

## UN RACCONTO DI RENZO VESCOVI

Quando ho incominciato a fare teatro ero uno studente universitario. Facevo l'attore. Allora il teatro era una sorta di derivazione dalla letteratura. Io mi interessavo di letteratura, e dei possibili approcci critici ad essa – e quindi di teatro, che era uno di essi. Che poi ci fossero anche gli attori era una cosa tutto sommato abbastanza secondaria.

Comunque, con maggiore o minore consapevolezza, pur facendo anche l'attore, già avevo soprattutto interessi di coordinamento complessivo perché mi interessava investire i testi drammatici di un certo orientamento critico, che significava sostanzialmente occuparsi di regia. La prima cosa che ho fatto è stata *L'eccezione e la regola* di Brecht, sia come attore che come regista, poi ho collaborato al lavoro di altri amici facendo l'attore, ma continuando anche come aiuto regista. Qual era l'altra domanda? Ah, sì: per quale motivo a un certo punto il teatro tradizionale mi ha annoiato.

Tieni presente che io sono di origine proletaria, quindi in casa mia non c'era un retroterra culturale di qualche tipo, o certamente non attivo e non consapevole, e anche dal punto di vista sociale il teatro apparteneva a un'altra categoria rispetto alla mia; io potevo andare al cinema, ma il teatro era una cosa che apparteneva a un'altra classe sociale, superiore alla mia.

Poi da Mantova sono venuto a Milano, e sono andato al liceo, il che per me era già di per sé una cosa stranissima; e difatti mia madre mi aveva destinato a quella che allora si chiamava la scuola di avviamento al lavoro. Io dovevo andare a fare... non so... il meccanico o una cosa del genere, ma insomma... Invece il mio patrigno, senza particolari ragioni, ma in qualche modo come una sospensione di super-io, di coscienza, per non avere rimproveri dalla storia, mi informò che esisteva il liceo classico, e siccome quando avevo preso la licenza media la scuola aveva mandato un giudizio positivo, nel quale si diceva che ero adatto per qualsiasi tipo di scuola, incluso il classico, il mio patrigno mi disse: "Bene, ti iscrivo al classico, così dopo puoi scegliere quello che vuoi".

Così, ho fatto il liceo, alla fine del quale, poi, ho scelto di fare Lettere classiche; e questo è il mio *cursus studiorum*.

Dopodiché mi sono detto: "Beh, io al limite quasi quasi vado a teatro". Era una cosa un po' demenziale, ossia era stare fuori dal mio recinto sociale; quindi, quasi di

nascosto, andai a teatro, e sono andato, mi ricordo, al Piccolo Teatro a Milano, e ho visto le regie di Strehler.

Erano assolutamente affascinanti. Per esempio, mi ricordo che ho visto *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt con quelli che erano i mostri sacri di allora, Sarah Ferrati, Buazzelli... e dicevano le parolacce a teatro! Ero rimasto veramente sbigottito.

Da allora cominciai ad andare tutte le sere a teatro, credo che non ci fosse un solo spettacolo a Milano che non avessi visto. Mi ricordo che mi ero innamorato di Anna Proclemer e con lo scooter ero andato da Milano fino a Gardone, che è a centocinquanta chilometri, per vederla recitare in *Santa Giovanna* di G. Bernard Shaw.

Intanto facevo l'università, ma a Milano, alla Statale, non c'era Storia del teatro. E nel frattempo come studente universitario avevo cominciato a lavorare negli spettacoli che ti ho detto, con amici universitari. Poi ho fatto anche Liguria nella *Mandragola*, con il CUT, il Centro Universitario Teatrale ufficiale, col quale ho partecipato al Festival di Parma, che allora era il Festival dei CUT, sia come attore che come aiuto regista.

Andavo a teatro tutte le sere, e già allora, un po' moralistico com'ero, mi indignava il fatto che in realtà, tra tutti quelli che ci si recavano, a nessuno importava particolarmente del teatro in quanto tale. C'erano queste belle signore scollate, piene di gioielli; i loro accompagnatori molto eleganti, al bar parlavano di tutto tranne che della cosa che teoricamente erano lì a vedere. Mi prese un certo sconcerto nel vedere che quello che per me era così importante, in realtà interessava a pochissimi; perché si andava a teatro per fare un'azione sociale come altre.

Nel frattempo andavo a vedere le regie di Strehler, nascondendomi sotto le poltrone. Così ho avuto modo di osservare anche una regia di Eduardo De Filippo: *Ogni anno punto e daccapo*, un'opera minore. Insomma, vidi come lavoravano questi professionisti ed ero molto interessato a quello che succedeva.

Intanto cominciarono a girare altre presenze; in particolare ce n'era una molto interessante, un attore straordinario specialmente nell'uso della parola, di cui è rimasto un maestro, si chiama Toni Comello e recitava Dante. Rimasi sbalordito dalla sua bravura, dal suo approccio totalmente nuovo rispetto al teatro ufficiale. Che nel frattempo, però, continuavo ad andare a vedere.

Finché a un certo punto mi accorsi, durante la regia del *Campiello* di Strehler, che in qualche modo queste regie erano note a piè di pagina dei testi, era tutto già previsto. E a poco a poco cominciarono a interessarmi di più certe azioni fisiche.

Mi ricordo che una volta rimasi sbalordito da un attore che faceva una capriola durante uno spettacolo.

Così comincio a farsi sempre più forte un interesse per le cose di qualche vitalità, cose che non ritrovavo nel teatro ufficiale. In più (ma questo successe molto più avanti) incominciava a farsi strada la consapevolezza che le intonazioni, quindi anche la parte vocale, che è la sostanza del teatro tradizionale, erano poi spesso ridotte a sole quattro armonie. Queste sono le ragioni per cui a un certo punto il teatro

cosiddetto tradizionale incominciò a diventare per me come un pane raffermo, a rammollirsi e a perdere qualsiasi tipo di vitalità.

Intanto ero approdato a Bergamo. Quando ancora insegnavo a Milano, Lidia Gavinelli e Renato Lipari mi proposero di visitare un teatro universitario che da alcuni anni lavorava a Bergamo. Accettai l'invito. Lì conoscemmo dei ragazzi molto simpatici, e insieme cominciammo a realizzare lavori di estrema serietà. In questo teatro, che già si chiamava Teatro Tascabile, lavorai in parte come attore e in parte come regista; partecipai a molte rappresentazioni. Mettemmo in scena da Euripide a Camus, Pirandello, Manzoni, Molière.

In seguito, Lidia divenne direttrice del teatro, e decise di dare un volto nuovo al gruppo: non bisognava più prenderlo come un'attività secondaria, ma trasformarlo in un lavoro primario, il che richiedeva un'enorme concentrazione.

Lidia era molto ricca, e molto generosa, e decise di investire il proprio denaro per pagare gli attori e la sede. Era anche molto politicizzata, era stata profondamente influenzata dalle tematiche sessantottine. Era una donna molto carismatica e forte, molto sensibile ai problemi che stavano investendo il mondo durante quel periodo. Era bellissima. Si arrabbiava quando, in teatro, i suoi attori dimostravano disinteresse per temi forti come la guerra del Vietnam, perché voleva che tutti fossero coinvolti nella missione politica del comunismo come modo per rinnovare il mondo. Piano piano, arrivò a non voler più lavorare con loro: voleva cercare attori diversi, più politicizzati, più seri.

Anch'io volevo cambiare, ma in tutt'altro senso, con motivazioni molto diverse da quelle di Lidia: mi interessava sapere come potesse essere una forma di eventuale professionismo reale, una "sprovvincializzazione", un modo per avere punti di riferimento non solo nazionali, ma anche internazionali.

Quel che successe, allora, fu che la passione politica, ideologica ed etica di Lidia, come dire, esplose, è la parola, con il caso Allende: decise di dare tutti i suoi soldi a un giornale di estrema sinistra, "Sinistra operaia", cominciò a fare politica e abbandonò il teatro. E mi chiese di formare un nuovo gruppo di attori. Era il dicembre del 1972. Tutti coloro con i quali avevo lavorato fino ad allora furono mandati via.

E questo fu il momento preciso in cui nacque il TTB come è ora.

Non avevo riferimenti specifici, ma solo un grande interesse: volevo puntare l'attenzione sul fisico e sul corpo, mi piacevano l'acrobatica, la danza, il mimo. Amavo la vitalità e la vivacità scenica, l'attore non doveva solo recitare un testo, ma muovere il corpo, doveva darmi una specie di carica adrenalinica: arriva sul palcoscenico, fa un salto mortale e si ha la percezione di qualcosa che di colpo riesce a darti una piccola sferzata di vitalità pura. È come uno che balla! Mi piaceva molto il rock acrobatico, perché non è altro che una forma di vitalismo puro.

Contemporaneamente, cominciavo a venire in contatto con altre realtà; in particolare venni in contatto, proprio in quello stesso '72-73, con l'esperienza di Eugenio Barba, e per me fu un punto di svolta.

La mia ultima regia, diciamo così, di teatro classico è stata Ruzante, però nello stesso tempo avevo preso l'abitudine di scrivere delle riflessioni su quello che avrei

voluto fare, un teatro un po' d'avanguardia fra virgolette; Ugo Volli scrisse che flirtavo castamente con l'avanguardia. Nel senso che preferivo certi testi ad altri, per esempio Robert Bolt, Giraudoux, Camus, Ionesco, insomma tutta una serie di testi che erano fuori dai repertori ordinari.

Quando lessi i primi testi di Barba, la *Lettera all'attore D e Teatro e Rivoluzione*, scopersi che lui usava quasi le stesse parole, le stesse frasi che avevo usato per le mie riflessioni. All'epoca non lo conoscevo ancora e, siccome lui nel '73 era già un reputato maestro dell'avanguardia, mi colpì molto questa forma di sintonia tra il nostro piccolo teatro di provincia e quello che si profilava come un maestro dell'avanguardia internazionale.

Così questo senso di sazietà per il teatro tradizionale si unì all'incontro con realtà nuove, in particolare quella di Barba, con cui c'era una così forte sintonia che addirittura avevo scritto, senza conoscerlo, le cose che aveva scritto lui!

Quando poi vidi per la prima volta un suo lavoro, *Ferai*, al Manzoni, portato da Franco Quadri, non fu tanto lo spettacolo in sé a colpirmi, quanto lui, Barba. L'incontro con Barba che avvenne subito dopo.

Finito lo spettacolo, stavo girando lentamente nel foyer, e Barba a sua volta stava lì, e allora cominciai a parlare con lui. Dopo, ripensandoci, riflettevo sul fatto che lui, almeno nella mia ottica, non ne aveva sbagliata una; io involontariamente lo avevo provocato su luoghi comuni e lui li aveva sempre scartati con cortese fermezza. Era a un livello altissimo e questo fu quello che me lo fece riconoscere come maestro e punto di riferimento.

In quell'occasione Barba mi diede dei testi in francese, che erano i suoi primi scritti. Da allora il dialogo con l'Odin è stato costante.

Era una situazione un po' simile a quella di un innamoramento. Cioè: esiste una certa storia pregressa degli esseri umani e dei loro incontri normalmente casuali, poi da queste due componenti scaturisce un certo tipo di reazione, che in sé non è una scelta in senso stretto. Io non ho *scelto* l'Odin, Barba o il Terzo Teatro.

In ogni caso il "terzo teatro", come definizione consapevole, nacque nel '76, mentre il mio incontro con Barba e le prime attività sono di qualche anno precedenti.

C'era, semplicemente, una forma di adesione a qualche cosa che sentivo sulla stessa lunghezza d'onda, perché il resto era meno interessante. E c'era la fascinazione personale di Eugenio, la sua capacità di porsi. C'era il senso di un'affinità elettiva molto forte: per me non esisteva niente di più vicino. No, non è stata una scelta vera e propria.

Invece, se mi chiedi in cosa consiste il suo tipo di teatro, o cosa era il "terzo teatro", o cosa vi sia in esso di essenziale, per me, ti rispondo che era l'aspetto della vitalità, dell'uso del corpo come elemento essenziale. Un vitalismo di ordine fisico.

Come avrai visto, i miei attori fanno, a parte la danza indiana o i trampoli e così via, anche acrobatica. In *Albatri* c'è un pezzo di acrobatica pura. Ho insegnato l'acrobatica agli attori praticandola io stesso. In parte imparai dagli attori dell'Odin una serie di tecniche che poi ho passato ai miei attori, dalle capriole ai salti mortali, e il fatto di praticarle, materialmente, dico, implicava un coinvolgimento diretto, una

forma di euforia derivante dall'uso del corpo, del proprio corpo, invece che mettersi semplicemente a fare affermazioni o a leggere testi.

L'acrobatica dava a tutti un formicolio di vitalità statisticamente molto alto.

E per vitalità intendo una sorta di euforia connessa al coraggio.

Nietzsche dice di non credere a un Dio che non danza, è un'affermazione che fa capire che un certo tipo di realtà viene dall'impegno complessivo dell'organismo; l'organismo è il grande assalto del movimento (con la "m" maiuscola); la cultura del corpo ha attraversato di tanto in tanto tutta l'Europa e il mondo occidentale, contro il prevalere della stasi legata alla cultura del logos.

Allora, negli anni Settanta, la gente si metteva a fare delle cose strane, secondo i modi che sapeva, e utilizzava il suo corpo facendo in apparenza anche delle cose rozze. Io per esempio, ingenuamente, utilizzavo la ginnastica e l'acrobatica elementare in relazione alla cultura fisica che avevo allora, come faceva il Living che era estremamente goffo nell'usare i movimenti fisici della cultura militare. Tutto questo però era un modo per dare concretezza all'ansia del movimento, che si opponeva al predominio del logos e della letteratura a teatro. Il Seicento era finito, grazie al cielo, ma era come se la cultura occidentale non se fosse accorta, con questa sua grande separazione fra *res cogitans* e *res extensa*; difatti, c'erano delle zone che la parola scenica non era in grado di esplorare.

Così è nata l'idea dell'attore-giullare, e più avanti del corpo-orchestra. Sono esattamente la stessa cosa ma con un linguaggio diverso. L'attore giullare era un primitivo modo di esprimere lo stesso concetto, un attore che avesse una grande plasticità e poliedricità di mezzi.

Tieni presente che tutto questo, questo lavoro complesso con il fisico o con la voce, può essere fatto solo all'interno del teatro di gruppo, perché il teatro di gruppo ti dà la possibilità di andare a tentoni, mentre così come è organizzato il lavoro sociale ora non puoi permetterti degli esperimenti; perché chi ti paga quando fai gli esperimenti? Tutto è azienda. Hai un testo, un produttore, uno scenografo, un teatro che devi affittare e che costa un tot a tempo, un distributore che deve collocare il tuo prodotto e un sistema di abbonamenti che garantisce che il prodotto verrà fruito: prodotti in un certo senso già finiti che devi assemblare.

Il teatro di gruppo, invece, è la tipica situazione da laboratorio che ti consente di vedere se l'esperimento ha funzionato oppure no. In una situazione di teatro "normale" questo non sarebbe possibile, poiché devi lavorare con un attore o un gruppo di attori che, se tutto va bene, dopo un paio di anni vanno via, quindi non sai come il lavoro si deposita in un tempo lungo, non puoi controllare insieme con l'attore che un certo tipo di pause di organizzazione scenica abbiano un senso o che da lì travalichino da un'altra parte.

In una situazione "normale" di teatro il movimento è un contorno, il piatto forte è il testo, mentre nel nostro teatro spesso accade l'inverso, quello che più conta per noi, per esempio, è un'intonazione o un colore di voce. Questa tecnica di intervenire pedagogicamente e tecnicamente sull'attore non è praticabile per costume o quasi per deontologia professionale, non ci sarebbe il tempo fisico di farlo, è un tipo di lavoro possibile solo in laboratorio. Per uno spettacolo come *Gandhi* abbiamo impiegato

dodici anni, capisci, anche se naturalmente nel frattempo facevamo altre cose cercando di sopravvivere. Nessuno, in un teatro “normale”, potrebbe permettersi di stare dodici anni sulla preparazione di uno spettacolo.

Solo il metabolismo di gruppo ti permette di fare esperimenti, di lasciarli depositare, di controllarli, di correggerli, di innestare altri; è tutta un’elaborazione fatta con lo stesso gruppo di persone, come piantare un albero, vederlo crescere, poterlo, curarlo se si ammala, e alla fine lui ti dà i frutti. Questo è davvero l’unico sistema che è rimasto di ordine organico, il resto è di tipo aziendalistico e non c’entra nulla con la profonda natura di un processo artistico, non importa se è il metodo più invalso.

Un giorno, parlando con Eugenio, lui mi disse che avevano cominciato a fare “teatro di strada”, e io esclamai: “Cosa?”, e mi misi addirittura a ridere. Non potevo concepire come l’Odin, che faceva *Min Fars Hus*, uno spettacolo estremamente chiuso, potesse fare teatro di strada. Eugenio mi raccontò che qualcuno, in Germania, gli aveva chiesto se era disponibile per un intervento e lui aveva fatto una richiesta economica enorme, pazzesca, pensando che non avrebbero mai accettato, e invece la risposta era stata positiva. Così nacque il primo incontro di teatro di gruppo, a Belgrado, e il manifesto di Barba *Terzo Teatro*.

Vedi, molto spesso le cose nascono con questo tipo di scatto, c’è una spinta materiale, può essere addirittura economica, che da sola ovviamente non basterebbe, ma che in qualche modo ti stimola, ti costringe a trovare proprio all’interno di questa spinta concreta, di ordine esterno, l’idea-pilota che ti poi permetterà di realizzare quello che hai in mente.

Dicevo quindi che mi misi a ridere, perché per me l’incontro con l’Odin allora significava *Ferai*, uno spettacolo costruito in modo estremamente minuzioso, o *Min Fars Hus*, uno spettacolo su Dostoëvskij, intimo, molto preciso, in un ambiente chiuso per quaranta spettatori.

Per l’incontro di Belgrado, invece, Barba chiese a tutti i gruppi di preparare un frammento di teatro di strada. Ed è stato così, da questa richiesta, in questo caso di una persona per noi importante, da questa “casualità”, che nacque il nostro lavoro sul teatro di strada. Nel frattempo c’erano stati altri stimoli, ancora più “casuali” (come sempre), che indirizzarono il nostro interesse verso il teatro di strada.

Per esempio: all’epoca eravamo osteggiati dall’amministrazione democristiana di Bergamo, per la quale eravamo, per la quale eravamo un gruppo di sinistra, qualcosa di simile a un gruppo di terroristi o quasi, tant’è vero che la questura a un certo punto chiuse il teatro: è una storia durata poi tutta una vita, non abbiamo mai avuto alcun finanziamento da Bergamo. Bisognava avere delle iniziative che provocassero l’interesse dell’amministrazione (ma comunque qualunque cosa facessimo allora non era tenuta neanche in considerazione).

Tuttavia allora era appena nato il sistema delle regioni e la Regione Lombardia, che cercava forze fresche (ci aveva appoggiato molto, era stata lei infatti a mandarci alla Biennale di Venezia), fece pressione sul Comune mettendo a disposizione dei

finanziamenti a condizione di sostenere il progetto del Teatro Tascabile; e il Comune a questo punto non poteva rifiutare il denaro delle Regione.

Il progetto, un piccolo festival che avrebbe poi preso il nome di “Invito alla Festa”, è iniziato nel '75. La manifestazione era legata alle organizzazioni dei quartieri di Bergamo, nei quali noi andavamo portando il grande lievito della presenza spettacolare.

Prendevamo stanza in un quartiere e ricavavamo un luogo per le prove dello spettacolo di strada, stando tutto il giorno lì. Spesso venivano i bambini a vedere i trampoli, stavano un po' lì, poi andavano a casa, parlavano coi genitori, questi dopo un po' passavano, ci salutavano... A poco a poco, con questa specie di cavallo di Troia dei bambini che entravano dentro le case, delle azioni teatrali e delle prove sotto ai balconi, prendevamo una forma di confidenza e familiarità con la gente, che ci invitava a casa, ci portava da bere, era una sorta di festa collettiva, in cui noi li invitavamo a spettacoli gratuiti all'interno del quartiere, in spazi ricavati in uno spiazzo, in un giardino o dove era possibile, loro si portavano le sedie – qualche altra sedia la avevamo noi- e infine tutto si concludeva con una festa generale, organizzata dagli abitanti, che si impegnavano a preparare qualcosa da mangiare. La regola era che non si poteva comperare niente di già fatto, quindi niente coca-cola niente dolci confezionati e così via, l'impegno era di fare materialmente le cose: delle spremute, della sangria, degli arrostiti, dei dolci, dei soufflé eccetera. Noi a nostra volta preparavamo i tavoli e facevamo azioni teatrali mentre che la festa si svolgeva, e tutti portavano e distribuivano le vivande.

Questa era l'ultima serata, nelle altre, invece, c'erano spettacoli più o meno normali che noi annunciavamo con i tamburi, le trombe e un megafono senza microfono, un puro imbuto; andavamo negli spiazzi, facevamo una piccola acrobazia, un po' di *jonglerie*, una serenata alla vecchietta e poi annunciavamo il luogo e l'ora dello spettacolo. Tutte le sere la gente andava come a un rituale a vedere spettacoli, che peraltro erano di grande raffinatezza: veniva il Teatro Club di Roma con i suoi primi spettacoli di avanguardia, il Teatro Laboye di Mantova che faceva delle elaborazioni ispirate al Bread and Puppet con delle grandi maschere e raccontando fiabe in vari dialetti, Remondi e Caporossi, tutte le voci del teatro più vivo erano invitate.

Ma tutti a loro volta erano provocati, perché non c'era il concetto del teatro di strada, allora; noi stessi facevamo le parate a piedi, in seguito mi venne in mente di usare i trampoli, ma erano quelli che avevo visto da piccolo che arrivavano fino alle ascelle e non lasciavano libere le braccia, così all'inizio usavamo questi trampoli molto goffi.

Ecco come è iniziato il nostro lavoro sui trampoli. I trampoli, vedi, sono stati una necessità: sono *il* modo di lavorare in strada. Se si lavora al suolo il cerchio di persone che tecnicamente e materialmente ti stanno intorno non può essere composto da più di due file, perché altrimenti non ti vedono. I trampoli sono una sorta di palcoscenico ambulante. Ma soprattutto hanno una fascinazione di per sé, perché stai in equilibrio, domini, e quindi danno a tutto il corpo un'instabilità che provoca tutta

una serie di reazioni molto complesse. Suscitano lo stupore barocco di chi guarda, che si chiede come fanno delle persone a stare lì sopra, è una sorta di fascinazione spettacolare mediata dal solo fatto che sei sui trampoli...

Poi, quando a questo aggiungi tutte le altre cose che noi facciamo sui trampoli (sogniamo, balliamo, facciamo i salti mortali ecc.), si innesca una fascinazione spettacolare antropologica a grado zero, in cui tutti diventano bambini, dal più scettico professore universitario alla signora analfabeta, e allora c'è una specie di stupore primordiale che li incatena.

In seguito è sopraggiunta l'assuefazione, ormai nessuno di noi pensa di avere i trampoli, adesso, come tu avrai notato, si lavora sui gomiti o sulle scapole, sulle mani o sul volto, ma nessuno dà indicazioni per i trampoli. Così, essendo divenuti un requisito di base per farci vedere, li abbiamo mantenuti, e abbiamo cominciato a sperimentare usando tutta la gamma di trampoli: alti, bassi, diseguali, zoppi, un trampolo sì e uno no ecc.

Nel 1977, arrivò un altro momento di svolta, per noi: l'incontro con l'Oriente. Tra il 26 agosto e il 6 settembre 1977, abbiamo organizzato l'Atelier internazionale del teatro di gruppo, a Bergamo, patrocinato dall'UNESCO. Era un'iniziativa di Eugenio Barba, che lo ha diretto, e noi l'abbiamo organizzato, con l'aiuto di altri gruppi "fratelli", certamente. Ma la macchina organizzativa, immensa, è stata gestita da noi: 230 attori di tutto il mondo, 40 gruppi teatrali, e una media di 3.000 spettatori al giorno. E lì abbiamo conosciuto il teatro orientale, e da lì è iniziata una forma di studio, di interesse, di scambio e di collaborazione che dura ancora oggi.

Ma prima di parlarne vorrei tornare al mio rapporto con Barba, e in realtà anche con il teatro orientale, e lo vorrei spiegare attraverso quello che una volta Ferdinando Taviani ha detto su di noi. Lui diceva che a noi, a me, interessa solo la perfezione, null'altro, e non certo l'originalità.

Ed è proprio così. Al TTB interessa che le cose siano ben fatte, non che siano originali. Mi interessa il fatto che in un movimento a curva sia necessario aver cura che il gomito non sia alto più di un tanto, perché se si tiene un gomito basso non c'è un tipo di forza maschile, perché la forza sta negli spigoli delle articolazioni, e un gomito in fuori dà più forza, mentre se è basso è più femminile. Ci sono diverse sfumature dell'articolazione dell'energia. È chiaro, ci vuole tempo, molto; i "saltelli" del valzer sono saltelli, ma bisogna dosare la forza attraverso le ginocchia, non coinvolgere troppo le spalle, altrimenti non viene la morbidezza come se stessi camminando sulla punta dei piedi ecc.

Questo mi interessa: un cammino verso la perfezione, e non verso l'originalità. I saltelli li hanno visti tutti, non c'è nulla di originale, ma è nella loro esecuzione che possono darti il senso di cosa è un saltello; questa è la differenza.

Ed ecco perché il mio rapporto con Barba è stato così poco competitivo: per me era un maestro. Dovevo imparare tutto quello che poteva insegnarmi, poi, certo, non dovevo restare pigro.

Quando Barba parla del proprio rapporto con Grotowski, parla di un rapporto di sfida; ma a me la sfida non interessava e non interessa. Nei confronti di Eugenio ho un sentimento diverso, di amore; lo abbraccio, trovo che sia simpatico, che sia bello! Quando vedo Barba sono contento come un ragazzo che ha un aquilone: pura felicità. Anche adesso, quando incontro Eugenio, mi piace sentirmi tutte le volte come se andassi a scuola, mi piace sentirmi allievo; ancora oggi, come lo ero negli anni Settanta, allo stesso modo.

All'inizio degli anni Settanta, tutti ci prendevano in giro, a noi del Tascabile, perché eravamo "barbiani", ci definivano allievi, imitatori, copiatori, tutte qualificazioni dette spesso con una certa cattiveria. È vero che non è molto interessante occuparsi di un epigono, altra parola con connotazione polemica, nel senso che il sottinteso è che meglio occuparsi dell'originale che delle copie. Le copie possono essere viste come il sintomo dell'autorità del copiato, anche se qualche volta qualcuno che ha un interesse può scoprire che sotto la copia c'è una fonte di originalità, ma normalmente nessuno è interessato fino a tal punto. Certamente non lo sono i colleghi di questo grande pollaio che è il teatro, in cui la gente è in genere eticamente fra il debole e il molto debole, e dove l'invidia è la moneta più diffusa. A questo si aggiunge una lotta per la sopravvivenza, dove se qualcuno muore meglio per i pochi rimasti che possono spartirsi con un po' più di abbondanza le quattro briciole a disposizione.

Comunque: una volta, parlando con Barba, a Cascina Terme, doveva essere il '76, gli ho detto che mi sembrava abbastanza normale che uno fosse imitatore, dal momento che non ha accumulato ancora sufficiente esperienza in quella che Chomsky chiama la competenza linguistica; è abbastanza normale che il bambino ricalchi le intonazioni, le immagini, il lessico dei suoi genitori. Noi stavamo imparando un linguaggio nuovo che in Italia non era noto a nessuno. E lui ha preso a spiegarmi, con molta pazienza, che nella cultura occidentale il valore è costituito dall'originalità.

Ma il TTB è più interessato al fine della perfezione che al demone dell'originalità. E tutto il nostro interesse per l'India, per le diverse forme di teatro classico indiano, è nato dall'avidità di tecniche precise, dal gusto per la perfezione, dal *bisogno* di perfezione.

Non mi interessa davvero per niente l'originalità.

I miei compagni hanno ricordato per anni un certo nervosismo in una mia lettera mandata dalla Spagna, quando facevamo il "Progetto Colombe" con Alberto, Mario, Caterina e Teresa, in cui parlavo del nuovo spettacolo accennando a *Gandhi* e, rispondendo al fatto che qualcuno chiedeva di fare qualcosa di nuovo, dicevo che il nuovo per me era di una volgarità inammissibile, il nuovo era una cosa provinciale, irritante, meschina ecc. Il nuovo è un qualcosa di deprimente bassezza. Che significa fare qualcosa di nuovo? Come diceva Croce: "Se qualcuno mi dice che le sue tesi filosofiche sono assolutamente nuove mi risparmio il tempo di leggerle". È evidente, le problematiche umane sono sempre le stesse da qualche migliaio di anni, con le

debite mutazioni storiche. Nella sostanza la poesia, come diceva Borges, “non inventa”, perché non c’è niente da inventare, altrimenti non puoi comunicare; la poesia scopre, come diceva Manzoni nella *Pentecoste*, la luce svela i colori che stavano nascosti. Se entriamo in una sala buia, ci sono già tutti i colori, solo che non c’è la luce e non li vediamo, se prendiamo una torcia ci accorgiamo di un rosso stupendo, di un viola intenso, e così via.

L’arte è questo, per me: questa possibilità di scoprire i colori, che già ci sono negli esseri umani, attraverso la torcia del lavoro artistico.

Il problema è che se tu fai una cosa devi farla il meglio possibile.

Torniamo all’India: avevo dunque frequentato i teatri classici occidentali, anche con i “grandi” maestri occidentali, come Strehler, Squarzina, un certo Missiroli, Patroni Griffi... dopo un po’ però la predominanza dell’elemento parlato, con le quattro gamme di intonazione che hanno gli attori del teatro italiano, era diventata opprimente, anche perché io ero molto interessato all’aspetto contenutistico. Certe messe in scena di Enriquez erano molto belle e affascinanti per la loro provocatorietà d’avanguardia, per testi che allora erano sconvolgenti, come Ionesco o Beckett. Il problema è che a un certo punto l’interesse per il contenuto era venuto meno perché, aumentando l’esperienza, uno si rende conto che la gente nasce, si sposa, muore, che le vicende sono sempre più o meno quelle, e che dal punto di vista del contenuto tanto vale un saggio approfondito o un bel romanzo che uno spettacolo teatrale.

Quello che più ha determinato una svolta nella mia formazione è stato lo studio del formalismo russo. Ho incominciato a vedere le cose da un altro punto di vista, e, poco a poco, a interessarmi molto di più alla forma che alla sostanza di qualsiasi opera d’arte, perché dal punto di vista del contenuto le opere d’arte devono essere banali, altrimenti non sono oggetto di poesia possibile. Si parlerà di amore, di paesaggi, ma non c’è un contenuto particolarmente interessante dal punto di vista concettuale, quello che è interessante è come, ad esempio, Manzoni utilizza questa materia. Se uno legge il passaggio in cui Renzo sente l’Adda da lontano e si fa strada in mezzo a un sacco di suoni e al rumore dei suoi passi e del suo cuore che batte, avrà l’impressione di essere di fronte a un grande maestro, ma non perché l’Adda sia un confine storico particolarmente interessante.

Mettendo l’accento sulla parte formale tutto cambia. La linea di confine fu quando vidi la messa in scena di Strehler del *Campielo*: c’era una pozzanghera messa ai bordi del proscenio, ed era stata messa lì perché qualcuno ci saltasse dentro, a effetto.

Mi è sembrato di un gusto così mediocre. Ho capito che quel che facevano i registi era riprodurre le note a pie’ di pagina dei libri di testo. È quello che Strehler ha voluto fare nel *Giardino dei ciliegi*. Voleva dare l’idea della nuova classe borghese che stava nascendo contro una nobiltà priva di forza e di sangue e così fa parlare l’attore con “forza”, facendogli pestare i piedi. Tutto questo è così scoperto, così

piattamente illustrativo. Inoltre gli attori non si muovevano mai. Come diceva Grotowski, “gli attori non sanno far niente”. Si siedono, poi uno mette un disco ed è fatto lo spettacolo.

L'interesse per la forma mi ha portato a considerare che, se lo strumento essenziale per l'attore è per l'appunto il corpo, allora questo corpo deve essere allenato, e lui, l'attore, deve prepararsi, proprio come fanno tutti i professionisti (un meccanico sa esattamente dove mettere le mani quando apre una macchina). Solo gli attori pensano, in modo molto provinciale e ingenuo, che, siccome hanno la lingua in bocca e parlano ad alta voce, possono dire delle cose e tutti quanti sono contenti perché loro sono nati geniali.

Bisognava cominciare a lavorare, e allora da quali maestri andare? I maestri non sono così disponibili sul mercato, perché fare il maestro è una questione di anima, e in più ci sono delle categorie di maestria. Risultava che i più grandi maestri riconosciuti erano i maestri orientali, sicché noi siamo andati da quelli orientali. Soprattutto da quelli indiani, un po' per caso un po' per ragioni di ordine finanziario.

E poi non è mai per caso, ci sono dei casi che si radunano, che formano dei fasci, una rete intessuta.

E' stato Barba che una volta mi ha invitato a vedere i maestri balinesi, nel '74, a Holstebro. Poi venne l'Orissi.

Nel '78, attraverso Ferruccio Marotti (che aveva aperto, come pioniere, la strada per l'India classica), venni in contatto con Mohan Khokar, la massima autorità possibile di tutto lo scibile sul teatro indiano, che, tramite l'università, fu invitato in Italia con una danzatrice, Aloka Panikar. Per pagare parte del viaggio, Ferruccio Marotti aveva chiesto ai gruppi che si interessavano a queste cose di aiutarlo.

Fu una decisione importante per il TTB, abbiamo impegnato somme per noi molto alte. Ma quando Aloka Panikar, che è una vera divinità danzante, venne, subito si creò un grande buco di nostalgia, perché questi danzatori se ne sarebbero andati, e noi, dopo aver saggiato questa linfa vitale, come facevamo a restarne senza?

Nel '77, inoltre, Eugenio Barba aveva invitato un attore di Kathakali all'Atelier internazionale del teatro di gruppo. Chiedemmo a questo maestro di fare un seminario, e così cominciammo a saggiare queste tecniche molto strane.

Con Aloka, avevo intuito che, lavorando duramente, si poteva forse riuscire a fare qualcosa, per cui ho pensato di mandare le attrici del TTB in India da lei. Una follia, forse se ne fossi stato consapevole non l'avrei fatto, mi sarebbe mancata la fede sufficiente.

Mi ricordo che tutti hanno tentato di convincermi che era una strada un po' troppo stupida. Mi ricordo che quando raccontai le mie intenzioni a Ferdinando Taviani, lui impiegò tutte le sue arti di persona di buon senso e colta per dire che era una strada impraticabile, che non si poteva fare. E, dopo anni e anni, solo qualche tempo fa, Grotowski ha voluto che andassimo a fargli vedere le danze Kathakali, e, sorridendo, mi ha detto: “Va bene, adesso ci hai convinti tutti che la tua scelta era

quella giusta, ma devi anche ammettere che quando hai cominciato avevamo ragione noi”.

Ma è stata una pura casualità. O cecità di passione.