himself through nationalist narratives,

¹⁷ Harald Jähner, *Wolfszeit. Deutschland und die Deutschen 1945–1955*, Berlin, Rowohlt, 2019, pp. 373-404.

¹⁸ Hannah Arendt, *The Aftermath of Nazi Rule: Report from Germany*, in «Commentary», n. 4, 1950, pp. 342-353.

¹⁹ «Wer mitgemacht hat, der hat am wirkungsvollsten Widerstand geleistet». Willi Winkler, *Das braune Netz*, cit., p. 333.

²⁰ See Bertolt Brecht, *Rede auf dem gesamtdeutschen Kulturkongress in Leipzig*, May 1951, in Berliner Ensemble, Helene Weigel (ed.), *Theaterarbeit*, Dresden, Dresdner Verlag, 1952, p. 7.

subordinate behaviour or by seeking his own advantage²¹. Not only on a biographical level, but also on an institutional level, silence and denial prevailed. The development of theatre studies in the post-war period became an exculpatory project: Jewish emigrants were courted, exonerating narratives in film and theatre flourished and helped old networks and representatives of Nazi culture adapt to the democratic state.

Since he adhered to the National Socialist cultural nomenclature, given his self-fashioning as a victim of fascism after the war and not least because of the epigonism and intellectual paucity of his writings, the post-68 generation banished the “Nazi”²² or “non-scholar”²³ from the history of the discipline in disgust. However, this also meant that the anti-modern impulses inherent in the beginnings of theatre studies disappeared from view. In a widely read study of the history of mentality and education from the 1960s, Fritz Ringer had already attempted to answer the question of why, in 1933, no recognisable resistance to the open anti-intellectualism and anti-Semitism of the National Socialist regime had come from the ranks of academics and especially university professors. Ringer explains this by referring to the anti-modern self-image of the elites – he calls them “German mandarins”, adopting a term introduced by Max Weber to emphasise their traditionally state-supporting role²⁴. According to Ringer, in the hope of achieving

²¹ For a basic overview, see Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (eds), *Lexikon der “Vergangenheitsbewältigung” in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3, rev. and expand. edn, Berlin, transcript, 2015.

²² Erika Fischer-Lichte, *The Theatre Journal Auto/Archive*, in «Theatre Journal», vol. 57, n. 3, 2005, pp. 557-567: 561.

²³ Laurence Seneleck, *The Nazi Occupation of Theaterwissenschaft*, in «New Theatre Quarterly», vol. 37, n. 4, 2021, pp. 365-375: 365.

²⁴ Cf. Fritz K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933*, Stuttgart, dtv, 1983 (engl. 1969). In his review of this book in 1971, Jürgen Habermas pointed out that Ringer, influenced by his own experience of exile, had postulated the end of mandarinism too early. According to Habermas, it was only then, at the beginning of the 1970s, in the context of the student revolt and the reform and democratisation of universities, that the end had, in fact, been reached. See Jürgen Habermas, *Die deutschen Mandarine*, first published in English in «Minerva», n. 9, 1971, pp. 422-428, in German in Jürgen Habermas, *Philosophisch-politische Profile*, 3rd expand. edn, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, pp. 458-468. For the current state of research regarding the involvement of academic elites, see: Ulrich Herbert, *Wer waren die Nationalsozialisten?*, cit., pp. 105-131.

the goals of a conservative revolution, the mandarins condoned or even supported the National Socialists seizing power²⁵. Relevant studies by Georg Bollenbeck and Hermann Glaser on the relationship between the bourgeois cultural and educated elites and National Socialism emphasise the traditional semantics which led to the acceptance of National Socialism²⁶. The cultural bourgeoisie were deeply disturbed by the mass media of film and corresponding experiments on stage (Piscator), theatre about contemporary topics (*Zeittheater*), jazz and abstract painting, which were considered an expression of a disrupted and polyvalent modernity. National Socialism offered identification opportunities to those who were repelled by the way the Nazi representatives behaved and acted, but who felt a great need to return to a cultural sovereignty of interpretation. Resistance to the nationalistic anti-Semitism of the National Socialists was also so low because, as Shulamit Volkov was able to show, anti-Semitism was already ubiquitous as a “cultural code” in discourses critical of modernity during the German Empire and the Weimar Republic²⁷. Detached from political parties and their anti-Semitic programmes, anti-Semitic interpretative patterns functioned as a sign of the cultural identity of “Germanness” after the foundation of the Reich. Jews served as a cipher for modern life, which was imagined as being in opposition to “Germanness”²⁸.

The beginnings of theatre studies are deeply linked to the continuity of anti-modern mentalities and to the attitudes prevalent at universities from the German Empire to the post-war period of the 1960s in the Federal Republic. Against the background of Hans Knudsen’s career, I will therefore analyse the function and transformation of anti-modern and modern-sceptical positions and discourses in the establishment of theatre studies. What hopes and expectations were associated with

²⁵ Fritz K. Ringer, *Die Gelehrten*, cit., pp. 385-394.

²⁶ See, for instance, Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945*, Frankfurt am Main, Westdeutscher Verlag, 1999; Hermann Glaser, *Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte. Kulturpolitik im Dritten Reich*, Hamburg, Ellert & Richter, 2005.

²⁷ Shulamit Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code*, in Shulamit Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays*, 2nd edn, Munich, C.H. Beck, 2000, pp. 13-36.

²⁸ Volkov’s conclusion is key here: anti-Semitism was «not a direct reaction to actual circumstances» (“keine direkte Reaktion auf reale Umstände”), *ivi*, p. 25.

the academic discipline of theatre? Which social and cultural-political function was assigned to theatre studies? Which anti-modernist positions existed and how did they change? What role did anti-Semitic semantics play and how did they continue to have an effect?

When regarding the discipline from a historical perspective, Hans Knudsen does not immediately come to mind. He did not leave behind any writings that could be considered relevant to theatre studies, nor did he found a school of scholarship. However, he was – and this is the subject matter of this book – continuously involved in the emergence and establishment of theatre studies as a university subject in four different political social systems, from the German Empire, the Weimar Republic and the Nazi regime to the Federal Republic of Germany. His achievement, one might say, was that he was always *there*. Virtues such as diligence, loyalty and allegiance were decisive for this achievement. The political turning points, along which this book is structured, are of particular interest here because these virtues had to be proven anew each time. From a methodological point of view, this insight encourages us to analyse the respective functions of theatre studies in the specific socio-cultural and political environments.

Since the 1980s, scholars in the history of theatre studies and the history of science have – with different approaches – highlighted the innovative aspects of Max Herrmann's school of theatre studies²⁹. This

²⁹ See especially Helmar Klier (ed.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981; Stefan Corssen, *Die Anfänge der Theaterwissenschaft in Deutschland*, Magisterarbeit Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1992; Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, Berlin, De Gruyter, 1998; Erika Fischer-Lichte, *Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte. Eine bedenkenswerte Konstellation*, in Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann (eds), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Eine Bestandsaufnahme* (Schriftenreihe Forum Modernes Theater), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, pp. 13-24; Erika Fischer-Lichte, *From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany*, in «Theatre Research International», vol. 24, n. 2, 1999, pp. 168-178; Erika Fischer-Lichte, *Wie Max Herrmann (1865–1942) die Theaterwissenschaft erfand*, in Claudia Olk, Susanne Zepp (eds), *Jüdische Wissenskulturen und Allgemeine Literaturwissenschaft*, Berlin, De Gruyter, 2022, pp. 169-180; Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, Munich, Wilhelm Fink, 2005, pp. 227-283; Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschrei-*

was necessary because of the mere fact that, in West German theatre studies unlike in the German Democratic Republic, any knowledge of Herrmann's academic and scholarly organisational achievements had all but disappeared from the discipline's collective memory³⁰. With this focus on Herrmann, however, the conservative and restorative aspects of his reconstruction of past theatrical events faded into the background, to the benefit of the theatre's emancipation as the art-based discipline for which he had called. Since the 1980s at the latest, the exponents of theatrical modernism, Otto Brahm, Max Reinhardt, Leopold Jessner and even Erwin Piscator had been advocating for a new kind of theatre scholarship, despite the fact that Max Herrmann and his entourage were mostly opposed to director's theatre, the use of technological media and scenographical innovations (which does not mean that there were not many points of contact, including personal ones, with some of the theatre practitioners mentioned above)³¹. What was also forgotten: the art-based discipline refined and invigorated the

bung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht, Zurich, Chronos, 2007, especially pp. 237-246; Stefan Dörschel, Matthias Warstat (eds), *Perspektiven auf Max Herrmann. 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 2018.

³⁰ In 1955, a new (and slightly abridged) edition of Herrmann's works was published (Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, parts I and II, preface, abridgment and commentary by Helmut Schieman, Dresden, Verlag der Kunst, 1955), in 1962, Ruth Mövius edited Max Herrmann's last study (Max Herrmann, *Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*, ed. by and including an obituary by Dr. Ruth Mövius, Berlin, Henschel, 1962); in 1974, Rudolf Münz analysed Max Herrmann's achievements in theory and scientific policy and published sources on the foundation of the institute that had not previously been considered: Rudolf Münz, *Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin». Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, vol. 23, n. 3/4, 1974, pp. 333-353; in 1978, an exhibition on Herrmann's work was organised in the foyer of the Humboldt-Universität zu Berlin (see the documentation in the manuscript department of the Staatsbibliothek Berlin, Collection Max Herrmann).

³¹ See Andreas Enghart, *Theaterwissenschaft*, in Jürgen Elvert, Jürgen Nielsen-Sikora (eds), *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 863-898: 897; Matthias Warstat, "Vielspältigkeit der ganzen Theaterkunst." *Max Herrmann als Kritiker des Gegenwartstheaters*, in Stefan Dörschel, Matthias Warstat (eds), *Perspektiven auf Max Herrmann*, cit., pp. 180-192.

ephemeral and transitory nature of the theatrical work of art, yet this not only signified a turn towards modernity – in the Baudelairean sense of the fleeting – but could also be understood as an attempt to tame and overcome, a reaction to the impertinent demands of a (theatrical) modernity perceived as oblivious to tradition, as non-committal and as volatile³². Those who reject modernity strive to regain what has been lost, to restore what has been devalued and to re-establish the integrity of the «communal “we” that constitutes the social space» and that had been relinquished to the world of machines³³. The paradox of anti-modern knowledge – as Ulrike Haß aptly formulated – consists in always striving, in one’s imagination, for the place with which one is already familiar³⁴. From an anti-modern perspective, theatre studies promised to keep classical theatre traditions alive for the purpose of the academic training and aesthetic orientation of future directors, playwrights and critics. However, it is hardly possible to simply set modern and anti-modern positions against each other. There is much to be said for a complex and, from today’s perspective, often seemingly contradictory situation, where the two positions lay closely side by side, with multifaceted contact points.

In the following, my heuristic method for identifying anti-modern lines of discourse in the beginnings of theatre studies (before and af-

³² Regarding the ambivalence of the ephemeral in the modernity discourse, see Michael Bies, Sean Franzel, Dirk Oschmann (eds), *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemeren im langen 19. Jahrhundert*, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2017. A number of studies on the history of the discipline and the history of science focusing on the founders and the founding phase of theatre studies in the German-speaking regions now provide a differentiated picture that is not based solely on Max Herrmann. Regarding Albert Köster, see Corinna Kirschstein, *Theater, Wissenschaft, Historiographie*, cit.; regarding Artur Kutscher, see Chiara Maria Buglioni, “Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst”. *Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2016; regarding Carl Niessen, see Nora Probst, *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2022. A praxeological approach to early theatre studies, including the current state of research on the history of the discipline, is offered by Lotte Schüßler, *Theaterausstellungen. Spielräume der Geisteswissenschaften um 1900*, Göttingen, Wallstein, 2022.

³³ «Wir-Verfaßtheit des sozialen Raumes». Ulrike Haß, *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München, Fink, 1993, p. 11.

³⁴ *Ivi*, p. 217.

ter 1945) will be based on the motifs of loyalty and allegiance. These motifs, as Nikolaus Buschmann has shown, are characteristic of the anti-modern identity discourse of educated elites in scholarship and culture during the time of the Reich's foundation. The concept of loyalty is used to defend the class-based order, to justify the monarchy, in the fight against the Weimar Republic and, finally, to legitimise the *Führer* principle³⁵. Accordingly, relationships of allegiance serve as a medium of political, social, academic and epistemic cohesion. Relationships of allegiance and pledges of loyalty run like a red thread through Hans Knudsen's career³⁶. At first, for his academic teacher Max Herrmann, he becomes a zealous advocate of his theatre studies. Then for the *Führer* state, which Knudsen welcomes in October 1933 as one of 88 authors of a nation-wide published "pledge of most loyal allegiance" to Adolf Hitler³⁷. After the war, loyalty and allegiance prove to be important virtues in the ideological static battle of the frontline city Berlin and for the foundation of the anti-communist Freie Universität, a *free* university.

The *Knudsen case* offers a challenge to the history of academia: to reflect on the role of triviality and mediocrity, of obedience and diligence within a university. Accordingly, no innovative research is to be expected in the following pages. Knudsen's publishing and academic achievements manifest themselves mainly in terms of quantity. This is directly related to the material basis of this book. Hans Knudsen was a tremendously industrious writer, he re-used and recycled. His style is one that reports, evaluates and instructs; analysis or deductive thinking and writing were not his forte. He writes as a critic and senior teacher with clear ideas of what is right and what is wrong. In addition to a modest number of small books, mostly based on his lectures, he pub-

³⁵ Nikolaus Buschmann, *Die Erfindung der Deutschen Treue. Von der semantischen Innovation zur Gefolgschaftsideologie*, in Nikolaus Buschmann, Karl Borromäus Murr (eds), *Treue. Politische Loyalität und militärische Gefolgschaft in der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, pp. 75-105.

³⁶ In the obituary for his late doctoral supervisor, Eckhard Schulz notes that Knudsen was «guided by a manifestly idealised concept of loyalty» ("von einem offenbar idealisierten Treubegriff geleitet"). Eckhard Schulz, *In memoriam Hans Knudsen. 2. Dezember 1886 bis 4. Februar 1971*, in «Maske und Kothurn», vol. 17. n. 2, 1971, pp. 129-131: 131.

³⁷ «Gelöbnis treuester Gefolgschaft».

lished a never-ending stream of reviews, miscellanies and articles in programme booklets, newspapers and magazines. It was impossible to even compile a near-exhaustive list of his publications. This is also related to the fact that it was not possible to recover an estate in the proper sense³⁸. Like most people incriminated by a Nazi past – in theatre studies, among others, Rolf Badenhausen, Hans Heinrich Borchardt, Willi Flemming, Elisabeth Frenzel, Herbert Alfred Frenzel, Heinz Kindermann, Artur Kutscher, Otto C. A. zur Nedden, Hanns Niedeken-Gebhard, Carl Niessen and, most spectacularly, Hans E. Schneider (alias Hans Schwerte)³⁹ – after 1945, Hans Knudsen went to great lengths to minimize his role in the National Socialist era and, whenever an opportunity presented itself, to reinterpret it. With the assistance of students and colleagues, his CV and bibliography were silently adapted to the new circumstances. This pronounced culture of whitewashing was facilitated by the chaotic archival situation after the war and by the death of those who might have been able to report matters from a different perspective. In addition, Knudsen exercised an interpretational sovereignty over his own past through his accounts of the history of theatre studies in Berlin⁴⁰. This makes the numerous documentary

³⁸ In addition to consulting relevant archives (see bibliography), numerous sources for this book were purchased online – and many more can still be found online. At times, it was necessary to gauge whether an acquisition was worthwhile in terms of content. The university library of Freie Universität Berlin holds Hans Knudsen's (extant) private library. See Ulrich Goerdten, *Theaterwissenschaftliche Bibliothek Hans Knudsen: Katalog* (Veröffentlichungen der Universitätsbibliothek 1), Berlin 1981.

³⁹ Regarding Schneider/Schwerte, see: Bettina Brandl-Risi, *Wissenschaft im Schatten des Nationalsozialismus – Der Fall Schneider/Schwerte und die Anfänge der Erlanger Theaterwissenschaft*, in Hans-Friedrich Bormann, Hans Dickel, Eckart Liebau, Clemens Risi (eds), *Theater in Erlangen. Orte – Geschichte(n) – Perspektiven*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020, pp. 205-243.

⁴⁰ See especially: Hans Knudsen, *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*, Berlin et al. 1950; Hans Knudsen, *Probleme und Leistungen der Theaterwissenschaft*, in «Universitas», n. 10, 1955, pp. 955-964; Hans Knudsen., *Max Herrmann*, in «Maske und Kothurn», vol. 1, n. 1/2, 1955, pp.167-170; Hans Knudsen, *Begründung und Entwicklung der Theaterwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität*, in Hans Leussink, Eduard Neumann, Georg Kotowski (eds), *Studium Berolinense. Aufsätze und Beiträge zu Problemen der Wissenschaft und zur Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin*, Berlin, De Gruyter, 1960, pp. 739-754.

sources and references that Heinz Elsberg, Joseph Wulf, Ruth Mövius, Marta Mierendorff, Walter Wicclair and Rolf Seeliger compiled and analysed in the 1960s – in some cases against considerable resistance – all the more valuable. Without their documentary, archival and enlightening works, which I will discuss in more detail at the end of this monograph, this book would hardly have been conceivable.

GROTOWSKI A DANZICA

DOSSIER

A cura di Marina Fabbri

Marina Fabbri, *La lezione di Danzica*. Introduzione al Dossier

Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek

Franco Ruffini, *Grotowski sulla via della gnosi*

Marina Fabbri

LA LEZIONE DI DANZICA
INTRODUZIONE AL DOSSIER

Il testo di *Grotowski ripetuto* nasce da un incontro avvenuto a Danzica il 20 marzo 1981 tra Grotowski e gli studenti della professoressa Maria Janion, illustre storica della letteratura, che lo pubblicò, cinque anni dopo quell'evento, nel volume n. 4, intitolato *Maski* (Maschere), della sua prestigiosa serie editoriale «Transgresje», a cura sua e del suo collaboratore Stanisław Rosiek. Il testo è stato poi ripubblicato dallo stesso Rosiek nel 2009 dall'Istituto Grotowski e dalla casa editrice *slowo-obraz-terytoria*, ed è entrato a far parte della raccolta dei *Teksty zebrane* di Grotowski¹, inserito nelle Appendici poiché non è in senso stretto un testo di Grotowski, pur essendo stato da lui approvato in una lettera che qui pubblichiamo. Per lo stesso motivo non è entrato a far parte dell'edizione italiana delle opere di Grotowski, ed è quindi pubblicato qui per la prima volta in Italia. Lo studioso polacco Leszek Kolankiewicz, che aveva messo in contatto Grotowski con Maria Janion, ne ha ampiamente discusso nel suo testo *Grotowski alla ricerca dell'essenza*², considerandolo non solo «uno degli interventi più importanti di Grotowski», ma anche «il più completo e più profondo commento di Grotowski sulla propria posizione politica in generale»³.

¹ Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane* [Testi raccolti], a cura di Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa-Wrocław, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. In italiano: Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, voll. I-IV, a cura di e trad. di Carla Pollastrelli, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2014-2016.

² Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, ed. it. a cura di Marina Fabbri e Renata Molinari, Corazzano, Titivillus, 2005, pp. 216-220.

³ *Ivi*, p. 220.

Maria Janion, nata nel 1926, femminista, studiosa della cultura polacca del XIX e XX secolo, importante docente universitaria, scomparsa nel 2020, ha lavorato, tra gli altri, per l'Istituto di Ricerche Letterarie dell'Accademia delle Scienze Polacca, e per le Università di Danzica e Varsavia. Ha formato molte generazioni di umanisti polacchi: scrittori, giornalisti, scienziati, accademici, editori e insegnanti. Critica letteraria esperta di Romanticismo polacco ed europeo, il suo libro del 1975 *Gorączka romantyczna* (La febbre romantica) è stato per molti polacchi una rivelazione. Grazie alla sua fervente scrittura, le idee del Romanticismo polacco sono apparse una chiave per comprendere il presente. Ribelle e anticonformista, nel periodo di *Solidarność*⁴ Janion ha lavorato come attivista nel movimento e in seguito ha difeso i valori della sinistra libertaria contro la destra clericale. Nel 1981, quando invita Grotowski a Danzica, è considerata una grande autorità morale e intellettuale, seguita soprattutto dai giovani. Con i suoi allievi Janion ha creato la serie editoriale in più volumi «Transgresje» (Trasgressioni, 1981-1988), in cui sono stati pubblicati i resoconti dei seminari da lei tenuti all'Università di Danzica nel decennio '80, insieme a preziose antologie letterarie e saggi di protagonisti degli studi umanistici di tutto il mondo, a volte in traduzioni d'autore. «Transgresje» ha fatto conoscere in Polonia autori come Laing, Sontag, Bataille, Klossowski, Genet, Foucault, e molti altri⁵. Come si è accennato proprio per «Transgresje», dopo l'incontro con Grotowski, Janion fece uscire nel 1986 il doppio volume intitolato *Maski* (Maschere), nel quale apparve una singolare trascrizione della lezione di Danzica⁶.

⁴ Su *Solidarność* cfr. più avanti.

⁵ Per ulteriori informazioni (in inglese) su Maria Janion (1926-2020), e per visionare il documentario realizzato nel 2006 da Agnieszka Arnold e intitolato *Bunt Janion* (La rivoluzione Janion): <<http://culture.pl/pl/tworca/maria-janion>> (02/08/2024).

⁶ La serie «Transgresje» è uscita dal 1981 al 1988 in 7 volumi, il testo dell'incontro con Grotowski apparve nel vol. 4a intitolato *Maski. Konstelacje* [Maschere. Costellazioni], a cura di Maria Janion e Stanislaw Rosiek, uscito il primo gennaio 1986. In questo volume di 415 pagine ci sono testi per lo più riguardanti il tema della maschera, di autori come Charles Baudelaire, Arthur Symons, Jorge Luis Borges, Witold Gombrowicz, Dylan Thomas, Rainer Maria Rilke, Aristotele, Hegel, Balzac, Adam Mickiewicz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Romain Gary, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Edward Gordon Craig, Giorgio Strehler (*L'attore e la maschera*, p. 66), Thomas Hobbes, Claude Levi-Strauss, Roger Caillois, Michaił Bachtin, Roland Barthes, Jean Starobinski, René Girard, Marguerite Yourcenar e molti altri,

Come faceva sempre, anche a Danzica Grotowski aveva proibito all'uditorio sia di registrare che di prendere appunti, ma qualcuno degli uditori aveva annotato i passaggi fondamentali del suo discorso. Tre versioni di esso, provenienti dalle annotazioni di tre ascoltatrici, vennero scelte e pubblicate sotto forma di tre "registrazioni" parallele. Stanisław Rosiek, curatore insieme alla Janion di entrambe le pubblicazioni del 1986 e del 2009⁷, testimonia così l'episodio:

[...] Grotowski veniva da tutt'altro mondo, con un'idea diversa di ciò che intercorre tra le persone nella sfera massima della comunicazione. Noi venivamo dalla letteratura, lui dal teatro. La collisione era inevitabile, il contatto era inevitabile. E poi quel suo divieto: non si può registrare, non si possono nemmeno prendere appunti personali, per non parlare di stenografare, filmare o usare altre forme per fissare ciò che veniva detto. Ma noi registravamo sempre. Tutti i seminari di Maria Janion erano registrati dall'inizio alla fine e soltanto dopo quelle registrazioni subivano diverse trasformazioni, soltanto dopo diventavano dei testi. Non sapevamo come risolvere il conflitto tra due approcci così diversi alla parola detta, quello scontro inevitabile di idee sul tema del dialogo e dello scambio comunicativo, finché non ci siamo ricordati della memoria.

Perché ovviamente le parole e le frasi che ci vengono dette da chi ci parla si possono anche non annotare, ma ciò non significa che non vengano ricordate. E Grotowski non poteva vietare a nessuno di noi di ricordare ciò che avrebbe detto. Di ricordare letteralmente. Alcune persone sono dotate di una memoria eccezionale. Dopo l'incontro con Grotowski tre di queste persone (forse avendo preso di nascosto degli appunti per aiutare la memoria, non conosco i dettagli) scrissero delle specie di relazioni di ciò che avevano ascoltato. Queste relazioni vennero vagliate da Maria Janion e approntate per la stampa da me. E così, prima in *Maski* e poi nel libro *Grotowski powtórzony*, venne pubblicata la trascrizione di quell'incontro. Questa trascrizione si compone di piccoli blocchi di discorsi di Grotowski

incluso estratti dal Vangelo di Tommaso e testi di Empedocle. La trascrizione dell'incontro con Grotowski chiude il volume costituendo un capitolo a parte: *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa* (Grotowski ripetuto. Parole, parole, parole), trascrizioni di Jolanta Siejak, Kwirina Ziemia e Zofia Żakiewicz, in *Maski* («Transgresje», vol. 4), a cura di Maria Janion e Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, pp. 376-411.

⁷ *Grotowski powtórzony*, introduzione e cura di Stanisław Rosiek, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2009. Sulla vicenda di questo testo, poi incluso nell'edizione polacca dei *Teksty zebrane* del 2012 (cit., pp. 710-741), ma escluso dall'edizione italiana dei *Testi 1954-1998*, edita da Carla Pollastrelli nel 2014-2016, cfr. Marina Fabbri, *Le parole (non) sono importanti*, in *Dossier. Grotowski: l'opera scritta*, traduzione e cura di Marina Fabbri, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 135-139.

affiancati sincronicamente, cioè in modo tale che le frasi che tra loro si corrispondono si trovino affiancate in tre versioni, facilmente confrontabili, per riscontrare le somiglianze e le inevitabili differenze. L'intervento redazionale si è limitato a dare un titolo a ognuno di questi blocchi, circa trenta, se ben ricordo. Non erano titoli presi a caso, ma venivano dallo stesso testo. Più spesso erano frammenti di parole ricordate e trascritte dagli ascoltatori, che originariamente erano state pronunciate da Grotowski. Perché questa ostinazione? Ci tenevamo molto che qualcosa del suo mondo arrivasse al nostro, dal mondo del teatro al mondo della letteratura, dal mondo delle parole vive al mondo dei testi scritti. [...] Ho atteso con impazienza le sue reazioni [...] ma alla fine arrivò la sua lettera. Quando ho letto le prime parole della lettera che erano: «Molto bello questo libro *Maski*», ho tirato un sospiro di sollievo. Sapevo che Grotowski aveva approvato la nostra versione che fissava e documentava quell'incontro. E ne stava parlando in tono straordinariamente positivo⁸.

Grotowski ne scrive anche, con parole simili, a Zbigniew Osiński, suo biografo ed esegeta per molti anni, che le riporta in un saggio dedicato alle lezioni del regista polacco al Collège de France: «Questo *Maski* mi ha procurato molta gioia e mi ha molto toccato la trascrizione dell'incontro di Danzica. [...] In quell'incontro ho detto le cose per me più importanti e più sincere che avevo da dire»⁹. Anche altrove Osiński ci conferma l'importanza di questo testo, l'unico in cui il regista abbia parlato della gnosi¹⁰.

Grotowski e Solidarność

L'autore che si è maggiormente occupato del testo di *Grotowski*

⁸ Intervento di Stanisław Rosiek al convegno “Grotowski – narracje”, Varsavia, gennaio 2010: cfr. *Grotowski – narracje* (Grotowski – narrazioni), introduzione e cura scientifica di Leszek Kolankiewicz, Warszawa-Wrocław, Uniwersytet Warszawski – Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2013, pp. 69-70.

⁹ Zbigniew Osiński, *Grotowski al Collège de France*, in *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, a cura di Marina Fabbri, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 468-469. In Polonia è stato pubblicato per la prima volta nel 1998.

¹⁰ Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*, in *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., pp. 400 e 435. Sull'argomento vedi anche: Marco De Marinis, *Teatro come gnosi: la religiosità a-religiosa di Grotowski*, in Marco De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Città di Castello, Editoria&Spettacolo, 2023, pp. 144-156.

ripetuto, consacrandolo come «uno degli interventi più importanti di Grotowski», è, come si è detto, Leszek Kolankiewicz, lo studioso polacco fondatore in ambito accademico dell'antropologia teatrale in Polonia, nonché già collaboratore di Grotowski nel periodo dei primi esperimenti parateatrali degli anni Settanta, il periodo considerato «della cultura attiva»¹¹.

L'analisi di Kolankiewicz parte da una contestualizzazione storica dell'evento. Siamo nel mezzo della rivolta di *Solidarność*, il sindacato dei lavoratori dei cantieri di Danzica, nato l'anno prima ma figlio di una lunga stagione di resistenza operaia al regime sovietico. *Solidarność*, forte anche della benedizione del nuovo Papa appena eletto, Karol Wojtyła, che solo due anni prima aveva compiuto una storica visita-pellegrinaggio nella sua Polonia, aveva da un anno dato inizio a una serie di grandi scioperi che stavano paralizzando il paese, nell'intento più che evidente di rovesciare il regime comunista. A dicembre del 1981 un colpo di Stato avrebbe posto fine alla rivolta.

Questa situazione politica di grande incertezza preoccupava Grotowski. Negli anni '50 aveva militato nelle file delle associazioni giovanili del Partito Operaio, che in seguito lo avrebbe non poco ostacolato nella gestione del Teatro delle 13 File a Opole. Al contempo però, il regista non era ben visto nemmeno dalle gerarchie della Chiesa polacca, ferocemente critica nei suoi confronti, e ora in prima linea nelle lotte di *Solidarność*¹². Insomma Grotowski ha un rapporto senz'altro difficile con la politica del suo Paese, come ha osservato anche Richard Schechner:

Alcuni si chiedono perché Grotowski non si sia impegnato direttamente nel movimento di *Solidarność*. Da giovane era stato un attivista politico dell'ottobre polacco, ma da quando era entrato nel Teatro delle 13 File il suo impegno politico

¹¹ *Sulla via della cultura attiva* è tra l'altro il titolo del volumetto edito nel 1978 dall'Istituto dell'Attore-Teatr Laboratorium di Wrocław, che documenta l'attività di Grotowski e del suo gruppo negli anni 1970-1977.

¹² Mi riferisco soprattutto all'anatema lanciato nel 1976 dal Primate della Chiesa Polacca, cardinale Wyszyński, contro lo spettacolo del Teatr Laboratorium *Apo-calyptis cum figuris*, definito un'orribile porcheria che degradava i polacchi. Il cardinale era arrivato a scomunicarne gli spettatori. Ne parla diffusamente la studiosa polacca Małgorzata Dziewulska nel suo bel saggio *Il ladro di fuoco*, in *Essere un uomo totale*, cit., pp. 154-155.

diretto era cessato, Grotowski non è più uomo politico nel senso in cui lo intende Solidarność di quanto sia uomo di teatro nel senso in cui lo intende Broadway. Evita le attività che lo legherebbero a gruppi al di fuori del proprio ambito; quando entra in relazione con qualcuno diverso da sé, detta le proprie condizioni: il modo di fare domande, l'ora degli incontri e le persone che vuole incontrare¹³.

Kolankiewicz ricorda come il clima di incertezza del 1981 suscitasse in molti polacchi, e in Grotowski specialmente, un'ansia profonda sul probabile destino a cui la rivolta del Sindacato rischiava di andare incontro, ovvero un intervento sovietico nello stile di Budapest 1956 e di Praga 1968. Truppe del patto di Varsavia andavano facendo minacciose esercitazioni ai confini della Polonia. «Ai più stretti collaboratori – scrive Kolankiewicz di Grotowski – consigliò di raccogliere le vecchie ricette della seconda guerra mondiale per fare il pane in casa, e a dicembre del 1981 ne aveva una vera collezione»¹⁴.

C'erano anche altri motivi che, secondo Kolankiewicz, amareggiavano Grotowski alla vigilia dell'incontro di Danzica. Uno era stata la pubblicazione, nel numero di luglio del 1980 dell'autorevole rivista teatrale «Dialog», dell'intervento polemico *Para-ra-ra* di Lech Raczak, il fondatore e regista del Teatr Ósmego Dnia, uno dei più importanti gruppi di teatro di ricerca in Polonia, promotore di un teatro politico, di intervento sociale. Finora legato al magistero grotowskiano, Raczak ora invece attaccava duramente gli esperimenti del parateatro, che incoraggiavano, a suo parere, l'illusione di «una falsa visione di egualitarismo nel processo creativo, trasformando in realtà i partecipanti in bestiame, cieca massa che segue la guida investita dal ruolo di sciamano o di profeta»¹⁵.

D'altra parte, come ricorda Kolankiewicz, in quello stesso 1981 la Commissione Cultura di Solidarność della regione di Varsavia, istituita l'anno prima sull'onda della rivolta sindacale di agosto, e che comprendeva tra gli altri anche personalità come Wojciech Krukowski

¹³ Richard Schechner, *Exoduction: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski*, in *The Grotowski Sourcebook*, edited by Lisa Wolford, Richard Schechner, London–New York, Routledge, 1997, p. 461.

¹⁴ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., p. 212. Il 13 dicembre 1981 l'esercito polacco, al comando del generale Jaruzelski, prese il potere decretando lo Stato di Guerra, che terminò il 22 luglio 1983.

¹⁵ *Ivi*, p. 213.

(il fondatore di Akademia Ruchu), Irena Byrska (che con il marito Tadeusz rappresentava la continuità tra il Reduta di Osterwa e il Laboratorium di Grotowski) e lo stesso Konstanty Puzyna, critico teatrale e direttore di «Dialog», aveva fondato una cellula chiamata “commissione di cultura attiva” proprio ispirandosi a tutto il patrimonio delle ricerche di Grotowski¹⁶.

Dunque, Grotowski da una parte era un maestro ispiratore, ormai internazionalmente famosissimo, dall'altra era anche un ricercatore solitario che stava abbandonando il teatro e il vecchio gruppo, e che era sempre più distaccato dagli eventi della politica, sempre più convinto di voler procedere su un percorso di separazione dal pubblico. La sua determinazione era superiore a qualsiasi critica, anche a quelle dolorose perché provenienti da suoi antichi allievi, come Lech Raczak, all'epoca un vero e proprio guru del teatro di ricerca seguitissimo dai giovani polacchi¹⁷. Per questo Grotowski, notoriamente amante delle sfide, decide, sorprendendo gli stessi organizzatori dell'incontro di Danzica, di tenere quest'ultima lezione nel suo paese prima della partenza per un lungo viaggio che l'avrebbe tenuto lontano dalla Polonia per ben dieci anni. Scrive Stanisław Rosiek:

Fino all'ultimo momento ci è stato difficile credere che Grotowski sarebbe venuto a Danzica. Era il marzo del 1981. In Polonia la febbre saliva. C'erano molte indicazioni che ci sarebbe stato uno scontro finale. Uno sciopero generale, la legge marziale, l'intervento delle truppe del Patto di Varsavia: alcuni o tutti questi fattori sembravano inevitabili. Il giorno prima del nostro incontro con Grotowski, a Bydgoszcz, presso la sede del Consiglio Nazionale Provinciale, si arrivò a un incontro tra alcuni attivisti di Solidarność e duecento miliziani in uniforme. Non ci fu alcun colloquio. Il giorno successivo, il Sindacato Indipendente Autonomo Solidarność chiese spiegazioni e la punizione per i responsabili di questa provocazione. Nascondemmo frettolosamente sotto le nostre scrivanie i giornali che ne riportavano scarse notizie, quando lo stesso Grotowski si affacciò alla porta dell'aula 162 dell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Danzica. Apprendemmo che aveva trascorso i giorni precedenti girovagando per la Polonia; quindi era venuto da noi direttamente dal suo viaggio. [...] Esordì citando

¹⁶ *Ivi*, p. 215.

¹⁷ Va ricordato che prima del pamphlet di Raczak, nel 1975, un altro pupillo e strettissimo collaboratore di Grotowski, Włodzimierz Staniewski, lo aveva abbandonato in polemica con il suo allontanamento dal teatro, fondando due anni dopo un proprio gruppo, l'Associazione Teatrale Gardzienice.

le parole di Martin Buber scritte a Gerusalemme nel 1940, parole che risalgono a fatti di migliaia di anni fa: al confronto tra Hananiah e Geremia – due profeti, uno falso e uno vero, che si sono confrontati in un momento importante della storia. «Perché questa città dovrebbe cadere in rovina?», si chiede Geremia (Ger 27,17). Hananiah – nota Buber – non ha simili preoccupazioni. «Quello che lui chiama patria è un concetto politico; la patria di Geremia è il genere umano, vivo e soggetto alla morte. Il suo Dio non vuole che muoia, ma vuole mantenerlo in vita sotto il giogo». Non ricordo se Grotowski lesse e commentò proprio questo frammento dei *Falsi Profeti*. Forse era questo, forse un altro. Ricordo però bene che le parole scritte un tempo da un Buber febbricitante suonarono come un monito quando Grotowski le menzionò nella Polonia nel 1981. I profeti vanno guardati in faccia. Non bisogna fidarsi quando ci presentano i loro sogni e ci chiedono di crederci. Grotowski, tuttavia, non ha dedicato una sola parola a commentare gli avvenimenti politici del momento. Non ha smascherato i falsi profeti dell'epoca, non ha indicato quelli veri. Quello che ho considerato un messaggio per me, e che ricordo ancora oggi, è il bisogno che suscitava di fermarsi a riflettere nei momenti di esaltazione collettiva¹⁸.

Grotowski, i Romantici e i Chassidim

A Danzica, Grotowski parte da un testo di Buber, *I falsi profeti*, allargandosi anche all'altro racconto, più noto, dello scrittore austriaco-israeliano sul movimento dei chassidim, *Gog e Magog*¹⁹. È

¹⁸ Stanisław Rosiek, *Powtarzanie powtórzenia. Wstęp* [La ripetizione della ripetizione. Introduzione] in *Grotowski powtórzony*, cit., pp. 5-6.

¹⁹ Martin Mordechai Buber (Vienna 1878 - Gerusalemme 1965) filosofo, teologo e pedagogista austriaco naturalizzato israeliano, all'inizio del Novecento decide di studiare il chassidismo conosciuto nella sua infanzia, dedicandosi attivamente alla raccolta e alla traduzione dei suoi documenti. Da tali studi nacque la pubblicazione delle *Storie di Rabbi Nahman*, raccolta di racconti sul Rabbi Nahman di Breslavia, grande figura del chassidismo di cui Buber cerca di rinnovare il messaggio e l'importanza (1906) e delle *Storie del Baal-Shem* (La leggenda del Baal Shem Tov), fondatore del chassidismo (1908). Questo è un movimento di massa ebraico basato sul rinnovamento spirituale dell'ebraismo ortodosso, sorto nella Podolia del XVIII secolo (oggi tra Ucraina e Moldavia Nord-orientale) ad opera del taumaturgo e kabbalista Yisra'el ben El'iezer, meglio conosciuto come il Ba'al Shem Tov. Sviluppato tra gli ebrei ashkenaziti dei Paesi slavi, il chassidismo ha promosso la popolarizzazione della Kabbalah come un aspetto fondamentale della fede nelle comunità ebraiche povere e illetterate stanziate in quelle regioni. Il fulcro dell'insegnamento propugnato dal Besht prima e dagli chassidim poi era la trasformazione della mistica nella vita quotidiana, in un sentimento interiore, una pietà che santifica qualunque cosa, finalizzata

una scelta che sembra essere dettata dal desiderio di far affiorare la propria diffidenza nei confronti dei grandi sommovimenti politico-sociali, come Solidarność, e di stimolare l'uditorio verso una ricerca interiore come quella rappresentata dai chassidim dei racconti di Buber. Kolankiewicz propone addirittura un paragone tra Grotowski leader del suo nuovo gruppo di parateatro che viaggia per il mondo e il chassidismo, mediato dalla relazione tra questo fenomeno religioso ebraico e il "vate nazionale" Adam Mickiewicz, il poeta che rappresenta il Romanticismo polacco ottocentesco, e che è stato la linfa segreta che ha nutrito Grotowski e la sua ricerca creativa, una relazione essenzialmente dominata dal messianismo²⁰. La slavista Laura Quercioli Mincer scrive in un suo interessante studio sulle supposte origini ebraiche di Mickiewicz:

al raggiungimento di uno stato di eterna gioia e unione con Dio. *Gog e Magog*, scritto da Buber nel 1949, è una sorta di romanzo epico ambientato nella Polonia di fine Settecento, su due comunità chassidiche e due maestri che vedono in modo diverso il percorso dell'uomo verso la redenzione: il Veggente di Lublino e il Santo Ebreo di Pzysha. Il primo, più legato alla tradizione mistica, crede nell'importanza del miracolo e in una trasformazione della Storia che coglie negli sconvolgimenti politici del tempo, nella fattispecie la Rivoluzione francese, e nella figura di Napoleone, le prime "doglie" che porteranno alla venuta del Messia. Il secondo, invece, pone in misura maggiore l'accento sulla necessità di una trasformazione interiore del singolo uomo: non per mezzo di un miracolo, della magia o di un qualsivoglia atto esteriore si prepara la Redenzione, ma attraverso il "ritorno" dell'uomo a Dio. Sul tema si veda, tra gli altri, il volume di Marcella Scopelliti, *Ladri di fuoco. Buber e Grotowski*, in Marcella Scopelliti, *L'attore di fuoco: Martin Buber e il teatro*, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 166-204.

²⁰ Ne parla diffusamente lo stesso Grotowski nel suo testo del 1980 *Praticare il romanticismo*, trad. di Carla Pollastrelli, in *Grotowski. Testi 1954-1998*, vol. III, *Oltre il teatro (1970-1984)*, La Casa Usher, 2016, pp. 175-188. Un interessante approfondimento della relazione tra Grotowski e Mickiewicz lo troviamo nel saggio di Zbigniew Majchrowski, *Chi era Grotowski?*, in *Essere un uomo totale*, cit., pp. 285-294, in particolare alle pp. 291-292. Nello stesso volume, anche Małgorzata Dziejulska, nel suo già citato *Il ladro di fuoco* (pp. 148-166), esplora il tema del rapporto di Grotowski con Mickiewicz e il Romanticismo. A proposito dell'influenza di Mickiewicz sul teatro polacco di ricerca si veda il dossier *Teatro in Polonia e festa dei morti*, da me curato per «Teatro e Storia», n. 22, 2000, pp. 9-152. Si veda anche il documentato saggio di Kris Salata, *L'uomo interiore e la sua azione. Jerzy Grotowski, l'eredità di Adam Mickiewicz e del romanticismo polacco*, trad. e cura di Giulia Randone, «Il castello di Elsinore», n. 62, 2010, pp. 35-67.

Il messianismo polacco, cui Adam Mickiewicz ha dato forma e senso, è uno dei parametri culturali su cui si è costituita la Polonia moderna. Polonia “Cristo delle nazioni”, certamente, ma anche una Polonia che, dotata di “una grande forza messianica”, comprende nella sua autorappresentazione una serie di tratti biblici ed ebraici, che però restano poco studiati e in ombra nella grande messe di dissertazioni critiche sui miti nazionali. Mickiewicz, pur con tutte le ambiguità del suo pensiero eccessivo, è stato, nella Polonia ottocentesca, e forse a livello europeo, uno dei maggiori costruttori di ponti fra ebrei e cattolici²¹.

Nell’incontro di Danzica, Grotowski parla così a proposito dei chassidim, secondo quanto riportato dalle tre testimonianze poi pubblicate:

In Polonia c’era la culla dei chassidim e quando apprendiamo come Mickiewicz parlava ai rabbini, come Czartoryski parlava allo Zaddiq chassidico, vediamo il momento in cui il peculiare messianismo chassidico si intreccia con il messianismo polacco. [...]

Nella storia di *Gog e Magog* sono trascritte due conversazioni: quella di Czartoryski e quella di Poniatowski con lo Zaddiq. Al primo lo Zaddiq disse: «Le disgrazie del popolo polacco ed ebreo sono simili; i nostri destini sono simili, ma voi condividete la stessa terra; pertanto, dovrete riconoscere ciò che vi unisce al fine di non condividere il nostro destino». Nella conversazione con Poniatowski lo Zaddiq disse: «la cosa più difficile è riconoscere il proprio tempo; ma chi non riesce a prendere le distanze dagli eventi della storia è perduto»²².

Secondo Kolankiewicz gli “eventi della storia” a cui Grotowski pensa citando il brano sono un chiaro riferimento al maremoto che Solidarność stava provocando, assimilato alle guerre napoleoniche così come erano state percepite dal messianesimo chassidico più di un secolo e mezzo prima²³.

In *Gog e Magog*, Buber racconta di due incontri avvenuti tra il Principe polacco Adam Czartoryski e il Magghid (rabbino) di Kosnitz: il primo nel 1787, allorché il Magghid lo mise in guardia sull’inaffidabilità di Napoleone, ritenuto dai polacchi il loro liberatore; il secondo incontro è quello avvenuto nel 1805, quando Czartoryski era divenuto

²¹ Laura Quercioli Mincer, *La contesa sulle origini ebraiche di Mickiewicz*, «La Rassegna Mensile di Israel», n. 1, 1999, pp. 29-52.

²² Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek, trad. di Marina Fabbri, pubblicato in questo stesso Dossier, pp. 382-411: 384, 385-386.

²³ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell’essenza*, cit., pp. 259-261.

il «vero capo della politica estera russa» dello zar Alessandro. In questo secondo incontro il Principe implora il Rabbi di indicare a lui e ai suoi compatrioti polacchi una via per liberarsi dal giogo zarista e riottenere la libertà del Paese, ma questi frena i suoi entusiasmi e lo invita a cercare giustizia e libertà innanzitutto dentro sé stesso. Nel racconto viene citato Isaia: «Non compromettete la vostra sorte mescolandola all'ingiustizia dei potenti, ma erigete la giustizia con la vostra propria vita, guadagnerete allora l'amore dei popoli e sarete una benedizione sulla terra»²⁴. L'avvertimento del Rabbi diventa a Danzica quello di Grotowski, che parte dalla propria condizione di quasi esule e di artista-ricercatore che ha da sempre lavorato e spinto i propri attori a lavorare su sé stessi, perché, appunto, «chi non riesce a prendere le distanze dagli eventi della storia è perduto»²⁵.

Per questo motivo più avanti, nel paragrafo 10 della lezione di Danzica (*Il giustificarsi della vita*), Grotowski parla del profeta Geremia, a cui guarda come un modello, e lo contrappone al profeta Hananiah, riferendosi (come ha accennato più sopra il curatore della trascrizione, Stanisław Rosiek) al “duello” tra i due profeti che la Bibbia ci ha tramandato e che Buber riprende ne *I falsi profeti*²⁶: «Se un uomo è se stesso, consapevole, stia attento a non essere Hananiah ma a essere più vicino a Geremia»²⁷.

Questo passaggio a dire il vero compare in una soltanto delle tre ricostruzioni del frammento n. 10 dei discorsi di Grotowski a Danzica. Ma certo è suggestivo pensare alla preferenza del Grotowski del 1981 per Geremia, considerato da Buber come il vero profeta, che non illude il suo popolo, ma lo esorta a prepararsi al peggio. Sul piano storico, la missione di Geremia fu un fallimento, egli andrà in esilio in Egitto, inascoltato dai suoi stessi concittadini, sia pure con il conforto delle parole che Dio gli rivolse: «Ti faranno guerra, ma non ti vinceranno, perché io sono con te per salvarti» (Ger 1,18). Forse ancora più significativo è il rifiuto nei confronti di Hananiah, il “falso profeta” che incitò il popolo di Israele alla ribellione troppo presto e andò incontro a una rapida

²⁴ Martin Buber, *Gog e Magog*, cit., pp. 182-189.

²⁵ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., pp. 385-386.

²⁶ Martin Buber, *I falsi profeti*, in *Profezia e politica. Sette saggi*, trad. di Lucia Velardi, a cura di Gianfranco Morra, Roma, Città Nuova, 1996, pp. 129-134.

²⁷ Cfr. Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., p. 390.

morte. Schierandosi con il profeta di catastrofi Geremia, il Grotowski del marzo 1981 fu senz'altro coerente con sé stesso, ma a suo modo anche incredibilmente profetico, se consideriamo che di lì a qualche mese in Polonia ci sarebbe stato un colpo di Stato e l'imposizione della legge marziale. O forse si tratta, come spesso accade, di una fortuita coincidenza, poiché sappiamo che la fascinazione di Grotowski per Buber e il chassidismo affonda le radici nella sua biografia da tempi non sospetti. Come certifica anche Richard Schechner, che nel suo già citato *Exoduction* scrive:

Grotowski dice che Buber – «l'ultimo grande Chassid» – lo ha influenzato più di Gurdjieff. «Conoscevo lo Zohar da quando avevo dieci anni», mi disse Grotowski, «e Buber da quando ne avevo diciotto». [...]

L'«ascensore primordiale» di Grotowski, il salire, il cadere; il tema persistente della ricerca e del sacrificio ne *Il Principe costante*, *Akropolis*, *Apocalypsis cum figuris*, riconfigurati ma non abbandonati nelle varie fasi della «ricerca culturale» dagli esperimenti parateatrali all'«Arte come veicolo», mostrano forti affinità chassidiche²⁸.

È vero che Grotowski non ha mai usato nel suo lavoro tecniche rituali chassidiche, come sottolinea Kolankiewicz²⁹. Tuttavia, c'è una evidente consonanza tra il pensiero grotowskiano e la tradizione chassidica, come dimostra anche il fatto che il regista abbia tanto apprezzato la natura del testo *Grotowski ripetuto*: non una trascrizione, ma una serie di ricostruzioni rielaborate sulla base di una memoria attiva sollecitata dalle parole e dall'attitudine di Grotowski, proprio come voleva la tradizione orale del movimento chassidico. Inoltre, la pratica della trasmissione orale si sposava spesso in Grotowski alla scelta di un particolare tipo di storie, come ad esempio, scrive Kolankiewicz in un altro suo saggio:

²⁸ Richard Schechner, *Exoduction*, cit., pp. 482-483.

²⁹ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., p. 257. Grotowski comunque nel 1995 aveva affermato, in un'intervista con Jean-Pierre Thibaudat, di partire sempre nel lavoro con attori stranieri dalle loro tradizioni: «con attori israeliani ho spesso cominciato coi racconti dei primi chassidim e con i libri di Martin Buber». Cfr. *Ciò che resterà dopo di me*, in Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L'arte come veicolo (1984-1998)*, trad. di Carla Pollastrelli, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2016, p. 143.

le leggende chassidiche scoperte e diffuse da Buber, perché contengono l'essenza stessa delle pie azioni degli Zaddiq – e persistono in parole vivide. Queste erano storie preservate e tramandate, per così dire, per uso pratico alle successive generazioni di chassidim. Grotowski, che aveva un vero dono per la narrativa ed era anche un oratore carismatico, raccontava queste storie durante gli incontri: la maggior parte di esse non erano tanto sotto forma di racconti, ma di aneddoti leggendari, considerati da Buber come un genere³⁰.

Dopo Danzica

Il 13 dicembre 1981 il generale Jaruzelski, capo dell'esercito e primo ministro della Repubblica Popolare Polacca, proclama lo stato di guerra e la legge marziale, vengono sciolte tutte le organizzazioni politiche, vengono arrestati molti attivisti di Solidarność. Anche se la legge marziale fu revocata nel 1983, molti dei prigionieri politici non vennero rilasciati fino all'amnistia generale del 1986.

Poco dopo quel 13 dicembre, Grotowski lascia la Polonia in balia di una crisi drammatica. Resterà lontano a lungo. Nell'agosto del 1982, dopo un breve soggiorno in Italia e ad Haiti, si stabilisce negli Stati Uniti³¹, dove incontra, tra gli altri, Jan Kott, il grande saggista e critico teatrale polacco naturalizzato statunitense che non solo aveva criticato ferocemente il suo debutto alla regia con *Le sedie* di Ionesco allo Stary Teatr, nel 1957, ma che anche in seguito avrebbe formulato dubbi sulla metafisica di Grotowski e sulla sua rinuncia alla ribellione³². Ko-

³⁰ Leszek Kolankiewicz, *The Experience of Experience. Wyznania* [L'esperienza dell'esperienza. Confessioni], in *Wiedza w świecie teatru. Publikacja jubileuszowa przygotowana na 40-lecie Wydziału Wiedzy o Teatrze* [La conoscenza del mondo del teatro. Pubblicazione commemorativa del 40mo anniversario del Dipartimento di Scienze Teatrali], a cura di Andrzej Kruczyński, Krzysztof Mrowcewicz, Lech Śliwonik, Warszawa, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2015, pp. 183-184.

³¹ Zbigniew Osiński, *Grotowski traccia i percorsi: dal Dramma Oggettivo a L'arte come veicolo*, in Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., p. 346.

³² «Non so – aveva scritto Jan Kott nel 1970 polemizzando con Grotowski – se per accettare la Metafisica di Grotowski sia necessario credere in Dio, ma so che è necessario rinunciare alla rivolta e ad ogni speranza». Cfr. Jan Kott, "Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze..." (*O Grotowskim*) ["Perché devo danzare in questo coro tragico..."] (Su G.), in Jan Kott, *Kamienny Potok. Eseje* [Il torrente di pietre. Saggi], Londra, Aneks, 1986, pp. 109-110.

lankiewicz ricorda quell'incontro con un aneddoto che in poche righe spiega perché *Grotowski ripetuto*, testimonianza unica del rapporto tra Grotowski e il chassidismo, sia così importante:

In un appassionato saggio del 1980, *La fine del teatro impossibile* [Jan Kott] aveva accusato Grotowski, in quanto autore di una concezione laboratoriale del teatro, di aver imposto al teatro occidentale una direzione disorientante. Adesso restava colpito dalla sua disponibilità, comprendeva la sua solitudine, simile alla propria; e credette ancor di più al guru baciato dalla fama, quando Grotowski, nel congedarsi, gli regalò il suo libro preferito, *I racconti dei chassidim* di Martin Buber. Grotowski sapeva quel che faceva, diede a Kott la chiave di ciò che poi gli avrebbe mostrato nel suo lavoro ad Irvine³³.

Dopo Danzica, infatti, ci sarebbe stata la California, la ricerca sul Dramma Oggettivo condotta attraverso workshop e gruppi di lavoro all'Università di Irvine, un periodo di passaggio più che di preparazione per il lungo lavoro in solitudine, alla guida di un gruppo ristretto di persone, che avrebbe avuto luogo in Italia, a Pontedera, nel Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, fino al termine della sua esistenza terrena³⁴.

In sostanza, dunque, nel consegnare ai suoi interlocutori le chiavi per intercettare e affrontare il presente (la rivolta di Solidarność e le sue conseguenze) secondo la propria personalissima gnosi, Grotowski fece dell'incontro di Danzica del 20 marzo 1981 una tribuna per asserire definitivamente come predominante nel proprio lavoro il carattere della ricerca interiore. Diede inoltre ai suoi interlocutori tutti gli indizi per capire ciò su cui stava lavorando in quel momento, e che avrebbe approfondito negli anni a venire, citando i Vangeli Gnostici, sui cui testi sarebbero state costruite le *Actions*, citando il viaggio ad Haiti, un'altra delle fonti imprescindibili del lavoro a Pontedera, e soprattutto menzionando, fin dall'inizio dell'incontro, la fonte chassidica di Buber. Secondo quanto rilevato da Kolankiewicz e altri, il chassidismo appare come il modello su cui impostò il suo lavoro con un piccolo gruppo in

³³ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., p. 204.

³⁴ Cfr. Zbigniew Osiński, *Grotowski traccia i percorsi: dal Dramma Oggettivo a L'arte come veicolo*, cit., pp. 345-368. Cfr. inoltre Lisa Wolford, *Grotowski e la ricerca del dramma oggettivo*, a cura di Fabio Tolledi, Lecce, Teatro Astragali, 2020. Sul lavoro a Pontedera si vedano: Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993; *Opere e sentieri*, voll.1-3, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007-2008.

disparte, lontano dai circuiti dell'arte teatrale ma non dai gruppi che la praticano, lontano dal pubblico, e lontano dai media, salvo quando strettamente necessario alla sopravvivenza. Questo uscire dal mondo per poi rientrarvi occasionalmente e nuovamente allontanarsene è proprio della setta dei mistici e folli raccontati da Buber, e di loro dice Grotowski agli studenti a Danzica, forse pensando a sé stesso:

I chassidim, soprattutto, cercavano la voce di Dio. Sentire quella voce significava per loro tornare tra la gente e riversare su di essa la sapienza divina. E quando la voce della folla soffoca la voce di Dio, sanno di dover uscire di nuovo³⁵.

³⁵ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., p. 385.

Jerzy Grotowski

GROTOWSKI RIPETUTO¹

A cura di Stanisław Rosiek

1. La capacità di stare da soli

[A] Ci sono momenti in cui le persone, anche quando sono insieme, anche durante un gioco, sono sole, separate. E ce ne sono altri in cui anche se rinchiusi individualmente nella loro stanza, le persone sono collettive. I momenti in cui l'uomo individuale è un uomo collettivo sono i momenti delle svolte storiche. E proprio quando la storia offre dei colpi di scena, è importantissimo per l'uomo saper stare da solo: saper non essere collettivo e saper essere sé stesso. Stare da soli: non seguire ciecamente l'onda.

[B] Ci sono momenti in cui le persone, anche quando sono in gruppo, sono sole. Ci sono momenti in cui le persone sono sole – in una stanza, in una foresta – eppure sono in gruppo. In questi momenti l'individuo diventa collettivo, allora gli è difficile distinguere ciò che è suo. Questo è ciò che accade nelle svolte storiche. In tali momenti, è importante per una persona poter essere completamente sola, poter non essere collettiva, pensare con la propria testa, essere sé stessa. Nelle svolte storiche, è importante non seguire ciecamente l'onda. Puoi andare, ma devi tenere gli occhi aperti.

[C] Ci sono momenti in cui le persone, anche quando sono in gruppo, sono sole. E al contrario, quando sono sole, ad esempio chiuse

¹ *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa* (Grotowski ripetuto. Parole, parole, parole), trascrizioni di Jolanta Siejak, Kwirina Ziemia e Zofia Żakiewicz, introduzione e cura di Stanisław Rosiek, pubblicazione realizzata in collaborazione con l'Istituto Jerzy Grotowski, nell'ambito dell'Anno Grotowski 2009, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2009. Prima pubblicazione in *Maski* („Transgresje” 4), a cura di Maria Janion e Stanisław Rosiek, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1986, pp. 376-411.

in una stanza, abbandonate nella foresta, sono collettive. I pensieri si affollano nelle loro menti, ed è difficile per loro separare i propri da quelli altrui. Momenti come questo sono punti di svolta nella storia. Questo è un momento molto importante, perché in esso una persona deve poter essere sola. Sola con te stessa e pensare a modo proprio. Essere soli significa non seguire ciecamente l'onda.

2. *La condizione di stare con qualcun altro*

[A] C'è uno straordinario Vangelo copto che viene attribuito agli gnostici, il Vangelo di Tommaso. È stato scoperto soltanto nel 1945, nell'Alto Egitto. Contiene dei detti di Cristo. Cristo dice: “Beato l'uomo prevenuto” – che è “uno, unico”, “solo”. E che allo stesso tempo è con qualcuno. Solo chi è solo, chi è sé stesso può stare veramente con qualcuno, chi in ogni momento soppesa la correttezza e l'erroneità delle proprie azioni.

[B] Nel Vangelo di Tommaso, sono trascritti i detti di Gesù – i *logion*. C'è un *logion*: “Beato chi ha pregiudizi”. Questo vuol dire beato chi ha pregiudizi, ma vuol dire anche beato chi è solo. Bisogna saper stare da soli, ma allo stesso tempo saper stare con qualcuno. Tuttavia a stare con qualcuno, ci riesce solo chi è sé stesso, perché egli considera la verità e la menzogna, la giustizia e l'ingiustizia di ogni sua azione, e quindi è solo.

[C] Esiste un certo vangelo degli gnostici: il Vangelo di Tommaso, scoperto nell'Alto Egitto nel 1945. Contiene solo citazioni di Cristo. Cristo dice: “Beato l'uomo che ha pregiudizi” – è un uomo che è solo e allo stesso tempo è con qualcuno. Bisogna sapere essere sé stessi. Ma chiunque è sé stesso è solo, e quindi è solo. Così riuscivano ad essere i chassidim.

3. *Gli inizi del chassidismo*

[A] In Polonia c'era la culla dei chassidim e quando apprendiamo come Mickiewicz parlava ai rabbini, come Czartoryski parlava allo Zaddiq² chassidico, vediamo il momento in cui il peculiare messiani-

² Termine ebraico che significa “l'uomo giusto”, attribuito dato a persona insigne per la sua fede e la sua pietà.

smo chassidico si intreccia con il messianismo polacco. Ho incontrato un vero chassid che viveva in un eremo con un eremita islamico; durante la guerra arabo-israeliana avevano discepoli comuni e questo aveva il suo significato. Quando è nato il chassidismo, era molto aperto. I chassidim andavano nella foresta, camminavano lungo i ruscelli, verso le sorgenti. Dicevano che eravamo tutti in esilio. (Come concepivano questo esilio? Avevano questa immagine di Dio che esplose in scintille che cadono sempre più lontano nell'oscurità. Queste scintille devono essere raccolte e gettate via). Il fondatore del movimento era talmente privo di teologia che il suo discepolo, che redasse la teologia chassidica, disse che aveva deciso di scriverla perché il suo maestro gli aveva insegnato solo a capire il linguaggio degli uccelli. I chassidim cercavano la lontananza, il congedo, perché sapevano che serviva ad essere utili una volta tornati.

[B] In Polonia c'era la culla dei chassidim. Il messianismo chassidico è nato qui. Buber, scrivendo *Gog e Magog*, ripristinò il discernimento nel mondo della tradizione chassidica. Nella nostra cultura, *Meir Ezołowicz*³ mostra come è nato il chassidismo. Si parla di spedizioni nel bosco. I chassidim credevano che fosse impossibile capire un'altra persona senza capire il canto degli uccelli. Credevano che là ci fosse una sorgente ardente: più ci si allontana da questa sorgente ardente, più ci si immerge nell'oscurità. Il primo maestro chassidico, Baalshemtov⁴, non creò alcuna teologia, ma il suo discepolo la raccontò così: bisogna sapersene andare, sapersi allontanare, per riconoscere la propria voce nella folla. Perché essa “non è un tuono, non un fulmine, ma il suono del vento tra le foglie”.

[C] La Polonia è stata la culla dei chassidim. Il chassidismo oggi è molto ortodosso. Allora, quando è nato, era qualcosa di aperto, simile a quello che è stato ricreato in *Meir Ezołowicz*, anche se era qualcos'altro. I chassidim erano gente di città: ma andavano nelle foreste, nella

³ *Meir Ezołowicz* è un romanzo di Eliza Orzeszkowa (1841-1910) apparso nella Polonia zarista nel 1878. La storia, costruita attorno a una saga familiare, presenta un quadro sociologico di una piccola città ebraica in Polonia.

⁴ Israel ben Eliezer (vissuto tra il 1700 e il 1760), fondatore del Chassidismo. Intorno al 1735, per certe sue guarigioni miracolose, cominciò ad essere noto col nome di Ba' al Sēm o Baal Shem Tov (iniziali Besht), che significa “Signore del Nome (Buono)”, cioè “Signore del Nome divino” [N.d.T.].

natura. Nel villaggio indossavano tuniche in mezzo a pastori coperti di pelle di montone. In solitudine vedevano Dio. Dio, per loro, esplodeva in scintille. Scintille che più volano lontano, più si dissolvono, si disperdono, e i chassidim capirono che queste dovevano essere raccolte e condivise con le persone, e in nome di questo viaggiavano. Il primo che riuscì a trascrivere il pensiero chassidico disse che comprendere il linguaggio degli uccelli l'aveva aiutato a farlo. I chassidim, soprattutto, cercavano la voce di Dio. Sentire quella voce significava per loro tornare tra la gente e riversare su di essa la sapienza divina. E quando la voce della folla soffoca la voce di Dio, sanno di dover uscire di nuovo.

4. Tentativi di manipolare il futuro

[A] Nel *Gog e Magog* di Buber troviamo una conversazione tra Czartoryski e il Maggid⁵, un chassid. Le disgrazie del tuo popolo e del nostro sono simili, dice il chassid, ma voi non siete dispersi, siete a casa vostra. Lo stesso chassid disse a Poniatowski che chi non riesce a prendere le distanze da un momento storico è perduto. Ai tempi di Napoleone, viveva a Lublino un vecchio ebreo che predisse la fine del mondo e la venuta del Messia. Questo vate di Lublino era giunto alla conclusione che ci fossero segnali che tutto stava crollando. Gli ebrei che lo ascoltavano aspettavano la fine e collaboravano con lui per affrettarla, perché ciò avrebbe accelerato la venuta del Messia. Invece, non si dovrebbe cercare di svelare il futuro, soprattutto non si dovrebbe manipolare il futuro. Il messianismo è sempre minacciato da questa trappola.

[B] Nella storia di *Gog e Magog* sono trascritte due conversazioni: quella di Czartoryski e quella di Poniatowski con lo Zaddiq. Al primo lo Zaddiq disse: "Le disgrazie del popolo polacco ed ebreo sono simili; i nostri destini sono simili, ma voi condividete la stessa terra; pertanto, dovrete riconoscere ciò che vi unisce al fine di non condividere il nostro destino". Nella conversazione con Poniatowski lo Zaddiq disse: "la cosa più difficile è riconoscere il proprio tempo; ma chi non riesce

⁵ Termine ebraico per "predicatore". Nome dato a predicatori popolari o illustri, generalmente rabbini, dagli ebrei polacchi.

a prendere le distanze dagli eventi della storia è perduto”. I chassidim credono che il futuro non possa essere manipolato. Gli ebrei invece volevano controllare la venuta del Messia. C’era un ebreo a Lublino che, quando Napoleone andò in Egitto, chiese di sostenerlo. Era convinto che tutto stesse crollando, il mondo intero stesse crollando. Pertanto, sarebbe stato necessario affrettare la catastrofe per imporre a Dio il Messia. Un tale tentativo di manipolare il futuro è una trappola. Nemmeno il messianismo di Mickiewicz ne è sfuggito.

[C] Nel racconto di Gog e Magog, Buber mostra una storia straordinaria in cui si intreccia il filo di due tribù. A Lublino vive un maestro-vate chassidico che mostra alle persone segni nel cielo che segnalano la disintegrazione di ogni ordine. La gente agogna un Profeta. All’improvviso, appare all’orizzonte “Napolion”: è lui che bisogna aiutare per raggiungere l’obiettivo. La gente sta aspettando la fine. Bisogna accelerarla, cercare aiuto nella magia nera. Provocando il Profeta, cadono in una trappola. Poiché non si dovrebbe svelare il futuro, manipolare il futuro. Anche il messianismo del nostro Mickiewicz è caduto in questa trappola.

5. Tempo di passaggio, transito

[A] Non è difficile vedere che ad un certo punto da qualche parte avvengono dei movimenti tettonici, gli strati si spostano, le strutture riconosciute si spezzano. Allora ci sono pericoli. All’inizio puoi pensare che accada solo in un certo territorio ma poi bisogna guardare più globalmente, e si vede come l’intera terra stia esplodendo, come in tutta la civiltà stia crollando il mondo delle persone, come se nulla potesse essere evitato. Quando guardi questo pianeta, puoi vedere che qualcosa sta per finire in molti Paesi, in molti sistemi politici. È come essere in un grande aeroporto in una zona di transito: né questo Paese né quello, né quest’epoca né un’altra, è un transito.

[B] La nostra civiltà sta subendo sconvolgimenti. Non è difficile vedere la spaccatura tettonica di questi eventi e come essa percorra tutto il mondo. Se si desidera comprendere l’essenza di questi eventi, è necessario ricordare due pericoli che minacciano la riflessione su di essi. Il primo è vedere questi movimenti solo nella prospettiva di un paese, di un luogo. Questa prospettiva deriva o dal provincialismo

o dalla convinzione di essere al centro del mondo. Deve essere visto nella prospettiva del mondo intero, dell'intera civiltà. Ecco che oggi si osserva una mancanza di fiducia nella nostra civiltà. A seguito degli sconvolgimenti, tutti i sistemi politici e le strutture sociali stanno crollando. Viviamo in un tempo di transizione. Siamo in una zona di transito, come in un aeroporto.

[C] È facile vedere qui i movimenti tettonici degli eventi. Ma ci sono due pericoli. Il primo è quando si guarda il futuro dalla prospettiva di un Paese. Un Paese che diventa l'ombelico del mondo. Mentre, invece, si deve guardare il futuro per tutto il mondo, per l'intero pianeta. Non si può rammendare uno strappo in una camicia quando nel punto in cui la tiri si rompe. È uno strappo di luoghi che si cerca di ricucire (uno strappo di luoghi di vera miseria), sono punti di esplosione, punti di esplosione irrazionali. Sembra che stia migliorando, ma non è così per niente (esempio: Iran).

6. Passare ad un'altra civiltà

[A] Ed ecco il secondo pericolo: si pensa che questa sia la fine del mondo. Ma io penso che sia una transizione a una fase successiva, a qualche altra civiltà. Penso che questa transizione stia avvenendo in tutto il pianeta. Non so se quest'altra civiltà sarà migliore, non ho particolari speranze al riguardo. Il linguaggio sarà più congruo alla realtà, almeno inizialmente, ma non so se ci sarà più di questo.

[B] C'è ancora un altro pericolo nell'affrontare questi eventi violenti: uno sguardo messianico, da cui scaturisce la convinzione della fine del mondo. Eppure non possiamo sapere quando il mondo finirà e che tipo di mondo sarà. Sono convinto che stia finendo una civiltà e tra le convulsioni ne stia nascendo una nuova. Andrà meglio? Non lo so, ma all'inizio sarà certamente più raccolta.

[C] Il secondo pericolo è lo sguardo messianico. Perché annuncia la fine del mondo. Ma come possiamo sapere quando arriverà quella fine? Come possiamo sapere quale mondo esattamente finirà? Quindi siamo entrati in un transito, la transizione verso una nuova, diversa civiltà, che sarà nuova, ma certamente non migliore. Questo è un processo che è presente in tutto il nostro pianeta. Il globo è dunque percorso da un movimento tettonico che attraversa varie nazioni. Il mondo sta

entrando in una zona di transizione: un tempo di transizione, un transito.

7. *Convulsioni che le persone sperimentano durante una transizione*

[A] In tali momenti di transizione, momenti di svolte storiche, le persone sono come in preda a convulsioni. L'effetto di un tempo simile sulle persone è come l'effetto della luna sui mari. Pochissime persone sono in grado di assumersi la responsabilità di sé stesse, del proprio destino, di ciò che fanno della propria solitudine. E invece è necessario. Perché altrimenti la vita umana diventa simile ai movimenti peristaltici dell'intestino. La storia va in una direzione, allora anch'essa andrà in quella direzione, poi la storia va in un'altra, e allora di nuovo anch'essa andrà in quell'altra.

[B] Quando ci sono sconvolgimenti di questo genere che attraversano il mondo intero, la gente è in preda a convulsioni. Alcune persone pensano che il cosmo influenzi gli eventi sulla Terra, che le esplosioni sul sole ci aiutino a massacrarci, perché le persone non sono in grado di assumersi la responsabilità dei propri pensieri. Eppure dovrebbe essere l'uomo il responsabile dei propri pensieri, e niente può sollevarlo da questa responsabilità.

[C] Sconvolgimenti di questo genere causano convulsioni nelle persone, questo ricorda, ad esempio, l'influsso delle fasi lunari sulle maree. Il nostro mondo appartiene a un tutto più grande. Quello che ne consegue ha il diritto di portare a un altro. Questo è il ribaltamento della storia.

8. *La Shekinah*

[A] Tra i chassidim e in Buber incontriamo il concetto di *Shekinah*. La *Shekinah* è una parte di Dio, un pezzo scheggiato di Dio, il suo ramo, che sotto forma di una donna anziana e malconcia cammina attraverso i campi e le foreste. Lei è la nostra sofferenza nel nostro esilio sulla terra. Si aspetta il nostro aiuto. Aiutare la *Shekinah* significa aiutare qualcuno nella sua sofferenza. (*Shekinah*, la parte femminile di Dio. Sono cresciuto in una famiglia di cultura polacca cattolica, concentrata più

su Cristo che su Maria, la Madre di Dio, e vedo molti elementi dello Śaktismo nella cultura polacca⁶. Non si tratta solo della Madre di Dio, ma anche, ad esempio, della Madre Salsiccia di Wojaczek)⁷.

[B] Buber in *Gog e Magog* menziona la Shekinah. La Shekinah è una donna particolare. È una parte, una metà scheggiata di Dio. È la nostra sofferenza nella vita terrena, che è un esilio. Le sputiamo in faccia e lei vuole liberarsi da noi. Ci sono molte Shekinah nella nostra frattura tettonica. Aiutare Shekinah nella sua liberazione significa aiutare qualcuno nella sua sofferenza.

[C] Buber menziona la Shekinah. L'educazione polacca era basata sul vecchio cattolicesimo, dominato da Cristo, non da Maria. Ma in Polonia è molto forte il fattore Śaktismo-Madre di Dio. Shekinah è la Madre di Dio. È parte integrante di Dio, un frammento spezzato di esso. Lei è la Vecchia, cammina per le strade sterrate e spesso le sputiamo in faccia. Lei è tutta la nostra sofferenza sulla terra e non la vediamo. Ma sta aspettando il nostro aiuto. Ci sono moltissime Shekinah in questa frattura che attraversa le nazioni. Aiutarla è – in altre parole – aiutare qualcuno nella sua sofferenza.

9. *Le profezie sulla vita che può resistere*

[A] Negli ultimi due mesi ho attraversato la Polonia, girovagando tra la gente. Tra l'altro mi interessavano le profezie che circolano tra le popolazioni urbane e quelle rurali. Esistono e si ripetono profezie di grandi sconvolgimenti, turbolenze, cambiamenti. Si parla di grandi

⁶ Si riferisce al termine indù *śakti* («energia», «potenza») che indica, nell'Induismo, il potere di una Dea di dare luogo al mondo fenomenico e al piano cosciente della creazione, la Sua capacità creativa immanente; come nome proprio, Śakti indica l'Energia divina femminile personificata. Un'energia tutt'altro che accomodante e sottomessa, piuttosto difensiva e aggressiva.

⁷ Si riferisce alla poesia del 1965 *Mit rodzinny* [Mito familiare] di Rafał Wojaczek (1945-1971), i cui versi finali recitano: «To jest kielbasa / To jest moja matka jadalna / A to jest mój głód dziecienny» (Questa è la salsiccia / Questa è la mia madre commestibile / E questa è la mia fame infantile). Wojaczek poeta “maledetto” della generazione post bellica, vissuto a Wrocław, alcolista e suicida a 26 anni, nel 1968 scrisse tra le altre una poesia su *Apocalypsis cum figuris* pubblicata sulla rivista «Odra» (n. 10, 1970, p. 26).

guerre, ma non si dice che ci sarà la fine del mondo. Una profezia dice alle persone di chiudersi in casa per sopravvivere, un'altra promette che dopo tutto questo rimarrà solo un terzo delle persone. In queste profezie non c'è fatalismo, nessuna visione della fine, si dice che la vita può resistere.

[B] Negli ultimi mesi ho viaggiato per la Polonia. Andare in giro restituisce un'immagine diversa da quella stanziale. Durante i miei vagabondaggi ero interessato alle profezie. Ho pensato che sarebbero state senza dubbio apocalittiche. Invece no. Le persone sentono gli sconvolgimenti, si aspettano il cambiamento. Ma quando si parla della fine, è quella da cui si salvano uno o due terzi... Questo è il messaggio, non c'è fatalismo. Al contrario. C'è la convinzione che la vita può resistere, si può esserle utili.

[C] Negli ultimi due mesi ho vagato per la Polonia, girovagando per villaggi e città, visitando case di persone a caso, di quelli che offrono a uno sconosciuto un posto dove pernottare. Il mio interesse è stato suscitato dalle profezie che circolano tra le persone e da come vengono trasposte in diversi ambienti. Ovunque si ripetevano timori di sconvolgimenti, di sanguinosi sconvolgimenti. Non si parlava di una millenarista fine del mondo, ma di un grande messaggio di avvertimento: non c'è fatalismo negli eventi, la vita può resistere, possiamo essere utili alla vita. Era quindi una conferma del carattere transitorio dell'epoca che era sopraggiunta.

10. Il giustificarsi della vita

[A] Il vangelo copto che ho già ricordato prima dice: “per prima cosa sii solo, sii te stesso”. Immaginiamo che il tempo sia transitorio e che non succeda che ti formi in una professione e in questa ti sistemi. Quindi, se la vita è un transito, cosa vuoi portare dall'altra parte? Cosa è più importante nella tua vita? Se c'è qualcosa di più importante che porti dall'altra parte, allora la tua vita si giustifica.

[B] Il Vangelo di Tommaso lo formula così: “sii te stesso”. Se un uomo è sé stesso, consapevole, sta attento a non essere Hananiah ma a essere più vicino a Geremia, allora si trova di fronte alla domanda: come vivere? Allora devi chiederti: come vivere? Allora devi chiederti: cosa vuoi portare con te? Cosa vale la pena di portarsi? Qual è la cosa

più importante nella tua vita? Quando sai questo, nessuna prova, errore e tragedia può distruggere la tua vita.

[C] Per prima cosa bisogna essere sé stessi. L'uomo è sé stesso se ne è consapevole. Allora un uomo si chiede cosa dovrebbe realizzare nella propria vita. Se per te vale la pena attraversare la vita e riempirla di qualcosa, allora la domanda fondamentale sarà la domanda su cosa è più importante nella tua vita. E può trattarsi di una cosa molto semplice. Anche quando la vita attraversa tragedie, essa si giustifica da sola.

11. L'imitazione di Cristo

[A] A volte, quando le persone sono collettive, è necessario porre domande che suonano terribili. Voglio farvi una di queste. Se ci sono persone che dicono di imitare Cristo... cosa significa veramente imitare? Agire con la stessa libertà e coerenza con cui lui ha agito nella sua terra. Ha vissuto in una terra – la Palestina, in Israele – dove si lottava per la libertà di questa terra. Ma lui diceva, aveva il coraggio di dire (e per questo la gente gridava: “Crocifiggilo, crocifiggilo, libera Barabba”): “Il mio regno non è di questo mondo”.

[B] In quei momenti in cui un uomo è collettivo, bisogna che gli vengano poste le domande per farlo riuscire a ritrovare sé stesso. Ci sono persone che impongono di seguire quell'esempio. Il Cristianesimo lo concepisce in modo estremamente istituzional-ecclesiastico. Ma cosa significa davvero imitare qualcuno? Significa reagire a tutto con la stessa sensibilità e coerenza. È come Gesù che venne sulla terra tra gente che lottava per la libertà e disse loro: “Il mio regno non è di questo mondo”. Ed è per questo che chiesero che fosse liberato Barabba.

[C] Quando un uomo è collettivo, dovrebbero essergli poste delle domande. Ci sono persone che parlano della necessità di seguire Cristo. Poi ci pensano in modo istituzionale: l'imitazione attraverso la meditazione. Ma cosa significa veramente imitare Cristo? Significa reagire a ciò che le persone hanno vissuto quando Cristo era in mezzo a loro con la stessa consapevolezza. E Cristo, abitando a Gerusalemme, ebbe il coraggio di dire: “Il mio regno non è di questo mondo”. Ed è per questo che gridarono: “Libera Barabba”.

12. Capire le cose completamente e i concetti duplici

[A] *Quello che lei ha detto dà l'impressione di un sistema che può spiegare tutto. Ha mai incontrato qualcosa che non poteva essere spiegato da questo sistema?*

Quello di cui ho parlato non è un sistema. Sono domande che pongo a me stesso. Non ho un sistema. Nel corso della mia vita ho imparato che la mente è un computer immensamente utile, ma niente di più. Sistematizza, ma non risponde a nessuna domanda. Quindi deve essere ben programmato. È come se non si potesse *esprimere a parole*, come se non si potesse *capire con la mente* nessuna cosa completamente. Jung credeva che la psicologia potesse essere discussa solo con un linguaggio ambiguo. In Buber, i concetti più importanti sono duplici.

[B] *Ha mai trovato un sistema che le permettesse di capire tutto? Ha avuto momenti in cui ha capito ma non è riuscito ad accettare?*

Non ho mai trovato un tale sistema. Ho delle domande. Io domando. Un tale sistema non può essere creato. Non lo consentono né le categorie mentali – perché la ragione è un computer che sistematizza, ma non crea, non risponde – né le categorie linguistiche, perché non consentono di cogliere le cose completamente. Questo è ciò di cui hanno parlato Jung e Buber. Jung ha detto che si può parlare di psicologia solo con un linguaggio ambiguo. Buber ha sostenuto che i concetti più importanti sono duplici.

[C] *Ha mai sperimentato qualcosa che questo sistema non è riuscito a spiegare?*

Quello di cui ho parlato sono domande. Le domande che mi pongo. Ce le possiamo porre a noi stessi e avere in risposta qualcosa di ovvio. Ma l'ovvio è qualcosa di limitato. Esiste nella vita in generale; è semplicemente pragmatico. Non ho ancora trovato un tale sistema di pensiero. La mente e il linguaggio, secondo me, sono il pensiero del computer, la mente è solo sistematica, non dà risposte. Ad esempio, della psicologia, secondo Jung, si può parlare solo con un linguaggio ambiguo. Buber ritiene che i concetti più importanti siano quelli duplici.

13. Avere paura di chi la pensa diversamente

[A] *Mi rendo conto di pensare diversamente dalle altre persone. Ci*

sono cose che non posso accettare e che l'intera società accetta. Ma se ci rifletto, vedo che nessuno lo vuole davvero, che sono più numerosi quelli che la pensano così, ma che tra loro sono collusi e non esprimono i propri sentimenti, tutti hanno paura di essere un caso raro. "Ritieni che qualcuno stia manipolando i tuoi pensieri?". C'è questa domanda nel test per identificare la schizofrenia. Lo schizofrenico sente che alcune persone, che alcune forze stanno cercando di manipolare i suoi pensieri, questa sensazione si manifesta nelle sue fantasie. Il modo di pensare dello psichiatra che lo interroga subisce molto di più la manipolazione ed è per questo che lo psichiatra non ne sa nulla.

[B] A volte ho sentito che ci sono cose che non posso accettare ma che erano accettate dalla pseudo-comunità⁸. Ma si è scoperto che ci sono altri che la pensano diversamente, solo che fanno finta di pensare come tutti gli altri, perché hanno paura di essere nemici.

[C] Ci sono certe cose che non posso e non voglio accettare, e il fatto che siano condivise da tutta la società non cambia la mia posizione. È spaventoso rendersi conto che la penso diversamente dagli altri (in generale), ma riflettendoci vedo che ci sono più persone così, ma c'è una collusione tra loro per non esprimere il loro diverso sentimento.

14. Salvezza e ignoranza

[A] Se siamo in pericolo – come individui, come popolo, come tribù – parliamo di salvezza. "Salvezza" deriva da "intero"⁹. Salvare è mantenere il tutto. Come può essere salvato qualcuno che non è mai stato intero, sé stesso per intero? Una via, un filo è discernere la propria ignoranza. Vai al fondo dell'ignoranza, dell'incomprensione, e quel giorno, da quell'ignoranza, emergerà una piccola luce. Allora sarà facile arrivare all'evidenza. Gli indù lo chiamano "centro-io-sono", "cuore-io-sono".

[B] La cosa più importante è essere sé stessi. Se una persona è in qualche modo minacciata, allora parla di essere salvata. "Salvezza" deriva dalla parola "intero". E come si può salvare chi non è mai stato

⁸ In italiano nel testo originale.

⁹ Salvezza in polacco è "ocalenie", che si fa derivare da "całość" ovvero "intero".

interamente sé stesso? La via sicura per un uomo è: seguire il filo della sua ignoranza. Allora o la colmerà, convincendosi con frasi prese da altri sistemi, o raggiungerà il fondo della sua ignoranza. E poi sarà facile distinguere la realtà. Gli indù lo chiamano *hridajam*, che significa “centro-io-sono” o “cuore-io-sono”. Devi ammettere che non sai. Io non so.

[C] Un modo potrebbe essere quello di riconoscere la propria ignoranza, quindi uno “interroga” sé stesso o semplicemente dice “non lo so” – la domanda di uno psichiatra a uno schizofrenico: “Qualcuno sta manipolando i tuoi pensieri?”. Dopo aver ammesso l’ignoranza, appare la luce. Ciò è reso dalla parola indù *hridajam*, che significa “centro-io-sono”, “cuore-io-sono” ammetti che non sai: io non so.

15. Canzone

[A] Ad esempio poco tempo fa mi sono svegliato un mattino, qualcuno cantava e quella canzone mi è rimasta impressa. Non la capisco, eppure ha senso:

*Eri un combattente
eri un amante
col corpo sei vissuto
e nulla ti è restato.
Un cane nel recinto sarai
e dopo capirai.
Ma da cane nel recinto
il tuo dopo sarà estinto.
[...]
Così tanto hai sognato
che ti sei risvegliato.*

[B] Ho sentito una canzone una volta. Non so cosa significhi, ma so che è molto importante:

*Eri un combattente,
Eri un amante,
Col corpo sei vissuto,
E nulla ti è restato.
Un cane nel recinto sarai,*

*E dopo capirai,
Ma da cane nel recinto,
il tuo dopo sarà estinto.
Così tanto hai sognato,
che ti sei risvegliato,
Stai camminando tra i due.*

Mi disturbano queste escursioni nel regno dell'ovvio, perché comportano una certa prostrazione...

[C] Una volta ho soggiornato presso una famiglia molto povera e numerosa. Mi ha svegliato un trambusto e una canzone cantata da uno dei bambini. E all'improvviso ho sentito questa canzone cantare dentro di me. E anche se non l'ho capita, e ancora non la capisco, mi è sembrata molto importante:

*Eri un combattente
Eri un amante
Col corpo sei vissuto
E nulla ti è restato
Un cane nel recinto sarai
E dopo capirai
Ma da cane nel recinto
il tuo dopo sarà estinto
Così tanto hai sognato
che ti sei risvegliato
Stai camminando tra i due
[Muoviti e vai a vedere]*

Quale immagine ha della Polonia quando è in cammino?

È un'immagine diversa da quella che si ha da fermi. Ma perché parlare di questa immagine? Muoviti e vai a vedere.

16. Qualcuno che cercava un padre

[A] *Quando è cambiato il corso delle sue esperienze? Qualche anno fa ero a Wrocław e l'ho vista parlare con Jean-Louis Barrault... Osservo un'inversione di tendenza nelle sue esperienze. Come è successo? La ricordo allegro, e la trovo...*

Sì, sì, qui ha assolutamente ragione. Ma allora non ero tanto allegro

quanto divertito. Barrault è un uomo molto simpatico e rispettabile. È anziano, ma allo stesso tempo è come se avesse quattordici anni e fosse orfano, ed è come se stesse cercando in me un padre: una madre ce l'ha. Volevo farlo divertire a Wrocław, dopotutto era un gioco, una mascherata, lo sapeva perfettamente e fu felice di quell'ingresso solenne.

[B] *Quando è cambiato il corso delle sue esperienze? ero a Wrocław quando c'era Jean-Louis Barrault. Da allora, ho osservato un'inversione di tendenza nelle sue esperienze. Come è successo? La ricordo allegro...*

Ha assolutamente ragione, ma all'epoca ero solo divertito. Barrault è un uomo molto simpatico e ormai anziano, anche se si comporta come un quattordicenne. Volevo accontentarlo. Ecco perché l'abbiamo accolto con quella festa. E ha funzionato. Si è divertito e si è esibito al Teatro Polacco, anche se all'inizio non voleva esibirsi.

[C] *Quando è cambiato il corso delle sue esperienze? Jean-Louis Barrault a Wrocław, l'accoglienza, la carrozza, la conversazione su un palcoscenico vuoto – c'è una certa svolta qui, nella sua esperienza. La ricordo allegro e la ritrovo...?*

Non ero tanto gioioso quanto divertito; Barrault è un uomo ormai anziano, molto simpatico. Mi ha dato l'impressione di essere un orfano di quattordici anni col complesso del padre. Per questo volevo renderlo felice. Barrault ha il senso dell'umorismo, è rifiorito durante la conversazione e quello che ha mostrato è venuto fuori direttamente da lui.

17. La necessità di cambiare

[A] Sto cambiando, sto decisamente cambiando. La vita sembra diversa vista da diverse angolazioni. È diverso all'alba, quando fai il tuo ingresso per un portale che non sai dove conduce – ma dovrebbe portare in alto, in alto. Altra cosa quando sei in alto, vedi l'orizzonte, vedi cosa si sta lasciando. Si deve lasciare tutto, niente viene portato nella tomba. Non c'è niente di tragico, è tragico se qualcuno si aggrappa per forza a ciò che non c'è più.

[B] Ha ragione. L'uomo cambia. Dovrebbe elevarsi. Una volta che sei in alto, vedi cosa stai lasciando. Non c'è niente di triste, niente di tragico in questo. Ciò che è tragico è aggrapparsi per forza a ciò che non c'è più.

[C] L'uomo cambia. E la sua linea della vita dovrebbe condurre verso l'alto. Ci sono due orizzonti nella vita, e quando si vede l'altro orizzonte, si scende in modo completamente diverso. È importante sapere che dobbiamo lasciare ciò che non appartiene più a una certa fase della vita. Non porti tutto con te nella tomba. La cosa più tragica è che ci si aggrappa per forza a ciò che non c'è più.

18. Ciò che scorre dal profondo e si dirige verso di esso

[A] Ci sono altri motivi per essere tristi. Spesso non personali. Qualche giorno fa ho avuto un motivo così, non personale. Allora sono andato nella foresta. La natura: niente di gentile, tutto si divora a vicenda. Eppure dietro c'era una tale calma, una chiarezza, qualcosa di assolutamente primario. Qualcosa di più importante della gioia, perché la gioia è una brezza, e questa è una profondità luminosa.

Ma la gioia, non scaturisce da lì?

Scaturisce, scaturisce oppure si indirizza lì. Lo dico con un linguaggio molto inadeguato. Ma non se ne può parlare affatto usando un linguaggio adeguato.

[B] Ci sono molte altre ragioni per essere tristi. Spesso non personali. Qualche giorno fa ho avuto un certo motivo non personale. Dovevo trovarmi in un certo posto, nella foresta. Lì, dietro un'apparenza di lotta, c'è questa pace. Viene da fuori? Questa luminosità? È qualcosa di assolutamente primario? Poiché la gioia è come una brezza sulla superficie dell'acqua, e questo "qualcosa" è come la profondità.

Questa gioia non scaturisce da quella profondità?

Sì, se guardi da vicino, scaturisce da quella profondità e si dirige lì.

[C] Ad un certo punto della mia vita dovevo trovarmi in un posto molto importante per me. Da qualche parte nella foresta. Dopo che il sole tramonta, qui tutto inizia a parlare e ad ascoltare, e sai che non è una natura benevola, qui tutto si divora e si uccide a vicenda, ma c'è una specie di benevolenza che viene da dietro questo posto. E sentiamo che viene come dall'esterno, ma tuttavia non dall'esterno. La gioia scaturisce dal profondo, da una luminosa profondità, dalla chiarezza, ma sento e so che è un'altra cosa. Ne parliamo con un linguaggio molto inadatto. Ma proprio come ci sono parole che devono confondere molto, così ci sono parole – via, che l'uomo può come tessere. Per

raggiungere questo, l'intolleranza richiede non di convincere del suo essere, ma di convincere sé stessi.

19. *L'infallibilità*

[A] *Lei ha parlato di capire sé stessi attraverso sé stessi. È possibile rendere più facile per qualcun altro capire sé stessi attraverso sé stessi? Sceglierebbe di aiutare qualcuno come guru?*

È molto tipico di una società civilizzata. In India è facile. Il guru è il guru, incarnazione di Dio sulla terra, e come tale è infallibile. Potrebbe sbagliarsi, a volte sbaglia, ma hanno convenuto che è infallibile, che lo studente non capisce che ciò ha un senso più alto. Da noi è diverso, c'è una civiltà di massa, quindi deve esserci un'enfasi sulla personalità.

[B] *C'è un modo per rendere più facile capire qualcuno? Perché lei ha parlato di capire sé stessi attraverso sé stessi...*

Da noi, il contatto con un altro essere umano è molto una questione della società civilizzata. In India è meglio da questo punto di vista. Ad esempio, nel rapporto maestro-apprendista. Il guru può sbagliare e il suo discepolo sa che ha commesso un errore. Lo sanno entrambi, ma c'è una specie di patto tra loro. Queste sono le regole del gioco. La cosa più importante è essere sensibili all'altra persona.

[C] *È possibile capire qualcuno attraverso sé stessi? Perché lei ha parlato di capire sé stessi attraverso sé stessi...*

Da noi è una questione della società civilizzata. È diverso, più semplice, in India. In India c'è un guru: l'incarnazione di Dio sulla terra. Il guru è, per definizione, infallibile. E sebbene possa sbagliarsi, e anche se sembra che abbia torto, sarà sempre infallibile nonostante le apparenze. È un genere di convenzione accettata. E ci sono anche le regole di questa convenzione, di questo genere di patto. Nella nostra civiltà abbiamo a che fare con un certo genere di sudditanza. Si insiste nel conservare ciò che viene dato all'uomo in un modo particolare.

20. *Nell'incontro dovrebbe essere incluso il commiato*

[A] *Bisogna essere soli. Un percorso così comune sembra possibile. Se un uomo va a un incontro con un altro uomo e pensa che sia per*

l'eternità, si lega. Bisogna essere in grado di incontrarsi in modo tale da sapere che ci sarà una separazione, in modo che non ci sia un legame. L'incontro deve già prevedere l'addio, e quel "Và con Dio" che le persone si dicono quando si salutano¹⁰.

[B] Bisogna saper stare da soli. Bisogna andare oltre sé stessi, ma per farlo devi prima essere te stesso. Bisogna imparare a trattare gli altri come noi stessi. Un uomo va incontro a un altro uomo come se andasse per restare, per sempre. Ma ogni incontro dovrebbe includere un addio. Bisogna sapere come separarsi, perché ognuno dovrebbe andare per la sua strada.

[C] Essere da soli non significa essere soli, essere in solitudine, significa essere soli accanto a sé stessi. Prima un uomo deve essere solo. È così: se un uomo va a incontrare un altro uomo, ma ci va come se l'incontro dovesse essere permanente, si affeziona a lui. È in qualche modo una proiezione. Tuttavia, non si può disprezzare l'altro o trattare noi stessi come una panchina nel parco. L'incontro deve già includere un potenziale addio. È molto bello il detto "Và con Dio", e dovrebbe essere incluso nell'incontro accanto all'addio.

21. *L'incontro con il chassidismo*

[A] *In che modo, attraverso cosa lei ha conosciuto il chassidismo? Cosa cercava in questa cultura, la gnosi?*

Di Buber conoscevo un testo, *Io e Tu*¹¹, una raccolta pubblicata in francese. Poi ho incontrato un vecchio ad Haiti (non è vero quel che spesso sentiamo dire sui polacchi ad Haiti che avrebbero combattuto contro i neri. Al contrario, hanno combattuto insieme ai neri. I polacchi lì sono ancora considerati come dei neri bianchi), che era come un'ape in un alveare in relazione alla sua religione. A quel tempo avevo ricevuto *Gog e Magog*. Il vecchio di Haiti, con il suo messianismo desideroso di

¹⁰ "Z Bogiem!", letteralmente "Con Dio!" è un tradizionale saluto di commiato in polacco.

¹¹ La prima edizione del saggio fu pubblicata nel 1923 a Lipsia, presso l'editore Insel. In italiano: *Io e Tu*, tr. di Anna Maria Pastore in: *Il principio dialogico e altri saggi*, a cura di A. Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1993, pp. 57-151; ed. più recente: San Paolo, 2011.

manipolare affrettando la fine del mondo, somigliava al vecchio ebreo di Lublino. I chassidim, San Francesco, i folli Zen sono tutti uguali. Tutto parte dall'inizio, queste sono persone che provengono sia dal cuore stesso della società che dai suoi margini.

[B] *Da dove nasce il suo interesse per i chassidim? Cosa cercava nella cultura ebraica? La gnosi?*

Ho incontrato i chassidim attraverso i neri di Haiti. Mi trovai laggiù a parlare con un vecchio Zaddiq. Più tardi ho letto *Gog e Magog* di Buber e cose del genere. Ho letto di come sono andati nella foresta e poi hanno dovuto attraversare un periodo di silenzio per poter tornare in città... I chassidim sono persone che vengono dal cuore della vita, e allo stesso tempo dai suoi margini. Vogliono conoscere l'inizio.

[C] *Cosa cercava nel chassidismo? La gnosi?*

Per prima cosa ho letto il trattato di Buber *Io e Tu*, e non ho associato affatto questo testo al chassidismo. Sono entrato in contatto con il chassidismo attraverso i neri di Haiti. Trovandomi ad Haiti in un momento molto importante (l'elezione di Giovanni Paolo II alla Santa Sede) sia per gli haitiani che per noi, ho incontrato un vecchio simile al chassid di Lublino del *Gog e Magog*. Nello stesso momento mi è capitato tra le mani Buber e allora mi sono interessato al chassidismo. Il chassidismo molto spesso mi ricorda i fioretti di San Francesco. Credo sia la stessa sfera.

22. *La conoscenza degli inizi*

[A] Quando le persone si rivolgono a Cristo dicendogli: "Dicci quale sarà la nostra fine", Cristo risponde: "Hai conosciuto l'inizio per chiedere della fine? Beato colui che sta all'inizio, perché conoscerà la fine e non la morte". Gli zen chiedono: "Com'era il volto di tuo padre prima che nascesse?". Per molto tempo non riuscii a capirlo. Gli haitiani hanno il termine *gine*, che significa "fin dall'inizio", "prima di tutto", "in origine", ed è anche il nome dell'Africa da cui un tempo furono portati a forza ad Haiti. Non cerco la gnosi nel chassidismo, la gnosi come sistema non mi interessa. Ogni sistema è un letto di Procuste al quale l'uomo deve adattarsi.

[B] Nel Vangelo di Tommaso c'è questa conversazione tra i discepoli e Cristo. I discepoli gli chiedono: "Dicci quale sarà la fine". Cristo

risponde: “Ma l’inizio lo conoscete per chiedere della fine? Dov’è la fine, lì c’è l’inizio. Beato colui che sta all’inizio, perché conoscerà la fine e non conoscerà la morte. Gli zen chiedono la stessa cosa: “Qual è il volto di tuo padre prima che nascesse?”. Gli haitiani lo chiamano *gine*. *Gine* è tutto ciò che ha a che fare con l’inizio, la fonte stessa. La gnosi come sistema non mi interessa affatto.

[C] C’è un brano nel Vangelo di Tommaso che suona più o meno così: “Dicci, quale sarà la nostra fine?” chiedono i discepoli di Cristo; Cristo risponde: “Avete conosciuto l’inizio per chiedere della fine? Beato colui che sta all’inizio, perché conoscerà la fine e non gusterà la morte”. Quindi devi trovare quel punto in cui nasci. I seguaci della filosofia zen chiedono: “Com’era il volto di tuo padre prima che nascesse?”. Gli haitiani definiscono ciò che sta all’origine e all’inizio con il termine *gine*. Per loro *gine* è anche il nome dell’Africa, che fu il loro inizio. La gnosi in realtà non mi interessa affatto. È un sistema, un sistema tra i tanti. E ogni sistema è un letto di Procuste a cui ci si deve adattare. Adattarsi come faceva Procuste di Sparta accorciando e allungando i disgraziati prigionieri fino alle dimensioni del suo letto.

23. *Seguire il proprio istinto*

[A] *Cos’è per lei un presentimento? Fino a che punto si fa guidare da un presentimento?*

Sono molto superstizioso. Spesso ho la sensazione che mi accadrà qualcosa di brutto, ma gli vado incontro perché sento che quel qualcosa di brutto deve accadermi. E altre volte, avendo il presentimento di un pericolo da qualche parte, non ci vado per evitarlo.

Per schivare il colpo?

Può essere così. Ma a volte voglio condividere il destino di qualcun altro.

[B] *Cos’è per lei un presentimento? Fino a che punto si fa guidare da un presentimento?*

Sono molto superstizioso. Tuttavia, quando avverto il pericolo, vado a compiere il mio destino. Altre volte non vado se non lo ritengo necessario.

Per schivare il colpo?

Può essere così. Ma a volte voglio condividere qualcosa con qualcuno. E dunque vado.

[C] *Fino a che punto si fa guidare da un presentimento? E che cos'è?*

Da questo punto di vista, sono molto superstizioso. Molto spesso avverto qualcosa di brutto e quindi non vado per evitarlo. Ma succede che io vada perché penso che questo male debba toccarmi. Non sempre lo faccio.

Nel primo caso per schivare il colpo?

Può essere così. Ma quando vado incontro al male, voglio condividere il destino di qualcun altro. Non è sempre uguale.

24. *Qualcosa che è più me di me*

[A] *Pensa che esista un destino individuale?*

Sì.

Ma uno specifico o uno che può essere creato insieme?

L'uno e l'altro: in qualche modo è definito e in qualche altro è creato. Si crea. Se io sono, ad esempio, una chitarra, puoi suonarci *diverse cose* con me, ma è diverso se sono un flauto o un pianoforte.

Ma chi ci sta suonando?

Di solito lo fanno gli altri, e questa è una disgrazia. A volte ci provo anch'io, ma anche questa è una disgrazia. Quindi cosa si può dire al riguardo? Qualcosa che è più me di me.

[B] *Lei cosa pensa, che esista un destino individuale?*

Penso che esista un destino sia collettivo che individuale.

Ma questo destino individuale si crea o è determinato?

È definito in qualche modo, eppure viene creato.

È come la relazione io-tu?

Non lo so. Ma so che se sono una chitarra, è completamente diverso dall'essere un flauto o un pianoforte. Vengono suonate melodie diverse. *Sì, ma chi suona?*

Di solito suonano gli altri; ed è una disgrazia. E a volte interpreto me stesso, e anche questa è una sfortuna. Questo è qualcosa che è più me di me.

[C] *Esiste un destino individuale?*

È collettivo e individuale. In qualche modo, è definito e si crea.

È la stessa dualità?

Puoi chiamarlo così. Sono chitarra e flauto.

E chi sta suonando?

Di solito suonano gli altri, e questa è una disgrazia. A volte provo a suonare da solo e anche questa è una disgrazia. Qualcosa che è più me di me.

25. *Alla ricerca del proprio gine*

[A] *L'esistenza è tragica?*

Penso che il mondo in cui sono nato e in cui vivo sia invivibile. Ma ci entri comunque – e in lui a volte mi è stata data una grande felicità. Come quegli haitiani che sono stati portati in questa Haiti, ma hanno trovato la loro pietra *gine*, il sole *gine*, il cielo *gine*: come se fossimo esiliati, come se fossimo nati in questo mondo non di questo mondo, non per esso – e io non so se da un altro – ma come se si scoprisse che puoi trovarci molte cose in esso.

Ma per me è molto poco.

[B] *Cosa ne pensa della tragicità? Pensa che l'esistenza sia tragica?*

Il mondo in cui sono nato è invivibile, eppure sono vivo e gioioso. Gli haitiani hanno trovato il loro *gine*. L'uomo non è nato per questo mondo, eppure può trovare il suo *gine*. È possibile vivere una vita che non vacilli sotto nessuna folata di vento. Sono convinto che la vita abbia un messaggio che non ho bisogno di capire.

[C] *Cosa ne pensa della conoscenza tragica nell'ordine della dualità del destino? Lei pensa che l'esistenza sia tragica?*

Il mondo in cui sono nato è un mondo invivibile. Ma sono vivo e sono contento. Gli haitiani hanno trovato il loro *gine*. Quindi la vita può essere non sprecata. C'è una buona probabilità che abbia un messaggio, che non devo percepire. Ma è ben poco ciò che si può trovare.

26. *Le domande e il non sapere*

[A] Una volta camminavo in una radura, lì c'era una capanna, ci sedevo spesso, aspettando qualcosa, cercando di capire qualcosa, lo

chiamavo “star seduto nella capanna”. Cercavo di capire, ma non capivo. Quando ho abbandonato la mia mente – ho capito, e quando volevo nuovamente dargli un nome – di nuovo spariva (non ci riuscivo). Quando non faccio domande, tutto è chiaro, come se in fondo ci fosse una luce che sono io ma che non è mia. L’importante è che quando sei molto stanco, vorresti cadere dove ti trovi, sprofondare nel non sapere come in un buco, poi si aprono gli occhi, e tutto è vivo e chiaro. Forse perché non si fanno domande. C’è un messaggio, esso ti parla, ma ti parla in modo tale da farti sentire solo quando smetti di fare domande. *Ma prima bisognava fare domande?*

Sì, bisognava fare domande.

[B] Quando ero ragazzo, mi sedevo in una capanna. Stavo seduto lì e volevo capire. Ma non ci riuscivo. Solo quando ho smesso di ragionare ho capito. Quando di nuovo volevo dargli un nome, ancora una volta non ci riuscivo. Così è. Quando non faccio domande, tutto è chiaro. Come se ci fosse una luce nel profondo che sono io, ma non è mia.

Ma prima bisognava fare domande?

Sì, bisognava fare domande...

[C] Una volta camminavo in una radura dove sorgeva una capanna. Entravo, mi sedevo e aspettavo qualcosa. L’ho chiamato “star seduto nella capanna”. Stavo seduto e cercavo di capire qualcosa. Quando ho rinunciato alla mia mente, ho capito. L’importante è che quando un uomo è molto stanco, vorrebbe cadere dov’è. Entrare nel non sapere, come in un buco. Poi si aprono gli occhi e tutto è vivo e chiaro. Credo sia perché non faccio domande. C’è un messaggio, che parla in modo tale da farti sentire quando non si fanno domande su nulla. Quando non si fanno proprio domande. Ma è vero che prima bisogna fare domande.

27. *Gli incontri con la Shekinah*

[A] *Ma quella vecchia donna ferita... è lei che ci viene a cercare o siamo noi che dobbiamo cercare lei?*

È tutto il dolore della nostra creazione. Devi aiutarla a ritrovare ciò che ha perso. Per aiutarla, devi aiutare qualcuno.

E non sai mai di averla incontrata?

I chassidim dicono che per aiutarla, devi aiutare qualcuno e poi la riconosci, te ne accorgi all’improvviso. È la Madre. Aiutando qualcosa di

debole, qualcosa di vivo, entro in relazione con lei. È Madre in miseria. In *Dersu Uzala*, il vecchio diceva degli alberi, degli animali: “sono tutte persone”. Nelle lingue di vari popoli, ad esempio di alcuni indiani, la parola “persone” indica tutto ciò che vive. Quando cammini nella foresta, di notte, senti che ci sono luoghi affollati, in modo particolarmente intenso vivi, lì c’è la Madre, ma è estremamente persa.

Avevo un amico, un indiano, che spesso lasciava moglie e figlia. La figlioletta, Kena, chiamava sia lui che lei Madre. C’erano entrambi gli aspetti in questo. Come se questa Madre, questa Shekinah, fosse Dominika che era stanca di Kena, e quando lui compariva era la pienezza.

[B] *E quella vecchia donna ferita? È lei che ci viene a cercare o siamo noi che dobbiamo cercare lei?*

I chassidim dicevano questo: lei cammina per le strade. Lei è tutto il dolore della nostra esistenza. Per aiutarla, devi aiutare qualcun altro. È solo quando aiuti che sai che è lei.

Non lo si sa mai prima?

Per i chassidim è la Madre. Aiutando qualcosa di vivente che è più debole, entro in relazione con lei. È la Madre in miseria. Puoi incontrarla passando dalla realtà delle persone alla realtà di *Dersu Uzala*. Lui dice degli alberi, degli animali: “*eto wsie ljudi*” [sono persone, N.d.T.]. Se attraversi la foresta, in certi luoghi ti sembra che ci sia vita, una tale densità... Lì c’è la Madre. Poi qualcosa cambia, la luce della luna cade in modo diverso, e non è più lo stesso posto. È lo stesso, ma come se non lo fosse. Avevo un amico. Era un indiano. Spesso ha dovuto lasciare la moglie e la figlia. La figlioletta chiamava Madre sia lui che lei. Nella Madre sono contenuti entrambi gli aspetti.

[C] *Questa vecchia, cosa sa di lei? È lei che ci cerca o noi dobbiamo cercare lei?*

I chassidim hanno detto che dobbiamo aiutarla, ma per aiutarla, dobbiamo aiutare qualcun altro, e allora la conosci, all’improvviso la noti. Questo è la madre – la Madre. Viene fuori dalla realtà delle persone così come era nel film *Dersu Uzala*. Sono tutte persone, dice il vecchio cacciatore, la natura, gli animali. È come quando cammini di notte nella foresta e incontri luoghi in cui si sente la vita. Più di ogni altro sono gli animali a sentire questi posti. È quel qualcosa in cui c’è questa Madre, questa vecchia donna ferita. All’improvviso, ad esempio, la luce della luna cade su questo luogo e si scopre che questa densità di vita è scomparsa. Questo posto non è più quello. Inizia ad accadere in

modo diverso. Avevo un amico. Era un indiano. Lasciava sua moglie e la figlia piccola Kena molto spesso. Kena chiamava madre sia lui che lei. La Madre era per la bambina: madre-Dominika e madre-padre. Madre-padre era come un tutto, mentre madre-Dominika era un pezzo di madre-padre. E qui ci sono entrambi gli aspetti.

28. *La domanda giusta*

[A] *Uno degli interlocutori pone a Grotowski una domanda su Parsifal, che non riesco a ricostruire. Avendogli chiesto alcuni giorni dopo di ripetermi e spiegarmi la sua domanda, l'interrogante disse solo che non poteva essere d'accordo con ciò che aveva detto Grotowski sullo smettere di fare domande, e che questo era appunto l'argomento della sua domanda.*

Grotowski racconta una storia su Parsifal che non riesco a ripetere bene. Parsifal vide il Re Pescatore vicino al fiume, lo seguì attraverso il fiume e vide che le gambe del re erano intorpidite. Al castello, dove era stato condotto Parsifal, nella notte giunse uno strano, cupo corteo. Al mattino vide che non solo il Re Pescatore, ma anche l'intero circondario era come morto, incapace di vivere, come agonizzante. Andò nel bosco e vide in una radura una vecchia con un morto in grembo. Dopo aver raccontato questa storia, Grotowski disse:

Sai perché quel morto, perché tutto è morto? Perché non hai posto la domanda giusta. La domanda giusta è: se hai intenzione di seguire il tuo progetto, cosa è più importante per te, cosa vuoi portare dall'altra parte.

[B] *Una volta lei ha parlato della necessità di porre domande. Lei pone ancora delle domande?*

Esiste una storia su Parsifal. Il Re Pescatore era in piedi sulla riva del fiume. Aveva debolezza alle gambe. Parsifal lo portò dall'altra parte del fiume e arrivarono al castello.

Un corteo attraversò il Castello portando alcuni lumi. Parsifal non chiese cosa fossero quelle luci. La mattina dopo vide che non solo il re era paralizzato, ma tutto nel regno era sterile, come morto. Nella foresta incontrò una donna che teneva in braccio il figlio morto. "Sai perché tutto è morto?" chiese la donna. "Perché non hai fatto la domanda giusta. Non hai chiesto la cosa più importante".

Nel racconto di Parsifal c'è il bisogno di dichiarare, ma lei si rivolge come al regno dell'indicibile...

Forse è così. Così deve essere.

[C] Quello di cui parlo non deve essere preso come un'affermazione. Queste sono solo le mie domande. La storia di Parsifal. Parsifal arriva al fiume, attraverso il quale il Re Pescatore lo porta sull'altra sponda. Parsifal nota una debolezza alle gambe del suo portatore. Va al castello. Castello. È notte. Per i corridoi passa un corteo che porta un lume. Parsifal sta lì fermo, non chiede niente. Al mattino il castello è vuoto. Parsifal nota ciò che non ha visto di notte: tutto dentro e intorno al castello è morto, sterile. L'eroe è nella foresta. Lì vede una donna con suo figlio in grembo. Pietà. La donna guarda Parsifal, dice: "Sai perché lui è morto? perché non hai fatto la domanda giusta".

29. La prima e la seconda metà della vita

[A] *Ha mai incontrato un uomo che era nel mezzo del suo viaggio, ma si è reso conto di essere stato distratto da così tante cose, da non aver portato con sé nessuna cosa veramente importante?*

La prima fase della vita umana è l'ingresso nella vita sociale. La seconda è vedere la relatività di questa vita sociale, interpersonale. Ma ai nostri tempi, entrambe queste strade dovrebbero essere realizzate parallelamente, per quanto possibile. Io stesso ho attraversato velocemente la prima fase, forse per l'accelerazione del mio percorso professionale, che è stato davvero molto veloce. Se adesso avessi vent'anni, penserei a come costruire entrambi i binari in parallelo. Se avessi quarant'anni, farei solo il secondo.

[B] *Ha mai incontrato un uomo allo zenit della vita che non ha ottenuto nulla perché aveva paura di prendere una sola direzione? Con che cosa deve dunque riempire quest'uomo la seconda parte della sua vita?*

Ho incontrato molte persone di questo genere. Tuttavia, qui non ci sono situazioni irrevocabili. La prima parte della vita, l'ingresso nella vita sociale, è agire tra le persone. La seconda parte, è la sua verifica. Tuttavia, i nostri contemporanei non hanno tempo per due periodi della vita. Ai nostri tempi, entrambe le strade devono essere realizzate parallelamente, come dei binari. C'è chi rimpiange questa prima metà, invece di affrontare la seconda.

[C] *Ha mai incontrato un uomo nel mezzo della sua vita che nella prima parte non abbia fatto nulla? Con che riempirà poi la seconda metà?*
 Ce ne sono molte di queste persone. Ma non ci sono situazioni senza speranza, situazioni chiuse, perché il primo tempo è mettersi alla prova nella vita sociale. Per le persone del nostro tempo, tuttavia, non ci sono le condizioni per farlo. Oggi entrambe le strade dovrebbero essere costruite in parallelo, come due binari. Se oggi avessi vent'anni, cercherei un modo per realizzare due modi di vivere. Ho iniziato la fase sociale della mia vita molto velocemente ed è passata molto velocemente.

30. *Comprendere con la bontà*

[A] *Possono essere sé stessi tutti?*

Avevo una nonna adottiva, una donna semplice. Era poco istruita, nemmeno molto intelligente, ma *capiva tutto* con la sua straordinaria bontà. Durante la guerra ho incontrato due persone che avevano la stessa capacità. Questa capacità chiunque può perdere, ma è data a tutti.

[B] *Pensa che ogni uomo possa essere sé stesso o alcune persone non hanno alcuna possibilità?*

Ho avuto una nonna adottiva così. Non era istruita, non era nemmeno molto intelligente, di quella intelligenza per la vita. Era semplicemente buona e in questo modo capiva tutto. Poi ho avuto genitori adottivi che avevano la stessa capacità. Una capacità che può essere persa, ma che è data a tutti.

[C] *Ogni uomo può essere sé stesso? È un'opportunità data a tutti?*

Ho avuto una nonna adottiva. Non era una donna istruita, e non aveva nemmeno la cosiddetta intelligenza della vita, ma era incredibilmente buona. La bontà ha fatto capire tutto a questa donna. Durante la guerra sono cresciuto in campagna. Lì ho osservato due persone, i miei padroni di casa, che avevano questa capacità. Può venire persa, ma è data a tutti.

31. *L'inefficacia dei consigli*

[A] *Si deciderebbe a dare dei consigli a qualcuno nella vita? A noi giovani?*

I consigli, i consigli sono inefficaci, ma li ho sempre chiesti. In realtà, ce l'ho un consiglio. Se siete presi in mezzo a un movimento collettivo, riflettete bene, chiedetevi se vi comportereste allo stesso modo se foste da soli.

[B] *Si deciderebbe a dare consigli su come agire nella vita?*

I consigli generalmente non sono molto efficaci, anche se io stesso li ho chiesti spesso. Solo che era la domanda ad essere più importante... Ma c'è un'indicazione che vorrei darvi: se siete presi in mezzo a un movimento collettivo, ognuno dovrebbe considerare se si comporterebbe allo stesso modo se fosse solo.

[C] *Si deciderebbe a dare dei consigli a qualcuno nella vita? Per esempio a noi giovani?*

I consigli non sono molto efficaci, perché ogni persona è diversa. Ma ho sempre chiesto consiglio. Posso dirvi che se siete presi in mezzo a un movimento collettivo, consideratelo come se foste e pensaste da soli.

Lettera di Jerzy Grotowski a Stanisław Rosiek, aprile 1988¹²

Egregio Signore,
molto bello questo libro *Maschere*.

Quanto alla ricostruzione del mio discorso agli studenti di Danzica: se si prendono in considerazione tutte e tre le annotazioni, allora – secondo me – il messaggio è scritto in modo più rigoroso che se provassi a scriverlo io stesso. Anche lo stile caratteristico del linguaggio, il mio “modo di parlare”, di formulare – è stato colto. Nella sua introduzione, l'osservazione che all'inizio dell'incontro ho letto brani del *Gog*

¹² Questa lettera è la stessa scritta per Zbigniew Osiński tra maggio e dicembre 1987, in risposta a domande dello studioso a proposito del testo della conferenza di Danzica, apparso per la prima volta nel 1986. Osiński non la ricevette mai, ma ebbe modo di vederne e trascriverne il contenuto durante il suo soggiorno a Pontedera nell'aprile del 1988. La pubblicò in seguito, insieme ad altre 108 ricevute negli anni da Grotowski, nel suo ultimo libro: *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium* (Incontri con Jerzy Grotowski. Appunti, lettere, uno studio), Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2013, pp. 85-130. L'ho pubblicata in italiano in Marina Fabbri, *Osiński traccia i percorsi. Ricordi di un Maestro*, «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 249-281: 277-279.

e *Magog* di Buber, è imprecisa. Perché non è stato così. Ho letto estratti *selezionati in modo molto specifico* dal testo di Buber *I falsi Profeti*, pubblicato, se ricordo bene, su «Znak»¹³. Dico passaggi appositamente selezionati perché ho scelto solo quelli che sembravano riferirsi quasi direttamente agli eventi di quel particolare giorno e ora. Il testo *I falsi Profeti* ha come sottotitolo *Geremia 28* e contrappone la visione delle sorti e della storia del popolo che aveva il profeta Geremia a quella di Hananiah (con la sua follia, le sue delusioni e il suo falso ottimismo).

Ho invece parlato di *Gog e Magog* durante lo stesso incontro, cioè durante le conversazioni con gli studenti. Era in parte un'estensione del tema scaturito dal testo su Geremia e Hananiah (tema che ho formulato solo attraverso una scelta di citazioni, senza mai definirlo altrimenti con parole mie), cioè quando parlavo della trascrizione della conversazione dello Zaddiq di Kock, il cosiddetto Magghid, con il principe Czartoryski. Bisogna leggere questa descrizione in *Gog e Magog* per capire quanto il chassid avesse da dire al principe polacco, e quanto bene lo consigliasse. Un altro errore, ma qui in tutte le tre annotazioni di quanto dicevo, nel paragrafo quindici. *Canzone*. Ma forse non sono stato io chiaro nel formularla. Questa canzone, *Sei stato un guerriero*, è trascritta rigorosamente *nelle ricostruzioni 1 e 2 e 3*. Ma non è che mi sono svegliato e ho sentito qualcuno cantarla, era una voce che me l'ha cantata in un sogno, mentre sognavo, era il mio sogno e lei è apparsa e l'ho ricordata al mattino tutta intera; ero in uno stato di grande stanchezza, durante un periodo di vagabondaggi per la Polonia.

Al 14: *La salvezza e l'ignoranza*. Hridayam, non Hridayan come è scritto, significa "il centro-è-questo" o "il cuore-è-questo", ma il vero significato predefinito è "il centro-io" o "il cuore-io". Sicuramente è stato un mio errore, cioè devo averlo detto in modo impreciso.

Nel paragrafo 21, *L'incontro con il chassidismo*, è esatta solo la trascrizione numero uno (la prima), le ricostruzioni seconda e terza sono un malinteso.

¹³ Martin Buber, *Falszywi prorocy*, trad. Juliusz Zychowicz, «Znak», n. 7, 1980, pp. 834-837. Cfr. Stanisław Rosiek, *Noty i komentarze do listu* (Note e commenti alla lettera), in *Grotowski powtórzone*, cit., pp. 104-106. Cfr. Martin Buber, *I falsi profeti*, in *Profezia e politica. Sette saggi*, trad. Lucia Velardi, a cura di Gianfranco Morra, Roma, Città Nuova, 1996, pp. 129-134.

Nel paragrafo 27, *Gli incontri con la Shekinah*, tutto ciò che appare a pagina 406 è un malinteso. Devo aver parlato con poca chiarezza, e inoltre è un salto mentale molto difficile da formulare. Relativamente più vicina a ciò che volevo dire è la prima ricostruzione. Per il resto, nella maggior parte dei frammenti di questa intera ricostruzione dell'incontro (nella maggior parte dei frammenti, ma non in tutti), la trascrizione in prima persona è la più accurata. Nella maggior parte dei frammenti, l'ortografia in terza persona è la cosa più lontana da ciò che stavo dicendo e pensando perché è un compromesso, che addolcisce l'aspresza dell'enunciato, rendendo le parole più "normali" (cioè banali). Tutto sommato, nel suo insieme, questa "ricostruzione dell'incontro" è più vicina a ciò che ho detto realmente di quanto non lo sarebbe stato uno stenogramma, anche se suona assurdo. Eppure è così. È proprio in questo modo che sono nati i testi della tradizione orale, i testi antichi, *specie quelli sacri*, non sono stati scritti dall'autore dei discorsi, né da uno stenogramma, né da una registrazione. Ed è per questo che toccano l'essenza della questione e del linguaggio, e non di formule e definizioni. Per questo ho chiesto e chiedo ancora di non registrare e di non fare stenografie durante tutti gli incontri importanti con le persone. Chi cerca dovrebbe cercare la Comprensione, non le formule (definizioni); chi cerca di memorizzare le formule (definizioni) non riesce ad afferrare la Comprensione. La questione tocca qualcosa di quasi mistico, ma concreto. Gli antichi parlavano delle cosiddette *idee viventi* (qualcosa come un essere vivente o un codice genetico che si riproduce). Se un'*idea vivente* incontra la Comprensione, rinasce nell'ascoltatore, cresce, si riproduce insieme alla *forma linguistica*, come un codice genetico. Scritto come *formula*, muore, anche se le parole scritte sono "letterali".

Queste *Maschere* mi hanno reso molto felice. La prego di perdonare il ritardo nello scrivere questa lettera. Allego per lei e per la signora Janion due copie di un opuscolo sul mio attuale lavoro.

Le stringo la mano molto cordialmente, Jerzy Grotowski

Franco Ruffini

GROTOWSKI SULLA VIA DELLA GNOSI

Nell'incontro del 20 marzo 1981 all'Università di Danzica con la professoressa Maria Janon e i suoi collaboratori – di cui il testo *Grotowski ripetuto*, nella traduzione e con la nota di Marina Fabbri, fornisce l'avventuroso resoconto – Grotowski per la prima volta parla della gnosi in rapporto a se stesso. Lo affermano i biografi più accreditati Zbigniew Osiński e Leszek Kolankiewicz¹. Di fatto, Grotowski si limitò ad affermare, in replica alle insistenti domande: «La gnosi in realtà non mi interessa affatto. È un sistema, un sistema tra i tanti. E ogni sistema è un letto di Procuste a cui ci si deve adattare», lasciando intendere di essere fautore della «gnosi in se stessa», a prescindere da ogni possibile inquadramento teorico². Un anno dopo, nella lezione del 5 maggio 1982 agli studenti della Sapienza di Roma, tornerà puntigliosamente sull'argomento. La gnosi in se stessa – disse – è la «conoscenza che risulta dall'esperienza personale e vissuta», mentre la «gnosi come sistema» è lo gnosticismo, ovvero una delle tante dottrine che vi fanno riferimento ma che, a differenza della gnosi in se stessa, comportano un'adesione formale e un atto di fede. Grotowski si riconosceva come *gnostico*, rifiutando al contempo con forza la qualifica di *gnosticista*³.

¹ Cfr. Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, traduzione e curatela di Marina Fabbri, Roma, Bulzoni, 2011, p. 435, e Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Corazzano, Titivillus, 2005, pp. 191-284: 220.

² Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek, trad. di Marina Fabbri, pubblicato in questo stesso Dossier, pp. 382-411, voce C, p. 401.

³ È una delle lezioni tenute da Grotowski nell'ambito di un corso come professore a contratto presso l'Università di Roma La Sapienza. Cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, dispense ciclostilate dell'«Istituto del Teatro e dello Spettacolo», I cattedra (Prof. Ferruccio Marotti), traduzione e curatela di Luisa Tinti, versione italiana dal francese non rivista dall'autore, pp. 249-256. Citeremo d'ora in poi come *Dispense romane*.

Era anche un modo per dire agli esegeti di non cercare le radici della sua posizione in una qualche dottrina, filosofia o religione. Per quanto residua da tali esclusioni, limitarsi ad interrogare – quantomeno, cominciare con l'interrogare – la biografia, le vicissitudini della sua vita⁴. Al suggerimento di Grotowski si propone di essere fedele il testo che segue, tenendo sempre di mira le due caratteristiche essenziali della “gnosi in se stessa”: concretezza e necessità. Estranea a qualsiasi astrazione intellettuale, l'esperienza che ne è alla radice semplicemente è “vissuta”. E la si vive perché non se ne può fare a meno: pena, alla lettera, la perdita della conoscenza.

Sul filo della biografia

«Il primo settembre (del 1939) – ricorda il fratello maggiore Kasimierz – fummo svegliati dalle sirene. Era scoppiata la II Guerra Mondiale»⁵. La madre Emilia, Jerzy e il fratello, in fretta e furia si apprestano a tornare nella propria casa a Rzeszów. Il viaggio in treno viene interrotto da un bombardamento e i fuggiaschi trovano rifugio in una sede delle guardie forestali dove, il giorno dopo, li raggiunge il padre Marian, militare. Per l'ultima volta la famiglia è al completo. Da quel giorno per Marian comincia una vita errabonda che lo terrà lontano fino alla morte, in Argentina, il 10 dicembre 1968. Ad appena sei anni,

⁴ Si sono occupati di Grotowski e la gnosi, oltre al citato Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, Richard Schechner, *Exoduction*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Lisa Wolford e Richard Schechner, London-New York, Routledge, 1997; Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*, in *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, cit.; Antonio Attisani, *Acta gnosis*, in *Un teatro apocrifo*, Milano, Medusa, 2016; Marco De Marinis, *Teatro come gnosi: la religiosità a-religiosa di Grotowski*, in Marco De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Città di Castello, Editoria&Spettacolo, 2023. Con l'eccezione di Kolankiewicz, che individua nella gnosi la “radice esistenziale” – non filosofica, o religiosa, o ideologica – della ricerca di Grotowski, e ferma restando la loro rilevanza critica e storiografica, gli altri contributi qui ricordati considerano la gnosi di Grotowski più o meno direttamente riferita al contesto del suo teatro: quasi che la pratica del teatro ne fosse la condizione necessaria.

⁵ Cfr. Kasimierz Grotowski, *Ritratto di famiglia*, in *Essere un uomo totale*, cit., pp. 55-87: 66. Il “ritratto” del fratello di Jerzy è una delle fonti qui utilizzate per tracciare il filo biografico dei primi anni di Grotowski.

Jerzy si ritrova orfano, ancor più penosamente che di fatto, in un'attesa senza fine punteggiata da sempre più disillusi accenni ad un ritorno da parte della madre. La quale intanto, nell'autunno del 1940, ha trovato un impiego come insegnante nel villaggio di Nienadówka. Vi rimarrà, con i due figli, per i seguenti quattro anni. Tra i sei e gli undici anni, Jerzy vive dapprima l'occupazione tedesca e la timida controffensiva sovietica, fino all'arrivo della gloriosa Armata Rossa che, dal 1945, segnerà solo il cambio di bandiera del paese occupante, dalla Germania alla Russia. All'esperienza di senza padre si aggiunge quella di straniero in patria. Negli anni di Nienadówka, come ancora ricorda Kasimierz, «fummo colpiti da tutte quelle che vengono chiamate malattie infantili: orecchioni, pertosse, varicella, morbillo». La scarlattina gli venne risparmiata solo grazie ad un tempestivo isolamento, ma a Jerzy provocò una grave disfunzione ai reni che, refrattaria ad ogni terapia, lo avrebbe afflitto per tutta la vita. Il medico «comunicò alla mamma, *in presenza di Jurek*, che quelle disfunzioni renali erano incurabili e che non avrebbe vissuto oltre i trenta anni»⁶. Orfano d'un padre vivente, per due volte straniero in patria, l'appena adolescente Jurek si ritrovò a vivere ogni giorno come un giorno in meno non d'un'imprevista – che è già lo scandalo di tutti i viventi – ma d'una prevista esigua scorta di vita.

Come rispondere a tanti e tali colpi? Considerandoli una sfida, fu la risposta di Grotowski. Ne parlerà, a distanza di quasi quarant'anni, nella lezione del 2 aprile 1982 agli studenti della Sapienza di Roma.

La debolezza, la malattia, la mancanza possono uccidere, o sono sfide [...] Ho incontrato questa sfida dentro me stesso e io dovevo rispondere a questa sfida: se avessi risposto a un livello un po' più debole sarei caduto totalmente, ma se la forza di risposta era sufficiente, ne sarebbe uscito un effetto creativo che è uscito e che mi ha affermato. In certa misura riaffermare se stessi a questo livello estremamente primario, è stato molto più importante che riaffermare se stessi agli occhi degli altri, in senso sociale⁷.

Piuttosto che patteggiare di volta in volta, raccogliere una volta per tutte la sfida con la malattia e ogni altro condizionamento, in campo

⁶ Kasimierz Grotowski, *Ritratto di famiglia*, cit., le due citazioni sono rispettivamente a p. 68 e p. 76, il corsivo è mio.

⁷ Jerzy Grotowski, *Dispense romane*, cit., p. 151.

aperto *agli occhi degli altri*, ma soprattutto ad un *livello estremamente primario*, nel campo intimo del rapporto con se stesso.

La gnosi nell'infanzia

Negli anni di Nienadówka, ricorda Grotowski, si riunivano a volte nella sua casa alcuni vicini, per giocare a carte e chiacchierare un po' del più e del meno. Uno, ad esempio, diceva che le mucche hanno gli zoccoli, un altro replicava parlando delle gambe gonfie di sua nonna, e un terzo s'infilava nella discussione raccontando che gli internati nei campi di sterminio in prossimità della morte si gonfiavano in tutto il corpo.

Allora, il piccolo Jurek si calava sotto il tavolo per ascoltare «le gambe di coloro che giocavano a carte». Mute com'erano, quelle gambe parlavano tuttavia di «molte cose di cui, sopra il tavolo non si parlava affatto [... Nelle conversazioni sopra il tavolo] non c'era una linea coerente, nessuna vera continuità». Sotto il tavolo ci si poteva sentire liberi da quel «nostro chiacchiericcio [che non è] solo nella conversazione, ma nel modo di reagire, di pensare», e che consente di accostare senza collasso di cuore e ragione – è tanto per fare due chiacchiere! – gli zoccoli d'una mucca al ristagno di sangue negli arti inferiori dei vecchi e alla tumefazione per mancanza di cibo dei dannati in attesa della “soluzione finale”⁸.

Presente o no in concreto, il tavolo con i suoi due piani si fissa come l'architrave del modo di pensare, del modo di vivere del piccolo Jurek. Sopra il tavolo c'era «quel cavallo orbo che veniva picchiato dal padrone [e che era] amico mio e amico di tutti quelli nel villaggio che erano in difficoltà», sotto il tavolo c'era l'amico Gesù dei Vangeli e della *Vita* di Renan, flagellato e in cammino verso il Golgota, perché è solo la sofferenza che redime; dietro il toro alla monta e i vitelli sgozzati che intanto correvano all'impazzata prima di stramazzone a terra – un altro dei ricordi di Grotowski –, sotto quell'orgia di sperma

⁸ Cfr. Jerzy Grotowski, *Teatro delle fonti*, in Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, 4 voll., Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2014-2017, vol. III, *Oltre il teatro*, 2016, p. 237. I ricordi di Grotowski sono l'altra fonte utilizzata per la ricostruzione della sua prima biografia.

e sangue c'era il solenne operare della «natura come Madre che dà la vita e la morte».

Non c'era ragionamento o fede a giustificare la rivelazione di “sotto il tavolo”, c'era solo la sua evidenza. Al di là di arbitrio o caso, c'era la sua necessità, per non soccombere al chiacchiericcio e agli orrori di “sopra il tavolo”.

Mancava ancora la parola, ma se la gnosi risulta dall'esperienza personale e dall'intollerabile carico di vissuto che obbliga a cercarla, allora la gnosi di Grotowski era già tutta negli anni dell'infanzia, tra guerra, malattia, solitudine, preannunci di morte e serate tra vicini. Con il problema di portare fuor di metafora l'ubiquità in due mondi contrari, ma separati solo dal piano di un tavolo. Come fare?

Ad indicargli una via fu la lettura di *India segreta*, il libro di Richard Brunton che la madre Emilia gli aveva regalato. In quelle pagine Grotowski incontrò il maestro Ramana Maharishi. «La mia prima reazione – ricorda – quando lessi il resoconto di Brunton fu un accesso di febbre». A quanti gli si rivolgevano per essere illuminati, il maestro proponeva di chiedere a se stessi “Chi sono io?”. «Questa domanda – affermava – ti rimanderà da qualche parte a ritroso e il tuo “io” limitato sparirà, e troverai qualcosa di diverso: *reale*». Da quel momento in poi il piccolo febbricitante Jurek cominciò a porsi, nella pratica, quella domanda,

che non era una domanda mentale, piuttosto era come un andare sempre più verso la fonte da cui appare questa sensazione dell'“io”. Quanto più questa fonte sembra essere prossima, tanto meno “io” è presente. È come se un fiume invertisse il suo corso e fluisse verso la sorgente. E nella sorgente c'è ancora il fiume⁹?

Ogni passo nel percorso di risalita è una risposta insufficiente a tacitare la domanda. Finché non c'è più fiume da risalire: le risorse dell'“io” non sono bastate a trovare risposta. Allora la domanda si inoltra in una domanda al di là: da “Chi *sono* io?” a “Chi è io?”, chi è questo “io” che mi chiede chi sono? Dalla prima persona qual era, il soggetto che interroga trapassa in una persona terza che non si oppone alla prima né la esclude, la comprende e ne è oltre. Nella sorgente il fiume non c'è più e tuttavia c'è ancora. Dalla prospettiva complementare,

⁹ *Ivi*, p. 238. Le citazioni precedenti sono alle pp. 237-239.

nella sorgente il fiume non c'è ancora, e tuttavia c'è già. Uscire dal fiume verso la sorgente comporta il rientro nel fiume, i due movimenti si implicano l'un l'altro. Una volta uscito dalla dimensione individuale, "io" non può che rientrarvi, ma come

tu e non tu come immagine, come maschera per gli altri [...] tu irripetibile, individuale, tu nella totalità della tua natura [...] e] nello stesso tempo tu che incarni tutti gli altri, tutti gli esseri, tutta la storia¹⁰ [O ancora] come "il mio uomo" (l'essere umano che è in me) [...] Io e il *genus humanum* insieme. L'intero contesto umano – sociale e di ogni altro tipo – iscritto in me, nella mia memoria, nei miei pensieri, nelle mie esperienze, nella mia educazione, nella mia formazione, nel mio potenziale¹¹.

Grotowski rammentava all'attore il dovere di distaccarsi dall'"io" per rivelare allo spettatore il suo vero "Sé": *l'essere umano* oltre e attraverso *l'individuo umano*. Per il tramite dell'attore, parlava ad ogni individuo. Dopo l'accesso di febbre, ricorda tornando all'infanzia, «cominciai a copiare le conversazioni di questo *jurodivyj* con i suoi visitatori»¹². È probabile che abbia copiato, tra i tanti, il seguente passaggio che riporta quasi in presa diretta una di quelle conversazioni.

Mi chiedi di descriverti questo vero Sé, cosa può essere detto? È CIÒ DA CUI SORGE IL SENSO DELL'IO PERSONALE ED IN CUI ESSO DOVRÀ SCOMPARIRE [...] Se tu potessi seguire mentalmente il filo dell'"io" fino a farti ricondurre alla sua sorgente, allora scopriresti che come esso è il primo pensiero ad apparire, così è anche l'ultimo a scomparire. Questa è una cosa che può essere sperimentata [...] Il senso dell'"io" appartiene alla persona, al corpo e al cervello [...] Quando un uomo conosce il suo vero Sé per la prima volta, qualcosa sorge dal profondo del suo essere e se ne impossessa [...] C'è chi lo chiama il Regno dei Cieli, chi lo chiama Anima; altri ancora lo chiamano *Nirvana* e noi indù lo chiamiamo Liberazione. Puoi chiamarlo come vuoi¹³.

Chiuso il dialogo, allo scrittore vengono in mente le parole «pro-

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Esercizi*, in Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, cit., vol. II, *Il teatro povero*, 2015, p. 158.

¹¹ Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Testi 1954-1998*, cit., vol. II, *Il teatro povero*, 2015, p. 239.

¹² Jerzy Grotowski, *Teatro delle fonti*, cit., p. 237.

¹³ Cfr. Richard Brunton, *India segreta*, Vicenza, Punto d'Incontro, 1995, pp. 175-177.

nunciate da un maestro errante in Galilea», completando con un ultimo nome la lista implicita dei maestri proposta da Ramana.

Ritorno a Danzica

Potrebbe essere servita, quella pagina, come guida per la lezione del 5 maggio 1982 agli studenti della Sapienza. Sono passati quasi quarant'anni nel riferimento della biografia. Non in quello del destino. Più che svilupparsi nel tempo, scriverà più avanti ne *il Performer*, il destino «si svolge, e questo è tutto»¹⁴. Dalla prima apparizione nelle parole del maestro Ramana, la “via della gnosi” ha solo trovato altre parole. Anche l’oggetto di cui la gnosi è esperienza personale e vissuta è rimasto lo stesso, pure se «C’è chi lo chiama il Regno dei Cieli», come aveva esordito Ramana, per concludere «Puoi chiamarlo come vuoi». All’elenco implicito di maestri, Grotowski aggiungerà via via “l’uomo interiore” di Meister Eckhart, “il tuo uomo” di Teofilo d’Antiochia, “l’essenza” di Gurdjieff: ma a presentarsi sarà comunque lo stesso luogo¹⁵. La sorgente, dove il fiume non c’è più e, allo stesso tempo, c’è ancora; il “sé” dove è l’“io” ad esserci e non esserci; “l’essenza” che include e trascende la persona sociale; “il tuo uomo” dove si incontrano e si confondono l’individuo e l’essere umano, o quell’“uomo interiore” che abita ogni uomo senza appartenere a nessuno.

Ad orientare la scelta della parola erano state stagioni e circostanze diverse della vita. Dalla lettura febbrile del libro di Brunton nell’infanzia, alla scoperta dei Vangeli apocrifi – primo fra tutti quello di Tommaso – nell’incipiente maturità¹⁶. E infine, al riconoscimento di Gurdjieff come compagno della propria avventura spirituale, nel pre-

¹⁴ Jerzy Grotowski, *il Performer*, in *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, *L’arte come veicolo*, 2017, p. 55.

¹⁵ Di Teofilo, vescovo di Antiochia nel II secolo, si narra che, alla richiesta di un pagano di mostrare il suo Dio, abbia replicato chiedendo a sua volta di mostrare “il suo uomo”, il divino che si cela all’interno di ogni essere umano. Ne riferisce Grotowski, come uno dei *topoi* della sua gnosi, in *Esercizi*, cit., p. 158.

¹⁶ Il *Vangelo di Tomaso* è uno dei più importanti reperti rinvenuti nel dicembre 1945 nel cimitero di NagHammadi (Alto Egitto). I tredici codici costituiscono la fonte più rilevante per la conoscenza dello gnosticismo e anche della gnosi. Il *Vangelo di Tomaso* è spesso citato da Grotowski come un riferimento d’obbligo per la sua ricerca.

coce arrivo della vecchiaia¹⁷. Ma in tanta diversità a premere da dentro “si svolgeva” da sempre una stessa urgenza. Nell’incontro di Danzica Grotowski le dette voce.

Penso che il mondo in cui sono nato e in cui vivo sia invivibile. Ma ci entri comunque – e in lui a volte mi è stata data una grande felicità [...] come se fossimo esiliati, come se fossimo nati in questo mondo non di questo mondo, non per esso – e io non so se da un altro – ma come se si scoprisse che puoi trovarci molte cose in esso¹⁸.

Leszek Kolankiewicz commenta dicendo di non conoscere «nessun altro discorso in cui [Grotowski] abbia messo così a nudo le radici esistenziali della sua gnosi»¹⁹. Esiliati in questo mondo, non di questo mondo, ma con la possibilità di esservi felici a volte o, secondo gli altri due testimoni di Danzica, di viverci in modo “gioioso” (voce B), o “contento” (voce C). Dietro le sferzate delle circostanze scoprire il corso d’una “vita che non vacilla”, nella furia insensata di ciò che accade, la necessità della ragione che lo fa accadere.

Il mondo del passato, “dove sono nato”, e quello “dove vivo” possono presentarsi come due stagioni distinte della vita: sono invece – afferma Grotowski – come i due binari dell’unica rotaia lungo la quale si svolge il destino.

La prima fase della vita umana è l’ingresso nella vita sociale. La seconda è vedere la relatività di questa vita sociale, interpersonale. Ma ai nostri tempi, entrambe queste strade dovrebbero essere realizzate parallelamente, per quanto possibile. Io stesso ho attraversato velocemente la prima fase [...] Se adesso avessi vent’anni, penserei a come costruire entrambi i binari in parallelo. Se avessi quarant’anni, farei solo il secondo²⁰.

¹⁷ Tra Grotowski e Gurdjieff c’è stato un intenso e prolungato rapporto “in assenza” – sono vissuti in anni diversi –, sul quale Grotowski ha mantenuto, e imposto ai suoi collaboratori più stretti, un rigoroso silenzio. Fino alla citazione estemporanea e quasi provocatoria in *il Performer*, nel 1987, e infine all’ampia intervista rilasciata a Peter Brook nel 1991. Cfr. Jerzy Grotowski, *Era come un vulcano*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L’arte come veicolo*, cit. Sul silenzio di Grotowski cfr. anche il capitolo *Appunti per la storia di un silenzio*, nel mio *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2019.

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, p. 403.

¹⁹ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell’assenza*, cit., p. 220.

²⁰ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, p. 407.

Al tempo di queste considerazioni, di anni ne aveva quasi cinquanta. Come si proponeva di combinare le due fasi della vita, intravedeva un *tertium* nell'alternativa tra i venti e i quarant'anni? Sarebbe arrivato di lì a pochi mesi – 13 dicembre – il colpo di stato del generale Jaruzelski, con la proclamazione dello stato di guerra. Grotowski era pronto a lasciare la terra d'origine, sciogliere il gruppo del Teatro delle Fonti, e portare a compimento – da solo o con nuovi collaboratori – la propria ricerca. Dopo Danzica, ci fu un breve soggiorno in Italia, con le lezioni romane. Rentrò in Polonia, per espatriare definitivamente il 12 agosto 1982.

Più vecchio dell'età al calendario, era giunto a quel crinale in cui si ri-pensa senza indulgenza o malanimo al tempo passato, e con quello che resta si pensa a come chiudere il bilancio della vita, di fronte alla sfida di sempre. Sapendo, per esperienza personale e vissuta, che il mondo reale è invivibile, cercare tuttavia in un altro mondo anch'esso reale ma nascosto, la ragione per operare con gioia e contentezza affinché, alla resa dei conti di questo e l'altro mondo, sopra e sotto il tavolo, la propria vita non risulti una vita sprecata.

Forse il Performer sul veicolo dell'arte gli si presentava già come la soluzione, il *tertium*, modello e guida per ogni uomo sulla via della gnosi.

In vista del "Performer", il punto sulla gnosi

Che questo mondo sia invivibile era, per Grotowski, una sofferta evidenza, fin dall'infanzia: per lo gnostico lo è a prescindere, non il risultato ma la condizione preliminare ad ogni esperienza.

Henri-Charles Puech distingue alla radice la gnosi dallo gnosticismo o, meglio, dai vari possibili gnosticismi. Ritroviamo le parole di Grotowski nella lezione romana, se per citazione non dichiarata o consonanza a priori non importa. Certo è che esistono lo *gnostico* e lo *gnosticista*, separati e distinti. Laddove, infatti, ogni gnosticismo rimanda a una dottrina, la gnosi fa appello solo all'esperienza personale e vissuta. Non è una professione di fede né la dichiarazione d'appartenenza a una qualche filosofia o ideologia. Radicalmente, la gnosi è un "atteggiamento esistenziale", secondo cui questo mondo è intrinsecamente e irriducibilmente male, un mondo invivibile, pur essendo il mondo dove

si deve vivere²¹. Seguendo il filo della biografia, abbiamo visto quali e quanti dati di fatto giustificassero, da sempre, un tale atteggiamento da parte di Grotowski. Lo gnostico è come un esule in terra straniera, ostile. Vive ed opera in un paese ma è di un'altra patria. Per preservarne la radice, non ha altra possibilità se non quella di cercare e trovare *nel* territorio un luogo che non sia *del* territorio, qual è fuor di metafora l'ambasciata del proprio paese. Se e quando l'abbia trovato, non può tuttavia viverci, deve uscirne e rientrare in questo mondo invivibile. Non saranno cambiati l'ambiente e le condizioni del suo operare, sarà lui ad essere cambiato. Ancora esule, non sarà più un senza patria. La certezza che un altro mondo esiste e che se ne può avere l'esperienza pur vivendo in questo mondo non lo abbandonerà mai. Per il Grotowski di Danzica, il conflitto tra esilio e patria si apprestava a diventare realtà materiale. Ma la patria – l'altro mondo in questo mondo – sarà piuttosto, per lui, lo spazio immateriale della propria ricerca.

Il cuore, e il paradosso, della "via della gnosi" è la coimplicazione di uscita e rientro. La ricerca non può che svolgersi in questo mondo, ma se il percorso non si conclude nell'uscita, la ricerca è fallita, dato che proprio lo sconfinamento da questo mondo ne era l'obiettivo. D'altro canto, se dopo l'uscita non c'è rientro, ugualmente il risultato è un fallimento, dato che nell'altro mondo non è possibile operare. Finalmente in patria, l'uomo vi vivrebbe però in condizione d'impotenza.

Nella visione dello gnostico, l'"io" è la terra d'esilio che ciascuno di noi si porta addosso. Come restare "io" dopo essere sconfinati nel "sé", operare come persona sociale dopo aver sperimentato l'essenza che ne è al di là. E infine: come essere tu individuo e tu essere umano, tu e non tu, tu e "il tuo uomo", uomo esteriore e "uomo interiore". Come restare "io" nell'incancellabile esperienza di esserne uscito e di esservi rientrato: uguale e al tempo stesso trasformato in qualcosa che è "*più me di me*", con le parole del Grotowski di Danzica²². È il tema del *distacco* e, strettamente correlato, quello della *dotta ignoranza*.

Alla *dotta ignoranza* è possibile rinvenire un esplicito riferimento

²¹ Cfr. Henri-Charles Puech, *Sulle tracce della Gnosi. I. La Gnosi e il tempo, II. Sul Vangelo secondo Tommaso*, Milano, Adelphi, 1985 [Paris, Gallimard, 1978], in particolare la *Prefazione* e il capitolo *Il punto sul problema dello gnosticismo*.

²² Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, pp. 402-403. Il corsivo è di Grotowski.

nel discorso di Danzica, ne daremo conto. Sul distacco, invece, silenzio, se non per impliciti accenni al tema del congedo e del ritorno per essere veramente se stessi. Niente nelle lezioni romane del 1982, e “silenzio” anche ne *il Performer*.

Per promemoria, *il Performer* – testimonianza scritta del Simposio di Pontedera per l’annuncio ufficiale del Workcenter (13-14 febbraio 1987) – uscì in versione francese a cura di Georges Banu nel maggio dello stesso anno²³. Grotowski ne aveva approvato in via provvisoria il testo e, come sempre, si mise al lavoro per riappropriarsene. Per l’edizione italiana provvede alla traduzione, in un’intera giornata di lavoro – 1 ottobre 1987 – con l’amico e consigliere Ferdinando Taviani. Inoltre, aggiunse un paragrafo finale dal titolo *l’uomo interiore*, che aveva approntato da solo. È un “collage d’autore” di frammenti dai *Sermoni* di Meister Eckhart²⁴. Non ve ne era stata traccia nelle due giornate di Pontedera. Assente dunque anche nel resoconto di Banu, compare *ex novo* nell’edizione in italiano²⁵.

Grotowski non aveva affrontato a voce il tema del distacco. Lo fece per iscritto, ma con le parole – sia pure personalizzate – di un altro. Dunque, ancora silenzio, ma tra virgolette. *Il Performer* comprende il tema del distacco: addirittura in funzione conclusiva, e nella formulazione estrema di Meister Eckhart, fatta propria da quel “silenzio”. Il titolo del paragrafo servì a Grotowski per dichiarare che *l’uomo interiore* è solo uno tra i tanti nomi equivalenti – essenza, sé, Regno dei Cieli – per la patria dell’“io”. L’estremismo di Eckhart gli servì per affermare – *tanto nomine* – il ruolo decisivo del distacco.

Dice Meister Eckhart: «Dio opera, la divinità non opera, non ha niente da operare, in lei non è alcuna opera [...] Dio e la divinità sono

²³ Georges Banu, *Jerzy Grotowski à l’Académie de Pontedera*, suivi par Jerzy Grotowski, *le performer et le teacher of performer*, «Art Press», n. 114, mai 1987.

²⁴ Sull’episodio ho la testimonianza di Nando Taviani, con il suo inseparabile diario alla mano. Taviani ha provveduto anche ad individuare i frammenti dei *Sermoni* di Eckhart estratti e rielaborati da Grotowski. Cfr. Ferdinando Taviani, *Commento a “il Performer”*, «Teatro e Storia», n. 5, ottobre 1988, pp. 259-272; ora in *Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, vol. III, *Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2008, p. 34.

²⁵ Jerzy Grotowski, *il Performer*, «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988, pp. 165-169.

separati dall'agire e dal non agire»²⁶. Perfino Dio non può conoscersi nella sua essenza finché opera in questo mondo. Deve distaccarsi dalla creazione, sconfinare da questo mondo e toccare l'essenza della divinità, per poi rientrare come Dio-e-divinità. Dio-e-non Dio. La sua opera sarà diventata allora qualcosa che "si crea": grazie alla potenza di Dio, ma senza che quella persona mondana della divinità che è Dio sia impegnata di volta in volta a volerlo. Laddove Eckhart concludeva: «Quando io ritorno in "Dio" e non rimango fermo là, la mia irruzione è molto più nobile del mio efflusso», Grotowski gli fa chiudere *il Performer* con: «Quando rientro, questo sfondamento è ben più nobile della mia uscita. Nello sfondamento – là – sono al di sopra di tutte le creature, né Dio, né creatura»²⁷.

Dal divino all'umano, la dialettica uscita-rientro, irruzione-efflusso di Dio, è il modello della *dotta ignoranza* per l'uomo terreno.

Dio, questo mondo, il teatro: e oltre

Come Dio, anche l'uomo è creatore. Le sue "creature" sono i prodotti, materiali e immateriali, di cui arriva a disporre in virtù della forza che gli conferisce il sapere. Deve coltivarlo e accrescerlo fino all'estremo limite ma per poi dimenticarlo, e infine rientrarvi. Passato dalla *dottrina* alla *dotta ignoranza*, potrà allora, anche lui come il Dio-divinità di Eckhart, usare la sua dottrina senza la volontà di farlo.

La *dotta ignoranza* è il punto d'arrivo, non un qualsiasi punto intermedio nel processo del sapere. Come recita il *logion* 41 del Vangelo di Tommaso – imprescindibile riferimento per ogni riflessione sulla "via della gnosi": «Sarà dato a colui che già ha nella sua mano; e a colui che non ha sarà tolto anche quel poco che ha»²⁸. Solo a colui che si è impegnato ad imparare fino in fondo sono dati il diritto e il dono di

²⁶ Cfr. Meister Eckhart, *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam autem occidere non possunt*, in Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, traduzione di Marco Vanini, Milano, Adelphi, 1985, p. 76.

²⁷ Le due citazioni sono rispettivamente da Jerzy Grotowski, *il Performer*, cit., p. 57, e da Meister Eckhart, *Nolite timere...*, in Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, cit., p. 76.

²⁸ Cfr. *Vangelo di Tomaso*, in *I Vangeli gnostici*, a cura di Luigi Monaldi, Milano, Adelphi, 1984, p. 11.

disimparare; chi è ancora nel processo, se disimpara affonda nell'ignoranza, spogliato anche di quella poca dottrina che aveva.

A questo con ogni probabilità si riferiva il Grotowski di Danzica dicendo che per essere

sé stesso per intero [... un] filo è discernere la propria ignoranza. Vai al fondo dell'ignoranza, dell'incomprensione, e quel giorno, da quell'ignoranza, emergerà una piccola luce²⁹.

Arrivare consapevolmente al fondo della propria ignoranza, in cos'altro consiste se non nell'aver esaurito le spinte al sapere, averle soddisfatte e, nondimeno, constatarne l'impotenza a rivelare “una piccola luce”?

Dal mondo ultraterreno a questo mondo, al mondo del teatro. L'attore – l'attore secondo Grotowski – ripropone alla lettera la situazione esistenziale dello gnostico. Il mondo in cui opera è invivibile, Il “teatro ricco” lo costringe a fare mostra del proprio corpo per il piacere dello spettatore e non, invece, a farne lo strumento per la rivelazione di sé. Per non restare imprigionato nel suo esilio, l'attore deve cercare e trovare la patria del “teatro povero”: acquistare con maestria tutte le abilità del teatro ricco per poi distaccarsene e rientrare avendo raggiunto «un'attitudine psichica in cui non “si vuole fare”, “si rinuncia a non fare”»³⁰. La “via negativa” dell'attore è punto per punto una via del distacco, la via della gnosi nel mondo del teatro.

A Dio che, nel mondo ultraterreno, irrompe nella divinità per poi rientrare come Dio-divinità; all'uomo del mondo terreno, che dimentica la sua dottrina per poi ritrovarla in stato di dotta ignoranza, subentra nel mondo del teatro l'attore che attraverso – attraverso: per mezzo e al di là – la sua maestria si rivela nell’“atto totale”.

Poi, nella vicenda professionale e umana di Grotowski, si verificò l'incidente di percorso – o il miracolo, secondo i punti di vista – del *Principe costante*: programmato o imprevisto, l'incontro con la “verticalità”. Nel lavoro segreto – a due, Grotowski e Cieślak – l'attore era chiamato a rivivere la sua prima esperienza d'amore che,

²⁹ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, p. 393.

³⁰ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, in *Testi 1954-1998*, vol. II, *Il teatro povero*, cit., p. 26.

come succede solo nella prima giovinezza, porta tutta la sua sensualità, tutto quello che è carnale, ma dietro cui si cela al tempo stesso qualcosa di differente che non è carnale o che è carnale in altro modo ed è molto più come una preghiera³¹.

Grotowski, e con lui Cieślak, non tardarono a rendersi conto che questa «*no man's land* fra la sensualità e la preghiera» aspirava intrinsecamente, in se stessa, a diventare una “preghiera carnale” *tout court*, dove carne e spirito, immanente e trascendente, si incontrano e si confondono. Lo sconfinamento dall’“io”, che già aveva messo l’individuo umano in contatto con ciò che lo supera nell’essere umano, poteva collegarlo anche con ciò che lo trascende nel “divino”, non più solo in direzione orizzontale ma anche in direzione verticale. Per questo duplice approdo però – che è l’obiettivo ultimo della via della gnosi – il teatro non basta.

Nel lavoro con Cieślak per *Il Principe costante* il salto nella verticalità si era verificato grazie alla mediazione del *Cantico spirituale* di Giovanni della Croce. È quella mediazione, scrive Grotowski, «che ha portato Cieślak verso il ricordo di un’esperienza d’amore talmente unico che diventava una preghiera carnale»³². Con i soli strumenti del

³¹ Jerzy Grotowski, *Il Principe costante di Ryszard Cieślak*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L’arte come veicolo*, cit., p. 95. L’espressione «*no man's land* fra la sensualità e la preghiera», presente nella prima occorrenza del testo, non si trova nell’edizione definitiva di *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*.

³² Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L’arte come veicolo*, cit., p. 82. Secondo il criterio adottato per l’edizione dell’*opera omnia* di Grotowski, i testi vengono collocati cronologicamente alla data della loro prima occorrenza, ma nella versione definitiva, spesso di anni dopo. Il corto circuito che si viene a creare produce la perdita – irrecuperabile – del percorso tra i due terminali. Sul lavoro con Cieślak per *Il Principe costante* Grotowski si è espresso solo a grande distanza di tempo e in tre tappe. La prima è un intervento del 1990, per commemorare la morte di Cieślak, avvenuta nel giugno di quell’anno. La seconda è un passaggio all’interno del saggio *Dalla compagnia teatrale a L’arte come veicolo*, pubblicato nel ’93 come postfazione al libro di Thomas Richards *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (Milano, Ubulibri, 1993); l’ultima è lo stesso passaggio rivisto per le edizioni francese e inglese del volume, nel 1995. La rivelazione che il *Cantico spirituale* fosse stato l’elemento decisivo per il passaggio “in verticale” dalla sensualità alla “preghiera carnale” avviene nel 1995, dopo un lungo percorso con giri di parole e indirette allusioni. Non importano qui le ragioni di una tale prolungata reticenza, le strategie comunicative di Grotowski sono sempre lucide,

teatro la reviviscenza di Cieślak sarebbe restata nella «*no man's land* fra la sensualità e la preghiera», senza possibilità di uscire in verticale.

L'abbandono del teatro della rappresentazione da parte di Grotowski ha ragioni molteplici e complesse. L'esperienza del *Principe costante* – l'incontro con la verticalità – non ne è la causa unica né forse principale, di sicuro ne è l'origine. Dopo la parentesi di *Apocalypsis cum figuris*, la ricerca di Grotowski si orienterà decisamente e definitivamente verso il compimento della via della gnosi nel suo duplice approdo.

Ci furono il parateatro e il Teatro delle Fonti che, malgrado le loro significative acquisizioni, non garantivano tuttavia il salto nella verticalità.

Sia il parateatro che il Teatro delle fonti possono implicare una limitazione: quella di fissarsi sul piano “orizzontale” (con le sue forze vitali, dunque prevalentemente corporee e istintive) invece di decollare da questo piano come da una pista [Poi finalmente l’“arte come veicolo”, il Performer] Non ho mai rotto con la sete che ha motivato il Teatro delle Fonti. Eppure l'arte come veicolo non è orientata lungo lo stesso asse: il lavoro cerca di passare, coscientemente e deliberatamente, al di sopra del piano orizzontale, con le sue forze vitali, e questo passaggio è diventato LO sbocco verso la “verticalità”³³.

Nel *Testo senza titolo* con il quale, il 4 luglio 1998, si congeda dalla vita, Grotowski preciserà:

Con la verticalità, non si tratta di rinunciare a una parte della nostra natura; tutto deve tenere il suo posto naturale: il corpo, il cuore, la testa, qualcosa che è “sotto i nostri piedi” e qualcosa che è “sopra la testa”. Il tutto come una linea verticale³⁴.

ma intricate. Quali che siano, però, la lettura dei testi solo nell'edizione definitiva non consente nemmeno di immaginare che tali ragioni esistano e che magari sia interessante cercarle: non c'è percorso, tutto è già detto dall'inizio.

³³ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L'arte come veicolo*, cit., entrambe le citazioni sono a p. 80. Da notare, come per il *Cantico spirituale* nel *Principe costante*, che l'enfasi sul passaggio alla verticalità – quel “LO” maiuscolo – non compare nella prima occorrenza del testo, nel 1993.

³⁴ Jerzy Grotowski, *Testo senza titolo*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L'arte come veicolo*, cit., p. 159.

Come nella reviviscenza di Cieślak trapassata in preghiera carnale: l'individuale con le sue forze corporee che premono da "sotto i piedi", l'umano, tra i piedi e la testa, il trascendente "sopra la testa".

Lascito ed eredità

Nell'arrivo all'arte come veicolo, qual è il lascito dal teatro povero? Cosa è rimasto, cosa vi si è integrato? Rimasti sono il fare, il *doing*, e la precisione, la maestria intransigente nel fare. «Il Performer – dice Grotowski – deve fondare il proprio lavoro su una struttura precisa [...] Quello che fa deve essere preciso. *Don't improvise, please!*»³⁵. Ma cosa fare? Privo di indicazioni provenienti dallo spettacolo, il Performer deve creare da solo il tema al quale applicare la maestria performativa. Come sempre nella strategia comunicativa di Grotowski – non dalla teoria alla messa in pratica, ma dalla pratica alla messa in teoria –, *il Performer* dà conto solo di quanto "praticato" fino al momento: nella fattispecie, il lavoro svolto durante il seminario di Botinaccio del 1985, punto di svolta tra la fase del Teatro delle Fonti e quella dell'"arte come veicolo"³⁶. I partecipanti erano chiamati a sviluppare autonomamente un *mystery play* basato sulla reviviscenza d'un ricordo, senza cadere nel "turismo" – il termine è di Grotowski – per cui un ricordo vale l'altro, o nel simbolismo, per cui le azioni vogliono dire al di là di ciò che concretamente dicono.

Il Performer si ferma a questo punto della ricerca, non è ancora compiutamente la testimonianza dell'"arte come veicolo". Grotowski lo preciserà nell'avvertenza all'edizione definitiva del testo, e Richards lo conferma. Nonostante la deludente prova a Botinaccio, come impietosamente riconosce, l'anno dopo inaspettatamente Grotowski scopre in lui «una possibilità, e da quel momento ha cominciato a lavorare con me direttamente». Poco dopo, nel 1986, c'è l'insediamento nel Worcester di Pontedera e lì, prosegue Richards, «ha cominciato a chiarirsi

³⁵ Jerzy Grotowski, *il Performer*, *ivi*, p. 54.

³⁶ Ne parlano in dettaglio Thomas Richards nel capitolo *Il lavoro a Botinaccio: un attacco al dilettantismo* del suo *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., e lo stesso Grotowski in *Tu es le fils de quelqu'un*, documento della conferenza conclusiva del seminario (in *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, *L'arte come veicolo*).

ciò che è ora l'aspetto centrale del lavoro, l'agire performativo basato su antichi canti vibratorî». Dei canti vibratorî, e del loro ruolo centrale nell'arte come veicolo non vi è traccia ne *il Performer*, erano solo all'inizio della loro pratica, ancora presto per metterli in teoria³⁷.

Dovranno passare nove anni – il testo di Richards è del 1995 – prima che l'“arte come veicolo” si riveli in *Action* che, precisa ancora Grotowski con l'acribia d'un comma testamentario, «non è uno spettacolo. È un'opera interamente creata e diretta da Thomas Richards, e sulla quale egli prosegue un lavoro continuo dal 1994»³⁸. Maestro ed allievo avevano scoperto che i canti vibratorî possono essere lo strumento per una

trasformazione dell'energia [che] nel mio linguaggio intimo, per me, – dice l'allievo – chiamo “azione interiore” [... in un viaggio] da una qualità di energia densa e vitale, su e su, verso una qualità molto sottile di energia, e poi questo sottile qualcosa che ridiscende nella fisicità di base [...]³⁹.

È il compimento della ricerca di Grotowski, il traguardo della sua via della gnosi. La verticalità, non più tributaria dell'occasione, com'era stato nel caso de *Il Principe costante*, e della fede – come altro chiamarla? – nell'efficacia spirituale del *Cantico* di Giovanni della Croce, o di qualsiasi altro strumento di mediazione. La verticalità come un approdo oggettivo, grazie alla natura dell'“azione interiore” come *energia*: nella quale non si deve aver fede ma solo disponibilità a vederla. Ma da quell'energia sottile che, dopo essersi assottigliata all'estremo – su e su – ridiscende nella fisicità di base, traspare ancora e sempre il cuore della via della gnosi. Da sopra a sotto e ancora sopra il tavolo, dalla dottrina al distacco alla dotta ignoranza, dall'attore che si mostra per rivelarsi e tornare a mostrarsi “santificato”, a Dio uscito da sé nella divinità che non opera per poi rientrare divino nella creazione: sono

³⁷ Thomas Richards, *Il punto limite della performance*, Fondazione Pontedera Teatro, 1995. Le due citazioni sono rispettivamente a p. 13 e p. 16. Sui canti vibratorî, cfr. l'accurata rassegna di notizie di Marco De Marinis, in *La seconda scoperta: Messico e Haiti*, in Marco De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 92-101.

³⁸ Jerzy Grotowski, *Testo senza titolo*, in *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, *L'arte come veicolo*, p. 159.

³⁹ Thomas Richards, *Il punto limite della performance*, cit., pp. 18-19 e p. 21.

cambiati tempi, circostanze e parole per dirlo, ma è la ricerca di una vita che, come un destino, non si sviluppa, «semplicemente si svolge e questo è tutto».

C'è per intero, quella ricerca, ne *Il Performer*: l'«uomo di conoscenza» come uomo del *doing* e del fare con precisione, come la stazione nel teatro povero aveva insegnato; l'efficacia della memoria come veicolo verso l'essenza, lascito del seminario di Botinaccio; fino alla conclusione da Eckhart, con l'«irruzione» e l'«efflusso» nell'interno dell'uomo esteriore. Manca il riferimento ai canti vibratorî, ancora in attesa d'esser messi in teoria, ma già all'inizio della loro pratica.

Cosa resta d'una tale ricerca, sensibile e allo stesso tempo indifferente al passare del tempo? L'opera *Action* non è uno spettacolo e tuttavia ne condivide l'effimero, e lo stesso deve dirsi per l'allievo iniziato Thomas Richards. Se lascito è di chi lascia ed eredità è di chi lo riceve, nessuna eredità dal lascito di Grotowski⁴⁰? Quando ci si pone la domanda in rapporto ad una ricerca, si pensa automaticamente al prodotto come ciò che ne può restare. Della ricerca di Grotowski resta l'esempio, la testimonianza vissuta che la via della gnosi «è, in realtà, il compito di ciascuno» – non solo del Performer, anche se sulla sua scorta – per essere in armonia con il proprio destino. Non “odiare ciò che si fa” né farlo per cieco fatalismo e sottomissione: volerlo fare.

«Penso che il mondo in cui sono nato e in cui vivo sia invivibile. Ma ci entri comunque – e in lui a volte mi è stata data una grande felicità», aveva detto a Danzica, dichiarandosi apertamente gnostico, non gnosticista. Possiamo considerare vivibile questo mondo, ma non tacitare, magari solo a volte in circostanze speciali, il richiamo di un altro mondo in cui si possa vivere non solo perché si deve ma perché lo si desidera. A meno di sentirsi ciecamente appagati dalle lusinghe di e in questo mondo: che lo si voglia o no, che se ne sia o meno coscienti,

⁴⁰ Sul rapporto tra lascito ed eredità è esemplare proprio il caso dell'opera scritta di Grotowski. *Per un teatro povero*, del 1968, non è certo un lascito imponente: un libro miscelaneo, eterogeneo, in cui i testi propriamente dell'autore sono una minoranza sul totale. Eppure, nelle mani di chi l'ha ricevuto, quel lascito modesto si è trasformato in una eredità imponente. *Per un teatro povero* si è rivelato come un libro che ha contribuito in modo determinante a cambiare il modo stesso di concepire il teatro. Al contrario, quel lascito imponente che è l'*opera omnia* si è trasformato in un'eredità precaria, che – fatta salva la sua importanza – apre forse più problemi di quanti ne risolva.

ogni uomo è destinato nella sua misura ad essere gnostico. Vivere in un mondo intriso di male, senza per questo rinunciare e anzi sempre alla ricerca di “una vita che non vacilla” e che possa riconoscersi alla fine una vita “non sprecata”. Non ne è il prodotto, è il monito della via della gnosi di Grotowski.

SUMMARIES

L'Odin dalle molte lingue. A sessant'anni dalla nascita. Dossier a cura di Mirella Schino. Comprende scritti di: Georges Banu, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Natalia Ginzburg, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Per il sessantesimo anno dell'Odin Teatret pubblichiamo un dossier composto soprattutto da voci che vengono dall'interno del gruppo. Dall'esterno arrivano l'introduzione di Mirella Schino, che racconta l'Odin a un lettore di oggi, e riepiloga il grave cambiamento degli ultimi anni, che ha portato questo gruppo celebre lontano dalla sua sede storica, più due brevi testimonianze di spettatori, quella di Natalia Ginzburg del 1970 su uno spettacolo giovanile, *Ferai* e una del 2022 di Georges Banu, sul più recente spettacolo dell'ensemble, *Tebe al tempo della febbre gialla*. Il resto del dossier è composto da: un saggio di Ferdinando Taviani, consigliere letterario del gruppo; le voci degli attori; quella del regista. Il tema comune è il training, pratica caratterizzante di questo teatro. Ma attraverso il training gli attori e il regista raccontano, ciascuno a suo modo, l'inserimento in un mondo cui dedicheranno gran parte della loro vita. Sono racconti che vengono da interviste di una decina d'anni fa, trascritte e sistemate, poi riviste dagli attori e da Barba. Sanno parlarci non solo delle pratiche e della vita quotidiana dell'Odin, ma anche, più in generale, del teatro come mestiere che tocca e sconvolge la vita. Ogni attore ha aggiunto al suo racconto una considerazione sugli avvenimenti recenti, e sulle proprie scelte. Il saggio di Taviani viene da un libro rimasto incompiuto di una trentina d'anni fa, racconta la fisionomia dell'Odin Teatret, teatro-enclave, si interroga sui motivi della sua longevità, basata su simbiosi e disaccordo tra regista e attori.

Odin through different voices. Sixty years from its birth. Dossier edited by Mirella Schino. Includes writings by Georges Banu, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Natalia Ginzburg, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal.

For the sixtieth anniversary of Odin Teatret, we are publishing a dossier that is mainly made up of voices coming from within the group. Mirella Schino's introduction, coming from outside the group, recounts Odin to today's reader, and summarises the serious changes that occurred in the last few years which have taken the group outside its famous historical centre. It

also includes short testimonies by two spectators, that by Natalia Ginzburg in 1970, about an early performance, Ferai, and one written in 2022, by Georges Banu, on a more recent performance by the ensemble titled: Thebes at the Time of the Yellow Fever. The rest of the dossier is composed of an article by Ferdinando Taviani, the group's literary advisor, the actors' voices, and that of the director. The common theme is training, the characteristic practice of this theatre. Through training, the actors and the director tell, each in their own way, their penetration into a world to which they have dedicated most of their lives. Their stories are derived from interviews given about ten years ago, transcribed and organised, and later revised by the actors and Barba. They recount not only everyday practices and life at Odin, but more generally, discuss theatre in general that affects and turns life upside down. Every actor has added their thoughts about the recent events and the choices they made. Taviani's writing is derived from an unfinished book written thirty years ago, describing Odin Teatret's profile, a theatre-enclave. It asks itself the reasons for the group's longevity, based on symbiosis and disagreements between director and actors.

Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi". Dossier a cura di Raffaella Di Tizio. Comprende scritti di: Raffaella Di Tizio, Stefano Locatelli, Fabrizio Pompei, Andrea Scappa, Alessandra Vannucci, Tommaso Zaccheo.

Giorgio Strehler è stato un maestro indiscusso del teatro italiano e non solo, ma il giusto riconoscimento del suo valore continua a portare con sé, nella memoria condivisa, alcuni vizi narrativi, che arrivano a condizionare anche il terreno della storiografia. A farne le spese – come Claudio Meldolesi aveva evidenziato nei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Firenze, Sansoni, 1984; poi Roma, Bulzoni, 2008) – sono non solo i molti protagonisti della storia teatrale italiana contemporanea a quella del Piccolo Teatro di Milano, ma anche il percorso dello stesso Strehler, di cui si trascurano aspetti incoerenti con quella che è considerata la fase della sua maturità artistica. Riprendendo la sua spinta conoscitiva, riflettiamo qui sull'importanza di osservare l'instaurarsi nell'Italia degli anni Cinquanta di un sistema produttivo arroccato su un'idea univoca di teatro attraverso le vicende e il peso dei diversi percorsi personali di un'intera generazione di teatranti. Oltre a quattro saggi si troveranno altrettante schede, chiuse da una breve bibliografia, su vita e attività di alcuni registi italiani, dedicate in particolare agli anni 1940-1960 – quelli in cui prende forma e si sedimenta nel nostro Paese una precisa idea di regia, dopo una fase di pluralità di ricerche, percorsi e carriere. Riguardano nell'ordine Orazio Costa (di Andrea Scappa), Vito Pandolfi (di Raffaella Di Tizio), Gianfranco de Bosio (di Fabrizio Pompei) e Ruggero Jacobbi (di Alessandra Vannucci).

Il saggio di Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*, riapre il discorso sulla doppia debolezza degli studi sul periodo giovanile di Strehler, messa in evidenza da Meldolesi: la sostanziale identificazione con il percorso di Paolo Grassi; un uso delle memorie dello Strehler maturo come fonti affidabili. L'articolo prende le fila dalla riscoperta che Meldolesi fece della iniziale opzione di Strehler per l'avanguardia come corrispettivo della regia originaria, e ne ipotizza ora anche una sua vicinanza a Mario Apollonio in merito alla vocazione sperimentale, all'etica del piccolo gruppo, alla funzione corale del pubblico che avrebbe dovuto caratterizzare il Piccolo. È uno Strehler costretto tra traumi (dovuti per lo più alla linea "industriale" di Grassi) e precari equilibri, esito anche di rinunce e sconfitte rispetto alla sua vocazione iniziale. Obiettivo primario per Strehler doveva essere quello di ritrovare, con gli attori, un teatro perduto: ricostituire nella stabilità e all'insegna della regia un analogo del sistema di relazioni della microsocietà degli attori. Fu un fallimento bruciante, consumatosi tra 1951 e 1953, e che ebbe conseguenze non solo sulle modalità di lavoro di Strehler, ma anche sul modo di pensare alla cultura attorica nel contesto della stabilità pubblica italiana.

Alessandra Vannucci, in *La missione. Vicende brasiliane della "generazione dei registi"*, racconta la lunga permanenza in Brasile di parte della "generazione dei registi". Laggiù essi rivoluzionarono la scena teatrale e cinematografica e furono pionieri nella creazione di contenuti per la televisione. Con tutta la diversità dovuta a fatti personali e posizioni estetiche, condivisero un decennio di sperimentazione nella città, San Paolo, che negli anni Cinquanta divenne epicentro dell'industria culturale sudamericana. Il saggio mette in relazione le premesse formative, i progetti, le produzioni che resero concreta la "missione" brasiliana dei registi italiani sostenuta dall'idea che la regia, come dispositivo di modernità, potesse esser trapiantata dall'altra parte dell'oceano. Quella diaspora articolò un gioco competitivo di forze e dislivelli che coinvolse anche alcuni coetanei rimasti in patria. Conferenze, interviste, piani di regia, appunti per sceneggiature e altre fonti inedite, come diari e lettere, offrono una base materiale per restituire la complessità delle vicende giovanili di quella parte della generazione che emigrò – e che finora la storiografia italiana ha ignorato. Nella memoria, questi protagonisti delle loro storie e del loro teatro, rimasero "gli altri".

Tommaso Zaccheo, in *Strehler e la Francia. 1943-1959*, osserva l'importanza di Giorgio Strehler nella storia del teatro francese: il saggio indaga la progressiva costruzione della relazione tra Strehler e la Francia negli anni Quaranta e Cinquanta. Partendo da un minimo ma necessario approfondimento sulla lettura e l'uso che Strehler fa del pensiero dei grandi maestri della scena francesi negli anni precedenti al 1943, ci si concentra poi su un'analisi di documentazione diretta, per tornare sulla sua esperienza teatrale ginevrina sul finire della guerra, seguirlo poi nelle sue primissime tournée in Francia

a partire dal 1948 e infine soffermarsi sul tentativo di realizzare un «*Cartel européen*» di teatri d'arte e di servizio pubblico con Jean Vilar nel 1959. Il percorso analitico proposto permette di mostrare tutta la novità della relazione tra Strehler e la Francia nel secondo dopoguerra europeo, ovvero quanto questa sia in realtà, poco conosciuta.

Raffaella Di Tizio, in *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*, riflette su quali aspetti nel modo di raccontare il percorso di Strehler al centro del teatro Italiano siano rimasti irrisolti, sottolineando la necessità di tener conto dell'importanza delle interazioni tra divulgazione e storiografia teatrale. Il primo impulso alla scrittura del saggio è nato mentre prendevano il via le iniziative di “Strehler 100”, il centenario dalla nascita di Giorgio Strehler, celebrato dal Piccolo Teatro nel 2021 con un fiorire di attività, interviste, documentari e nuove pubblicazioni. Analizzando tre volumi usciti negli ultimi anni si osserva qui la persistenza, al di là del gruppo più ristretto degli specialisti, di alcuni luoghi comuni intorno alla sua figura – come le definizioni, spesso date per scontate, di “primo regista italiano” e primo a mettere in scena i testi di Brecht in Italia.

Strehler and the others. About the “generation of directors”. Dossier edited by Raffaella Di Tizio. Includes writings by Raffaella Di Tizio, Stefano Locatelli, Fabrizio Pompei, Andrea Scappa, Alessandra Vannucci, Tommaso Zaccheo.

Giorgio Strehler was indisputably a master of Italian theatre and not only, but the true recognition of his value still bears, in the collective memory, certain narrative flaws that have even conditioned historiography. As Claudio Meldolesi pointed out in his book Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi (Foundations of Italian Theatre. The generation of Directors, Firenze, Sansoni, 1984; Roma, Bulzoni, 2008), this has happened not only at the expense of the many protagonists of Italian theatre history that were contemporaneous to that of the Piccolo Teatro di Milano, but also of Strehler's career path, from which certain aspects that appear incoherent with the period of his artistic maturity are omitted. Starting again from Meldolesi's knowledge thrust, we here reflect on the importance of observing the establishment, in the Italy of the 1950s, of a system of production that was founded on a single idea of theatre through the events and importance of the different personal paths of a whole generation of theatre makers. Besides the articles, the dossier also comprises a series of files, with a short bibliography at the end, on the life and activities of some Italian directors, focusing particularly on the years between 1940-60. During this time, a specific idea of direction is settled down after a period of plurality of researches, paths and careers. These files concern: Orazio Costa (by Andrea Scappa), Vito Pandolfi (by Raffaella Di Tizio), Gianfranco de Bosio (by Fabrizio Pompei) e Ruggero Jacobbi (by Alessandra Vannucci).

Stefano Locatelli's article Strehler: traumas and equilibriums. 1947-1954 broaches once again the subject of the double weakness of studies regarding Strehler's youth that Meldolesi brought to light: the substantial identification with Paolo Grassi's path; the use of Strehler's memories as a reliable source. The article takes as its starting point Meldolesi's discovery of Strehler's initial option of the avant garde as corresponding to his original direction, and takes into consideration the possible influence of his relationship with Mario Apollonio with regard to his experimental vocation, the ethics of the small group, the choral function of the public that was to characterise the Piccolo. It describes Strehler as forced between traumas (due, in great part, to Grassi's "industrial" choices) and precarious equilibriums, resulting in renunciations and failures with respect to his original aims. Strehler's primary objective was that of rediscovering, together with his actors, a lost theatre. His intention was to reconstruct in stable circumstances and under the banner of direction, a parallel to the system of relations in the micro-society of actors. His efforts between 1951 and 1953 failed miserably; this had repercussions not only on Strehler's work methods but also on the ways of thinking about the acting culture in the context of the stability of the Italian public.

Alessandra Vanucci, in The mission. Brazilian adventures of the "generation of directors", tells of the long stay in Brasil of the "generation of directors". There, they revolutionised theatre and cinema, and pioneered the creation of content for television. Despite the diversity of personal circumstances and esthetic positions, they shared a decade of experimentation in Sao Paulo, which in the 1950s became the centre of the South American culture industry. The article connects the conditions of formation, the projects and the productions that gave the the Brazilian "mission" of the Italian directors its concreteness, sustained by the idea that direction, as the mechanism of modernity, could be transplanted to the other side of the ocean. That diaspora gave rise to a competitive game of forces and different levels that also involved other directors who had remained in Italy. Conferences, interviews, plans for direction, script notes and other unedited sources, such as diaries and letters, offer a material basis to evoke once again the complexity of the experiences of that part of the generation that emigrated – and that up to now has been ignored by Italian historiography. In the collective memory, these protagonists of their stories and of their theatre were considered as "the others".

Tommaso Zaccheo, in Strehler and France 1943-1959, notes Giorgio Strehler's importance in French theatre history. The article examines the relationship that was gradually built between Strehler and France in the forties and fifties. Taking as its starting point a short but necessary investigation into Strehler's readings of the thinking of the great French theatre masters before 1943 and the use he made of this, it then gives an analysis of primary sources, and goes back to his theatrical experience in Geneva towards the end of the

war: It follows him in his first tours in France as from 1948 and goes into his efforts towards creating a “Cartel Européen” of art theatres and public service with Jean Vilar in 1959. This analytic trajectory allows the author to show fully the novelty of the relationship between Strehler and France in the second European postwar period, or rather how, in reality, little is actually known about it.

Raffaella Di Tizio, in Why Strehler? On the dividing line between popularisation and historiography, examines which aspects have remained unsolved in the manner of recounting Strehler’s path at the core of Italian theatre. She underlines the necessity of taking into account the interaction between popularisation and theatre historiography. The first impulse to write the article arose at the beginning of the events for “Strehler 100”, the centenary of the director’s birth, which was celebrated at the Piccolo Teatro in 2021 through a series of activities, interviews, documentaries and new publications. Three books that were published in the past few years are here discussed to observe the persistence, apart from the restricted group of specialists, of certain platitudes about how Strehler is observed, such as the definition, often taken for granted, of him as having been the “first theatre director” and the first to stage Brecht in Italy.

Jan Lazardzig, *From Allegiance to Academia. The ‘Knudsen Case’ and the Beginnings of Theatre Studies*

Hans Knudsen (1886-1971), allievo di Max Herrmann, partecipò attivamente con lui alla creazione del primo istituto di studi teatrali berlinese, e proseguì con successo la sua carriera dopo che, nel 1933, il suo maestro ne venne estromesso dal nazismo per le sue origini ebraiche. Attivo collaboratore del processo di *Gleichschaltung* (l’uniformazione in ogni settore alle idee di partito, in una totale subordinazione della cultura al pensiero dominante), Knudsen, che era stato tra i firmatari del manifesto degli scrittori nazisti, e che nel 1944 aveva ottenuto per la sua fedeltà una cattedra universitaria dallo stesso Hitler, fu anche, nel 1948, uno dei fondatori della Freie Universität a Berlino Ovest.

Jan Lazardzig, *From Allegiance to Academia. The ‘Knudsen Case’ and the Beginnings of Theatre Studies*

Hans Knudsen (1886-1971), a student of Max Hermann, participated actively with the latter in the creation of the first institute for theatre studies in Berlin, and pursued his career successfully also after 1933, when the Nazis expelled his master from the institute because of his Jewish origins. An active collaborator in the process of Gleichschaltung (the uniformisation in every sector to the ideas of the party, in total subordination to the dominant

culture), Knudsen, who had been one of the signatories of the manifesto of Nazi writers, and who in 1944 was awarded a university professorship by Hitler himself, was also, in 1948, one of the founders of the Freie Universität in West Berlin.

Grotowski a Danzica. Dossier a cura di Marina Fabbri. Comprende scritti di Marina Fabbri, Jerzy Grotowski, Franco Ruffini.

Grotowski ripetuto è un testo con una storia particolare. Nasce da un incontro avvenuto a Danzica il 20 marzo 1981 tra Grotowski e gli studenti della professoressa Maria Janion, illustre storica della letteratura, che lo fece poi trascrivere, per pubblicarlo cinque anni dopo. Non è dunque propriamente un testo di Grotowski, però è stato da lui approvato, e apprezzato: «se si prendono in considerazione tutte e tre le annotazioni, allora – scrive Grotowski al curatore – secondo me il messaggio è scritto in modo più rigoroso che se provassi a scriverlo io stesso». La peculiare trascrizione decisa da Maria Janion è infatti triplice: tre versioni, appena differenti tra loro, un po' come nei quattro Vangeli. In questo incontro Grotowski non tocca il teatro, anche se dirà più tardi di aver parlato delle cose più importanti che aveva da dire. Nel mezzo della rivolta di Solidarność, alcuni mesi prima della legge marziale di Jaruzelski, in una situazione politica di angosciosa incertezza, famosissimo in Polonia e internazionalmente, anche se oggetto di forti discussioni nel suo paese, Grotowski sceglie di parlare di gnosi e chassidismo. L'uditorio si chiede se non stia parlando, oltre che di temi personali a lui profondamente cari, anche, in forma indiretta, degli angosciosi tempi a venire. Nella sua Introduzione Marina Fabbri spiega la genesi del testo e i modi in cui è stato discusso e interpretato. Nel suo saggio, Ruffini mostra come la gnosi – la cui prima menzione da parte di Grotowski è nell'incontro di Danzica – sia stata in realtà l'obiettivo costante di tutta la sua ricerca. Nella biografia come nella professione, la vicenda di Grotowski, secondo Ruffini, può essere considerata e utilmente compresa come una “via della gnosi”.

Grotowski in Gdansk. Dossier edited by Marina Fabbri. Includes writings by Marina Fabbri, Jerzy Grotowski, Franco Ruffini.

Grotowski repeated is a text with a particular history. It is born from an encounter in Gdansk on 20 March 1981 between Grotowski and the students of Maria Janion, a famous literary historian, who had it transcribed for publication five years later. It is not, therefore, strictly speaking, a text by Grotowski, but he approved and appreciated it. He wrote to the editor: “if all the annotations are taken into account, I believe that the text is written more rigorously than if I tried to write it myself”. The peculiar transcription decided by Maria Janion is triple: three versions with minor differences from

one to the other, a little like the four gospels. In the heart of the Solidarność revolution, a few months before Jaruzelski's martial law, in a distressing and uncertain political situation, Grotowski – famous in Poland and internationally, even if object of heated discussion in his country – chooses to speak of gnosis and Hassidism. The audience wondered whether apart from personal themes that were dear to him, Grotowski was not speaking indirectly also of the anguishing times to come. In her introduction Marina Fabbri explains the genesis of the text and the way it was discussed and interpreted. In his article, Ruffini shows how gnosis – the first time Grotowski mentions this term is in his Gdansk encounter – was, in reality, the constant objective of his research. According to Ruffini, Grotowski's adventure, both in his biography and in his profession, may be considered and usefully understood as "a way of gnosis".

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Georges Banu (1943-2023), studioso e critico di teatro, rumeno, naturalizzato francese, presidente della Association internationale des critiques de théâtre dal 1994 al 2000. Co-direttore di *Alternatives théâtrales*. Ha pubblicato: *Le Rouge et l'Or, une poétique du théâtre à l'italienne* (1989, trad. it. 1990); *Peter Brook: de Timon d'Athènes à Hamlet* (1991), *L'acteur qui ne revient pas* (1993), *Notre Théâtre. La Cerisaie* (1999, trad. it. 2002); *Les Récits d'Horatio: portraits et aveux des maîtres du théâtre européen* (2021). Il suo ultimo libro, uscito pochi mesi prima della scomparsa, è *Les objets blessés*, 2022. È stato un cardine degli studi e della vita teatrale francese, testimone e un amico per molti teatri e per molti teatranti, da Ariane Mnouchkine a Peter Brook, da Grotowski a Barba, da Kantor a Chereau.

Eugenio Barba è regista e fondatore nel 1964 dell'Odin Teatret e nel 1979 dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Ha diretto più di ottanta spettacoli alcuni dei quali sono stati il risultato di un processo creativo di lunghissima durata. Tra i suoi libri: *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale*; *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*; *La conquista della differenza*; *Bruciare la casa. Origini di un regista*; *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta* e, in collaborazione con Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* e *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della vita materiale dell'attore*. Fa parte del comitato editoriale di diverse riviste scientifiche e ha ricevuto dottorati *honoris causa* da molte università, il Sonning Prize da quella di Copenhagen e il Premio Internazionale Luigi Pirandello – gegge@odinteatret.org.

Kai Bredholt, musicista e attore. Si è unito all'Odin nel 1990, ha organizzato seminari, baratti, performance e “transformance”, che sono teatralizzazioni delle abitudini di categorie lavorative specifiche, come pompieri o danzatori di danza classica. Ha diretto lavori di strada con gruppi teatrali di tutto il mondo. Dopo *Itsi Bitsi* ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret fino al 2022 – kai@ntl.dk.

Roberta Carreri, attrice. Si è unita all'Odin Teatret, nel 1974, e dopo, fino al 2022, ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme del gruppo, con la sola eccezione di *Talabot* (1988-84), per la nascita della figlia. Ha scritto un libro (*Tracce*, Milano, Edizioni Il Principe Costante, 2007) e diversi articoli. La sua formazione iniziale è completamente legata all'Odin, successivamente, soprattutto tra il 1980 e l'86, ha studiato con maestri giapponesi: Katsuko Azuma (danzatrice Nihon Buyō), Natsu Nakajima e Kazuo Ōno (danzatori Butō) – roberta@ntl.dk.

Raffaella Di Tizio è ricercatrice del DAMS di Roma Tre. Ha insegnato *Teatro contemporaneo* presso il dipartimento SARAS della Sapienza Università di Roma (2020-2023), è stata assegnista di ricerca dell'Istituto Italiano di Studi Germanici (2021-2023) e ricercatrice ospite presso la Freie Universität Berlin (DAAD Short-Term Grants 2018). Fa parte della redazione di «Teatro e Storia» e collabora con l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Tra le sue pubblicazioni: *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista* (Roma, Aracne, 2018) e *Prima della Duse. L'arte teatrale di Fanny Sadowski rivale di Adelaide Ristori* (Pescara, Ianieri, 2023) – raffaella.ditizio@uniroma3.it.

Marina Fabbri. Esperta di cinema e letteratura, direttore e consulente per festival nazionali e internazionali, dal 1991 al 2009 lavora per RAI Radio3, Tv3 e RAI Movie e per varie istituzioni romane tra cui Cinecittà Holding, Film Italia, Villa Medici, Istituto Polacco, Palazzo delle Esposizioni, Casa del Cinema. Traduce dal polacco su cinema e teatro (Grotowski), autrice di diverse pubblicazioni per Bompiani, La Nave di Teseo, RAI ERI, La Meridiana, Titivillus, il Mulino, Bulzoni e altri – mrn.fabbri@gmail.com.

Jan Ferslev, musicista, compositore, attore. Ha suonato rock, jazz, musica classica. Si è unito all'Odin Teatret nel 1987. Ha inciso dischi come chitarrista e ha composto musica per molti tipi di teatro e per la televisione. Fa parte dell'ensemble musicale dell'ISTA. A partire dall'87 ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin, eccetto gli ultimi due, *L'albero* e *Tebe ai tempi della febbre gialla* – janferslev@yahoo.dk.

Natalia Ginzburg (1916-1991), scrittrice, anche di teatro. È stata una figura di primo piano nella letteratura e nella cultura italiana.

Jerzy Grotowski (1933-1999) è stato uno dei maestri riformatori del teatro del Novecento. *Akropolis, Il principe costante, Apocalypsis cum figuris* sono gli spettacoli che ha realizzato con l'ensemble del Teatr Laboratorium. Nel 1970 annunciò che non avrebbe più diretto spettacoli, dando inizio alla fase parateatrale. Verso la fine degli anni Settanta dal parateatro è emerso il Teatro delle Fonti, interrotto nel 1982 quando lasciò la Polonia sotto la legge marziale ed emigrò negli Stati Uniti. Nel 1986, su invito della Fondazione Pontedera Teatro, si trasferì nella cittadina toscana dove diede vita al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* con cui ha sviluppato la fase finale del suo percorso artistico, quella dell'arte come veicolo.

Tage Larsen, attore. È entrato a far parte dell'Odin Teatret nel 1970. Tra il 1987 e il 1997 si è allontanato dal gruppo danese, e ha lavorato con un gruppo proprio, Teatret Yorick. Dopo essere tornato all'Odin Teatret, per lo spettacolo *Mythos [1998-2005]*, ha continuato qualche volta a lavorare anche altrove come attore e regista – tage@odinteatret.org.

Else Marie Laukvik, attrice. È stata una dei cinque giovani che hanno fondato l'Odin Teatret a Oslo nel 1964 e ha poi seguito il gruppo a Holstebro, in Danimarca. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin fino a *Il vangelo di Oxyrhincus* (1985-1987), poi, pur rimanendo parte del gruppo, ha seguito progetti personali. Per l'Odin ha creato nel 2004 *I miei bambini di scena*, uno spettacolo autobiografico. È protagonista di *Memoria* (1990), regia di Eugenio Barba, “due storie a lieto fine dai campi di sterminio”, e poi de *La casa del sordo* (2020), uno spettacolo su Francisco Goya – elsemarie@odinteatret.org.

Jan Lazardzig is Professor for Theatre Studies at the Freie Universität Berlin. He has published on the history of theatre architecture, technology and knowledge. Currently, he is Dean of the Philosophy and Humanities division (2023-2025) and President of the German Society for Theatre Studies – jan.lazardzig@fu-berlin.de.

Stefano Locatelli è docente di Storia del teatro e Drammaturgia alla Sapienza Università di Roma. Si è occupato e in particolare di: teatro del XVIII secolo, con studi su editoria teatrale, storia della lettura, relazioni tra economia politica e teatro, edizione critica della *Merope* di Scipione Maffei; teatro italiano degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, in particolare con studi sui primi anni di attività del Piccolo Teatro di Milano (la più recente monografia è *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Audino, 2023). Sulla stessa linea, che presta particolare attenzione alle relazioni tra teatro e questioni economiche, politiche e istituzionali, attualmente coordina un progetto di ricerca sul fondo della Direzione Generale Spettacolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato – stefano.locatelli@uniroma1.it.

Iben Nagel Rasmussen è attrice, regista, insegnante e scrittrice. È entrata all'Odin Teatret nel 1966. All'inizio degli anni Settanta ha inventato esercizi di training che hanno segnato una svolta radicale nella cultura della formazione all'Odin Teatret. Dal 1989 dirige Il Ponte dei Venti (Vindenes Bro), un progetto annuale ricorrente con attori provenienti dall'America Latina e dall'Europa. Fino al 2022 ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret creati dopo il suo arrivo, con l'unica eccezione de *Il vangelo di Oxyrhincus* – ibennagel@gmail.com.

Fabrizio Pompei insegna Storia dello Spettacolo e Regia all'Accademia di Belle Arti di Firenze. È curatore della Rassegna “L'Opera Cinematografica tra restauro e conservazione” per il MAXXI L'Aquila, e fondatore e regista della Compagnia della Contessa con cui collabora con il Teatro della Toscana. Ha realizzato documentari come Gianfranco de Bosio: una vita per Ruzante, per *raicultura.it*, e mostre come “Paola Borboni” e “Una generazione in fermento. Arte e vita a fine Ventennio”. Tra le sue pubblicazioni il volume: *Teatro al centro. Grassi, Strehler, de Bosio: registi tra dittatura e repubblica*, Ortona (CH), Menabò, 2020 – f.pompei@accademia.firenze.it.

Franco Ruffini ha insegnato Discipline dello Spettacolo, dapprima nello storico DAMS di Bologna, poi a Bari e infine a Roma Tre, fino al pensionamento nel 2010. Dopo studi sul Rinascimento, si è occu-

pato soprattutto di teatro del Novecento e della problematica dell'attore. Tra le sue pubblicazioni in volume: *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna 1996; *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari 2003 e 2005; *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari 2009; *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma 2010, *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli 2019. È tra i fondatori dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), ideata e diretta da Eugenio Barba – franco.ruffini@libero.it.

Andrea Scappa è assegnista di ricerca all'Università Roma Tre per il progetto PRIN "Donne, teatro, fascismo", diretto da Mirella Schino. Cultore della materia in Discipline dello Spettacolo, insegna a contratto Antropologia del teatro alla Sapienza Università di Roma. I suoi interessi si concentrano sul teatro italiano del Novecento, in particolare sulla pratica attorica e le sue interazioni con il fenomeno della regia. Sta partecipando al progetto di ricerca, studio e disseminazione relativo all'Archivio Orazio Costa della Fondazione Teatro di Toscana – scappa.andrea@gmail.com.

Mirella Schino insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università di Roma Tre. Precedentemente ha insegnato presso l'Università di Torino, e, per molti anni, dell'Aquila. Dirige la rivista di studi «Teatro e Storia». Ha creato gli archivi dell'Odin Teatret (Odin teatret Archives). Tra i suoi libri: *Il teatro di Eleonora Duse* (1992 e 2008); *Racconti del Grande Attore* (2016); *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe* (2009); *L'età dei maestri, Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri* (2017); *The Odin Teatret Archives* (2018); *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale* (2023) – mirella.schino@gmail.com.

Ferdinando Taviani (1943-2020), studioso, fondatore di «Teatro e Storia», consigliere letterario dell'Odin Teatret, punto di riferimento per gli studi teatrali in Italia e all'estero. Tra le sue pubblicazioni: *Il libro dell'Odin* (1975 e 1981); *Il segreto della Commedia dell'Arte*, con Mirella Schino (1982 e 1986, trad. francese 1984); *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, con Claudio Meldolesi (1991 e 2010, premio Pirandello 1992); *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla*

letteratura teatrale nel Novecento (1995 e 2010). Ha ideato e curato per “I Meridiani”: Luigi Pirandello, *Saggi e interventi* (2006), per il quale ha scritto il lungo saggio introduttivo.

Alessandra Vannucci si occupa di artisti in viaggio, migranti, rifugiati; ha scritto le monografie *Un baritono ai tropici* (2008) e *A missão italiana* (2014) e curato volumi come *Critica da razão teatral* (2004) e *Di lei attaccatissimo D. Pedro* (2023) oltre a saggi in cui segue le rotte artistiche tra l’Italia e l’America Latina. È drammaturga e regista, conduce progetti di teatro sociale e ha lavorato con Augusto Boal in Francia e in Brasile. Dal 2009 insegna Regia all’Università Federale di Rio de Janeiro; nel 2023 è stata *visiting researcher* alla Columbia University. È da poco rientrata in Italia e insegna all’Università di Torino – alessandra.vannucci@unito.it.

Julia Varley, attrice e regista. Ha lavorato a Milano con il Teatro del Drago, il Centro Sociale Santa Marta e il Circolo La Comune dal 1971 al 1976. È arrivata all’Odin Teatret nel 1976, e da allora ha partecipato a tutti gli spettacoli d’ensemble. È una delle fondatrici del Magdalena Project, una rete di donne del teatro contemporaneo. Ha pubblicato diversi libri tradotti in più lingue, e molti saggi. Nel 2020, insieme a Eugenio Barba, ha creato la Fondazione Barba Varley e nel 2021 l’associazione Transit Next Forum – Women and Theatre, in Danimarca, con cui continua le sue attività connesse al The Magdalena Project – julia@odinteatret.org.

Torgeir Wethal (1947-2010), attore, insegnante, regista cinematografico e teatrale. È stato uno dei fondatori dell’Odin Teatret, e una figura centrale per il gruppo per tutta la sua vita. Responsabile della produzione dell’Odin Teatret Film, ha diretto diversi film sugli spettacoli e i viaggi dell’Odin Teatret, e sulla formazione degli attori. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d’insieme dell’Odin Teatret fino alla propria morte.

Tommaso Zaccheo è autore di una tesi dal titolo *Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre*. Già ricercatore associato alla Biblioteca nazionale di Francia, ha pubblicato in diverse opere collettive o in riviste scien-

tifiche ed è stato *chargé de cours* presso l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle e l'Università di Caen-Normandie. Membro associato dell'IRET, è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Parma – tommaso.zaccheo@gmail.com.

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2024
dalla GRAPHIC ART 6 srl
Via Lucrezia Romana, 142 a/b – 00178 Roma

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2024*

Dossier. *L'Odin dalle molte lingue. A sessant'anni dalla nascita*. A cura di Mirella Schino
Mirella Schino, *Un'ora nel buio*. Introduzione al Dossier; Ferdinando Taviani, *Come per una
tregua. Frammenti, materiali, appunti*; Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel
Rasmussen, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, Jan Ferslev, Kai Bredholt, Eugenio
Barba, *Biodiversità. Nove racconti sul training*; Natalia Ginzburg, Georges Banu, *Due spettatori*

Dossier. *Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi"*. A cura di Raffaella Di Tizio
Raffaella Di Tizio, *La bandiera di una generazione*. Introduzione al Dossier; Andrea Scappa,
Orazio Costa. Scheda; Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*; Raffaella
Di Tizio, *Vito Pandolfi*. Scheda; Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della
"generazione dei registi"*; Alessandra Vannucci, *Ruggero Jacobbi*. Scheda; Tommaso
Zaccheo, *Strehler e la Francia. 1943-1959*; Fabrizio Pompei, *Gianfranco de Bosio*. Scheda;
Raffaella Di Tizio, *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*

Jan Lazardzig, *From Allegiance to Academia. The 'Knudsen Case' and the Beginnings of
Theatre Studies*

Dossier. *Grotowski a Danzica*. A cura di Marina Fabbri
Marina Fabbri, *La lezione di Danzica*. Introduzione al Dossier; Jerzy Grotowski, *Grotowski
ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek; Franco Ruffini, *Grotowski sulla via della gnosi*

Summaries

Notizie sugli autori

€ 30,00

ISBN 978-88-6897-3469
ISSN 0394-6932

