

L'avvento del teatro latinoamericano in Italia negli anni Settanta

Un modello etico e poetico per un teatro radicato sul territorio

Arianna Berenice De Sanctis

[Abstract] In 1977 two important theater encounters took place in Italy: the first was the National Convention of Teatri di Base (Casciana Terme, 18-22 March), the second one the International Atelier of the Teatro di Gruppo (Bergamo, 28 August-6 September). These events, attended by hundreds of theater groups including the Teatro Nucleo (Argentina/Italy) and Cuatrotablas (Peru), enabled Italian and Latin American performers to share working methods, to imagine new forms of management and to create an international network of independent groups that claim their marginality as an instrument of affirmation of their ethics and poetics. The energy and creativity of Latin American artists who used the theater as an instrument of resistance in the hard social and political contexts where they operated leave an indelible mark on Italian colleagues, both from an artistic and a human point of view. In this article we will try to retrace the main stages of these two meetings and reflect on the way in which the Latin American theater of the seventies influenced (and still influences) Italian theater.

Nel 1977 hanno luogo in Italia due incontri di rilievo nell'ambito teatrale: il primo è il Convegno Nazionale dei Teatri di Base (Casciana Terme, 18-22 marzo), il secondo è l'Atelier internazionale del Teatro di Gruppo (Bergamo, 28 agosto-6 settembre). Questi eventi, cui partecipano centinaia di gruppi di teatro tra cui il Teatro Nucleo (Argentina/Italia) e Cuatrotablas (Perù), permettono ai performers italiani e latinoamericani di condividere metodi di lavoro, d'immaginare nuove forme di gestione e di creare una rete internazionale di gruppi indipendenti che rivendicano la propria marginalità come strumento di affermazione etica e poetica. L'energia e la creatività degli artisti latinoamericani che utilizzavano il teatro come strumento di resistenza nei difficili contesti sociali e politici dove operavano lasciano una traccia indelebile sui colleghi italiani tanto dal punto di vista artistico che da quello umano.

In questo articolo cercheremo di ripercorrere le tappe principali di questi due incontri e di riflettere sul modo in cui il teatro latinoamericano degli anni Settanta abbia influenzato (e influenzi ancora) una parte del teatro italiano.

Key Words: Convegno Nazionale dei Teatri di Base, Atelier internazionale del Teatro di Gruppo, Teatro Nucleo, Cuatrotablas, Comuna Baires.

Alcuni gruppi di teatro latinoamericani hanno esercitato (ed esercitano ancora) un fascino non trascurabile sul teatro italiano contemporaneo. Per quanto riguarda l'Argentina per esempio, basta pensare al successo che riscuote l'attore e drammaturgo Rafael Spregelburd¹ i cui spettacoli sono programmati regolarmente in Italia tanto nei teatri stabili (*Le Solite ignote*, 2018, Teatro Nazionale di Genova) quanto nei circuiti alternativi (*Bizarra. Una saga argentina*, 2010, Centro sociale Angelo Mai); ma anche al regista Rodrigo García invitato

¹ Spregelburd, R., Cherubini, M., e Giannoli, G. (a cura di), *Il teatro, la vita e altre catastrofi*, Roma: Bulzoni, 2014.

come ospite d'onore al Festival *VolterraTeatro* nel 2006; o ancora all'attore Pepe Robledo ex membro del *Libre Teatro Libre* (Cordoba) e del gruppo internazionale *Farfa* (Italia/Danimarca), attore dal 1987 nella *Compagnia Pippo Delbono*.

In questo articolo ci proponiamo di individuare i momenti e le circostanze che hanno contribuito allo sviluppo di questo fenomeno culturale. Nella prima parte ci occuperemo di ritracciare brevemente la storia della *Comuna Baires* (Buenos Aires, Argentina), degli *ensemble* sorti in seguito alla sua diaspora (*Teatro Nucleo*, César Brie/*Tupac Amaru*) e quella di *Cuatrotablas* (Lima, Perù), soffermandoci sul decennio 1967-1977. In seguito rievocheremo i primi contatti tra alcuni gruppi italiani e questi *ensemble* latinoamericani negli anni Settanta, attraverso l'analisi di tre eventi organizzati sul nostro territorio: Il Convegno di Ivrea (1967), il Primo Convegno Nazionale dei Teatri di Base (Casciana Terme, 1976) e il *II Atelier* internazionale di *Teatro di Gruppo* (Bergamo, 1977). Queste manifestazioni hanno dato luogo a riflessioni e progetti di tipo artistico, pedagogico e politico la cui eredità è visibile ancora oggi.

La Comuna Baires in fuga dalla dittatura Argentina approda in Italia

La *Comuna Baires*² viene fondata nel 1969 a Buenos Aires da Renzo Casali, Liliana Duca e Antonio Llopis. Strutturata sin dall'inizio come una vera e propria comunità «si pone subito al di fuori del sistema teatrale, praticando un estremismo in primo luogo politico, basato sui valori del marxismo-leninismo e della lotta (anche al proprio interno) contro gli aspetti borghesi e contro gli influssi della cultura capitalistica»³. L'*ensemble* si dedica quindi contemporaneamente all'attività politica e teatrale, all'organizzazione di laboratori, alla redazione e alla pubblicazione di diverse riviste (*Teatro 70*; *Cinema 70*; *Comuna 70*; *Cultura 70*; *Poesia 70*) e di testi teatrali⁴.

Nel 1973 la *Comuna Baires* fu invitata al Festival di Nancy (Francia) dove presentò *Water Closet*, spettacolo centrato sul tema della tortura, che riscosse un discreto successo artistico e politico⁵. Durante la sua lunga tournée in Europa del 1973, l'*ensemble* partecipò inoltre al festival

² Morale, G., *Comuna Baires, storia di vent'anni di teatro*, Firenze: La Casa Usher, 1989. La *Comuna Baires* ha ricevuto diversi premi tra cui l'*Ambrogino d'Oro* (2008), *Premio La Orden del Guerrero teatral* (2006); *Medaglia d'Argento Presidenza della Repubblica* (2005); *Premio Angelo dell'Anno 2005 per l'Integrazione*: *FabbricaEsperienza.it*, *Comuna Baires*, testo disponibile sul sito: <https://www.fabbricaesperienza.it/comuna-baires-teatro>, s.p., [11,11, 2018].

³ Schino, M., *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale (1974-1995)*, Roma: Bulzoni, 1996, p. 339.

⁴ Nel 1977 la *Comuna Baires* fonda a Milano la *Scuola Europea di Teatro Cinema e Scrittura* e dal 1995 dirige *Editori della peste*, una casa editrice indipendente autogestita dal *Laboratorio Permanente di Scrittura Creativa*. *Editoridellapeste.wixsite.com*, *Manifesto poetico*, testo disponibile sul sito: <http://editoridellapeste.wixsite.com/editori-della-peste/chi-siamo>, s.p., [11,11, 2018].

⁵ A Nancy, la *Comuna Baires* incontrò il fotografo Tony D'Urso che gli fece conoscere l'*Odin Teatret*, gruppo con il quale i membri della *Comuna Baires* tesseranno negli anni successivi delle relazioni solide e durevoli. Czertok ricorda: «Siamo entrati in contatto con l'*Odin Teatret*, quasi per caso. Tony D'Urso, il fotografo dell'*Odin*, aveva visto un nostro spettacolo (della *Comuna Baires*) al festival di Nancy (*Water closet*), lo aveva colpito, era diventato il nostro fotografo ufficiale. Nel '75 ci mostrò delle foto di questo gruppo danese, l'*Odin*, per noi sconosciuto. Mi colpirono molto, e allora chiedemmo del materiale e facemmo un numero della nostra rivista, "Cultura", il n. 6, interamente dedicato all'*Odin*. Così quando quel-

“ La curiosità che il teatro latinoamericano suscitò nella scena italiana di quel periodo, oltre a nutrire nei giovani performers la riflessione sui legami tra teatro, politica e società, fornì loro nuovi strumenti tecnici [...] ed estetici. ”

Incontro-Azione di Palermo ed entrò in contatto a Milano con il Centro Lunga Marcia che lo stesso anno pubblicò il libro di Renzo Casali intitolato *Comuna Baires: cultura teatro rivoluzione*.

Al ritorno in Argentina, il contesto politico rese le attività della *Comuna* sempre più rischiose e le relazioni tra i membri del gruppo più tese. Nel 1974, Horacio Czertok, responsabile delle relazioni pubbliche dell'*ensemble*, venne arrestato e torturato. Quest'evento creò un'ulteriore scissione tra chi, come Renzo Casali e Liliana Duca, voleva lasciare l'Argentina e chi, come Horacio Czertok e Cora Herrendorf desiderava rimanerci. La separazione divenne a quel punto inevitabile, il gruppo si smembrò nel 1974: Renzo Casali, Liliana Duca, Antonio Llopis e César Brie partirono per l'Europa (per prendere, poco dopo, strade diverse), mentre Horacio Czertok e Cora Herrendorf fondarono la *Comuna Nucleo*⁶ e restarono a Buenos Aires.

Benché, in seguito al colpo di stato dei generali nel 1976, le attività pubbliche della *Comuna Nucleo* vennero sospese, il gruppo continuò a pubblicare la rivista *Cultura*. Lo stesso anno partì per una lunga tournée in Italia durante la quale prese parte al Festival Incontro-azione di Palermo e venne invitato da Eugenio Barba a presentare lo spettacolo *Herodes* al BITEF (*Belgrade International Theatre Festival*), e l'anno successivo al Primo Convegno Nazionale dei Teatri di Base di Casciana Terme.

Nel 1978 la *Comuna Nucleo* tornò a Buenos Aires con l'intenzione di organizzare una tournée dell'*Odin Teatret* in Argentina, tournée per la quale aveva ottenuto il sostegno dell'Unesco. Czertok venne però convocato dal Comitato militare per la cultura che gli sconsigliò vivamente di portare a termine questo progetto che rischiava di associarlo all'*Odin Teatret*, gruppo che era in viso alla Giunta militare poiché ritenuto «anarchico e sovversivo»⁷: «Ricordo quando uscii da questa riunione. Non mi avevano fatto alcuna esplicita minaccia: ma le strade, le piazze familiari mi sembrarono diverse, tutto era diverso, estraneo, pericoloso. [...] Telefonai a Cora [Herrendorf] [...] scappammo, in tre giorni»⁸.

Quando la *Comuna Nucleo*, di fronte all'aggravarsi della situazione politica argentina, è costretta a fuggire, individua due possibili paesi d'accoglienza: la Francia e l'Italia. Alla fine preferirà recarsi in Italia dove, nel corso della sua ultima tournée (1976-1978), aveva già stretto rapporti di natura professionale e politica: «Dalla sera al mattino, sotto minaccia, ho dovuto

l'anno l'Odin arrivò in Argentina, pensando di arrivare sconosciuto, incontrò tutti i gruppi argentini con la nostra rivista in mano. E così entrammo in contatto, dapprima solo epistolare». Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 333.

⁶ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 332., Anche in: Czertok, H., *Teatro in esilio. La pedagogia teatrale nel lavoro del Teatro Nucleo*, Roma: Bulzoni, 2000.

⁷ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 334.

⁸ *Ibidem*.



prendere una valigia, compagna e figlio piccolo e scappare. Avevamo la fortuna di avere creato amicizie in Italia, di persone che apprezzavano il nostro approccio al teatro»⁹.

Anche in quell'occasione l'*Odin Teatret* intervenne a favore della *Comuna Nucleo* e organizzò per essa una tournée nei paesi scandinavi¹⁰. Qualche mese più tardi, su invito di Antonio Slavich, l'*ensemble* si recherà a Ferrara, città nella quale si installerà (e nella cui provincia è attivo ancora oggi)¹¹. Horacio Czertok racconta: «Proprio per il nostro tipo di lavoro di introspezione psicologica, che partiva da Stanislavskij, fummo intanto chiamati dal direttore dell'Ospedale psichiatrico di Ferrara [Antonio Slavich], sai erano i tempi in cui in Italia si combatteva per l'apertura dei manicomi. E rimanemmo a lavorare lì»¹².

A partire da quel momento, come a scandire l'inizio di una nuova fase della sua carriera, il gruppo decide di cambiare nome in *Teatro Nucleo*¹³.

Un altro ex attore della *Comuna Baires*, César Brie, scelse l'Italia come patria adottiva e fondò una propria rete di contatti *in loco*. Brie¹⁴ iniziò a studiare teatro a 17 anni nel *Centro Drammatico de Buenos Aires*, poi entrò nella *Comuna Baires* nel 1972. Spinto all'esilio a causa della dittatura, arrivò a Milano nel 1974 seguendo la *Comuna Baires*, dalla quale però si se-

⁹ Peloso, P. F., "Teatro e deistituzionalizzazione. Intervista con Horacio Czertok", in: *Pol.it, Psychiatry on line Italia, Parte I*, 8 luglio 2017, testo disponibile sul sito: <http://www.psychiatryonline.it/node/6859>, s.p., [11, 11, 2018].

¹⁰ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 333.

¹¹ [Teatronucleo.org](http://www.teatronucleo.org), *Chi siamo*, testo disponibile sul sito: <http://www.teatronucleo.org/chi-siamo/la-nostra-storia/> s.p., [11, 11, 2018].

¹² Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 334.

¹³ Peloso, P. F., *Teatro ... op. cit.* Czertok racconta così il suo doloroso distacco dalla terra argentina: «Così abbiamo potuto ricreare un teatro a Ferrara e continuare la nostra ricerca e sperimentazione sul linguaggio teatrale. Pensavamo che sarebbe durato al massimo un paio d'anni, ma non fu così. I figli crescono italiani, la nostra vocazione può esprimersi a pieno. Per varie ragioni, son potuto tornare in Argentina solo nel '94, ma il mio paese, la mia gente, non c'era più, né io ero la stessa persona. È un dolore sordo che rimane sullo sfondo, la feroce ingiustizia dello strappo dalla tua terra».

¹⁴ [Cesarbrie.com](https://www.cesarbrie.com), *Biografie*, testo disponibile sul sito: <https://www.cesarbrie.com/biografia-cpcj>, s.p., [20/12/2018.]

parò poco dopo. Nel 1975 fondò il gruppo *Tupac Amaru* con Giampaolo Nalli, Dolly Albertin e Danio Manfredini, con cui lavorò nel centro sociale *Isola* a Milano.

Nel 1977 partecipò all'*Atelier* di Bergamo ed entrò in contatto per la prima volta con l'*Odin Teatret*, gruppo con il quale in seguito instaurò una relazione professionale. Infatti nel 1979 Brie presentò, nell'ospedale psichiatrico di Ferrara, il suo spettacolo autobiografico *A rincorrere il sole* e conobbe Torgeir Wethal, attore norvegese dell'*Odin*, che sedeva tra il pubblico. Wethal rimase molto colpito dalla prestazione del giovane attore argentino e lo invitò ad un incontro organizzato a Fara Sabina dal gruppo *Potlach*, incontro dal quale nacque il seminario permanente *Farfa*, diretto da Iben Nagel Rasmussen, attrice danese dell'*Odin Teatret*. César Brie entrò a far parte del seminario *Farfa* al fianco di Pepe Robledo, Dolly Albertin, Pippo Delbono, Daniela Piccari, Tove Bornhoft e Isabella Dalla Ragione. Nel 1980, l'attore argentino creò lo spettacolo *Heridos por el viento* e nello stesso anno sposò Iben Nagel Rasmussen con cui nel 1983 fondò l'omonimo gruppo internazionale *Farfa* (Danimarca/Italia).

L'Italia come terra di incontro tra *Cuatrotablas* e il terzo teatro

Cuatrotablas è stato fondato a Lima nel 1971 da Mario Delgado Vásquez. Sotto la direzione del regista peruviano, *Cuatrotablas* ha creato 42 spettacoli, organizzato 31 eventi, fra festival e incontri di teatro, e partecipato a 83 manifestazioni sul territorio peruviano e all'estero. Ha viaggiato in molti paesi europei tra cui l'Italia, la Germania, la Danimarca, la Spagna, la Francia e la Svizzera.

L'antropologo Luis Manuel Valenzuela Marroquín ha sottolineato la peculiarità di *Cuatrotablas* nel panorama teatrale peruviano del XX secolo poiché, a differenza di molti suoi conazionali, quest'*ensemble* ha rivendicato un'indipendenza stilistica nei confronti dei modelli europei e statunitensi: «La mayoría de las compañías teatrales reproducían los éxitos europeos, y, en caso de representar a dramaturgos peruanos, únicamente lo hacían con obras que reflejaban la realidad de las familias de la aristocracia peruana y en cuya temática no se exponían las necesidades de las mayorías sociales»¹⁵.

Valenzuela Marroquín riconosce a *Cuatrotablas* il merito di aver sviluppato contenuti e forme estetiche ispirati a autori e temi locali, di essersi dedicato alla pratica di un intenso *training*, di aver rifiutato l'idea di teatro come intrattenimento e di averne al contrario sviluppato la "vocazione sociale" adottando una "pratica comunitaria"¹⁶:

¹⁵ Valenzuela Marroquín, M. L., "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales", in: *Alteridades*, n. 41, vol. 21, gennaio-giugno, 2011, Città de Messico: Universidad Autónoma Metropolitana, p. 165., testo disponibile sul sito: <http://www.redalyc.org/pdf/747/74721474015.pdf>. s.p. [11, 11, 2018]. Patricia Sagasti Suppes, professoressa al Ferrum College (Virginia, USA), mette in evidenza la dimensione comunitaria di alcuni gruppi peruviani nati in quegli anni, tra cui *Cuatrotablas* e *Yuyachkani*: «en varios de estos grupos los miembros vivían juntos, viajaban frecuentemente, organizaban talleres, apoyaban huelgas y se involucaban en las vidas y los dilemas del pueblo». Sagasti Suppes, P., *La familia en el teatro limeño: la alegoría de la nación de entre milenios*, Tesi di dottorato in Filosofia, Dipartimento di Lingue Romanze, University of North Carolina at Chapel Hill, p. 3.

¹⁶ Valenzuela Marroquín segnala che una parte di questi gruppi nel decennio successivo accederà al circuito economico dominante, alle sale convenzionali e al pubblico d'élite e perderà il suo carattere alternativo.

«Si bien los actores se reunían a entrenar sus cuerpos y educar sus voces con métodos novedosos que transformaban los esquemas de las escuelas clásicas, lo importante era el tipo de asociación que conformaban: se organizaban en asociaciones llamadas “teatro de grupo” o “grupos de teatro”, que dejaban atrás la antigua estructura de “compañía teatral” donde se representaban obras con fines económicos»¹⁷.

Infine, secondo l'antropologo peruviano, *Cuatrotablas* si è distinto dai gruppi che operano nel circuito teatrale convenzionale da una parte per la sua volontà di presentare gli spettacoli nelle strade, nei mercati, nelle comunità *campesinas*, nei locali sindacali; dall'altra per il desiderio di andare incontro a un nuovo pubblico¹⁸ con cui instaurare un rapporto di reciprocità e condividere uno spazio artistico e di riflessione:

«Fundamentalmente el gran cambio emerge de las nuevas formas de producción artística cuya libertad de acción y creación permitía ir generando nuevas metodologías. Por eso cada grupo es una nueva escuela. Este teatro alternativo es siempre dialéctico, por eso subsiste a pesar de los vaivenes socio-políticos y económicos del Perú, transformándose junto con su público. Hay que destacar la importancia de la retroalimentación actor-público»¹⁹.

A partire dagli anni Settanta, con la diffusione in Perù del *teatro di gruppo*, movimento cui *Cuatrotablas* aderì, vennero introdotte nuove pratiche di ricerca e di creazione teatrale basate, tra l'altro, su un approccio pluridisciplinare e un'attenzione a temi e autori locali. Le donne e gli uomini di teatro vennero spesso affiancati nel processo creativo da professionisti di altre discipline tra i quali Domingo Piga Torres, fondatore del *Teatro Experimental de la Universidad de Chile*, individuò antropologi, sociologi, musicisti e psicologi: «de este haz de profesionales de las ciencias sociales y del arte, surge [surgió] con identificación, una nueva dramaturgia, nacida de la necesidad de una obra que diera respuesta a los cambios y reflejara la transformación social»²⁰. Le scelte drammaturgiche di *Cuatrotablas* si orientarono verso José María Arguedas e Cesar Vallejo che privilegiavano «el hombre como protagonista de la historia del momento, la que se esta viviendo, la que se esta gestando»²¹. Su questi testi, scelti in risposta «a un teatro como mera diversión y como pasatiempo»²² venne fondato, secondo Piga, «el rostro del nuevo teatro Peruano»²³.

Cuatrotablas, oltre ad aver affermato un'estetica autoctona e una visione comunitaria del mestiere, contribuì in maniera determinante alla formazione di attori e alla nascita di realtà artistiche autonome grazie alla creazione di una scuola a Lima nel 1974²⁴.

¹⁷ Valenzuela Marroquín, M. L., "Subalternidad ...op. cit., p. 165.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Piga, D., "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80", in: *Latin American Theatre Review*, Spring, 1992, p. 147.

²⁰ Piga, D., "Panorama ...op. cit, p. 137.

²¹ *Idem*, p. 138.

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*, p. 137.

²⁴ Rosalina Perales definisce *Cuatrotablas* e *Yuyachkani* come «los dos grupos más importantes, los cuales sirven de modelos a los nuevos colectivos teatrales en el país». Spiega che essi hanno organizzato laboratori e incontri che hanno beneficiato dell'aiuto economico e logistico di Eugenio Barba e dell'*Odin Teatret* e segnala che «de paso adoptaron muchas de sus formulas técnicas y actorales». Perales,

Nel 1976 *Cuatrotablas* assistette al *Festival di Caracas*, dove presentò lo spettacolo *La noche larga* e incontrò il *Libre teatro Libre* (Argentina), il *Cleta* (Messico), *La Candelaria* (Colombia), *Contradanza* (Venezuela), il *Teatro Libre* (Brasile). Nella stessa occasione conobbe l'*Odin Teatret* che lo invitò a partecipare al BITEF. I diversi incontri organizzati in Europa cui partecipò *Cuatrotablas* tra il 1976 e il 1990, permisero all'*ensemble* di condividere tecniche di allenamento e processi di creazione con diversi gruppi italiani ma anche di entrare in contatto con alcuni grandi maestri del teatro internazionale tra cui Peter Brook, Pina Bausch e Ariane Mnouchkine²⁵.

Il Convegno d'Ivrea del 1967 e l'emergenza di un "Nuovo Teatro" italiano

Diversi storici del teatro, tra cui Mirella Schino e Marco De Marinis, ritengono che il Convegno di Ivrea del 1967 sia stato un momento di svolta poiché innescò un processo di revisione dei criteri estetici e strutturali del teatro italiano²⁶.

Durante questo convegno, che riunì numerose personalità della cultura, emersero diverse polemiche riguardo le politiche economiche, il funzionamento e le scelte artistiche dei teatri stabili e si affermò la necessità di un "nuovo teatro italiano". Citiamo qui un estratto del manifesto *Per un Nuovo Teatro* del 1966²⁷, pubblicato l'anno precedente al Convegno di Ivrea, ma-

R. "El tercer teatro en Latinoamerica o abrir la caja de Pandora", in: Roster P., Rojas, M., (a cura di), *De la colonia a la postmodernidad: teoria teatral y critica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Galerna/ITCTL, 1992, p. 150.

²⁵ Peraltro Delgado individua due fasi nella costruzione del metodo di *Cuatrotablas*: la prima si basa su «*La búsqueda de las fuentes occidentales*», la seconda su «*La búsqueda de las fuentes orientales*». Per quanto riguarda la prima fase, fondamentale è stato l'incontro con le grandi personalità del teatro internazionale citate sopra. La seconda fase, invece, comincia nel 1980 quando Delgado entra a far parte dell'equipe dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), partecipando alla sua prima sessione di Bonn (Germania). A partire da quel momento, il regista peruviano rielabora il *training* ispirandosi alle tecniche mostrate da Sanjukta Panigrahi (India), da *I Made Pasek Tempo* (Bali), da Katsuko Azuma, dai membri della scuola *Kanze* (Giappone) e dall'Opera di Pechino (Cina).

²⁶ De Marinis, M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano: Bompiani, 2005, pp. 232-235. Per l'analisi di questo periodo della storia del teatro italiano e europeo: Quadri, F., *L'avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, Torino: Einaudi, 1977, e Schino, M., *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma: Bulzoni, 1996.

²⁷ Nel numero 247, novembre, 1966, della rivista *Sipario* venne pubblicato il manifesto di convocazione per il *Convegno sul Nuovo Teatro* che si tenne ad Ivrea dal 10 al 12 giugno. Il Manifesto porta le firme di Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Barberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda e Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo de Berardinis, Massimo de Vita, Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci, il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia e Aldo Trionfo. Bono, F., "Dossier Ivrea 1967. Come è nato il manifesto 'Per un nuovo teatro'", in: *Ateatro*, n. 108, 26, aprile, 2007, testo disponibile sul sito: <http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/26/dossier-ivrea-1967-come-e-nato-il-manifesto-per-un-nuovo-teatro/>, s.p., [11,11, 2018]. Ettore Capriolo traduttore e drammaturgo che fu tra gli ideatori di quest'iniziativa ricorda così la genesi quasi fortuita del manifesto: «Tutto questo nacque un giorno a Venezia: mi incontrai con [Corrado] Augias in un bar e parlammo della nostra comune insoddisfazione per il teatro che vedevamo. Di questi temi avevamo parlato altre volte con [Franco] Quadri e con [Giuseppe] Bartolucci; l'idea era quella di fare qualcosa, magari un Manifesto. Tornai a Milano e ne riparlai con Bartolucci e Quadri, ri-

nifesto che ben rende l'idea di quale fosse lo spessore del dibattito sulle pratiche teatrali in quel contesto:

«La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica. [...] La nostra attività di scrittori, critici, registi, scenografi, musicisti, attori, tecnici del teatro, anche se di diverse ideologie, attestati su differenti posizioni di lavoro, ci fa sentire estranei ai modi, alle mentalità e alle esperienze del teatro cosiddetto ufficiale e alla politica ufficiale nei riguardi del teatro. [...] Oggi s'impone la necessità di adeguare gli strumenti critici agli elementi tecnico-formali dello spettacolo, di affrontare l'impegno drammaturgico senza alcuna soggezione agli schemi prestabiliti, con un recupero di tecniche e una proposta di altre tecniche, con l'uso di attori fuori dalla linea accademica e quotidiana, con la scelta di ambientazioni che ricreino lo spazio scenico [...] Il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale»²⁸.

Negli anni Settanta, la scena italiana non appartenente ai circuiti convenzionali, «è stata influenzata dalla presenza di uomini di teatro e soprattutto di gruppi teatrali stranieri minoritari e libertari, antagonisti rispetto alla realtà non solo teatrale, ma sociale e politica»²⁹. Tra questi *performers* e *ensemble*, che hanno operato per lunghi periodi sulla nostra penisola producendovi in più di un'occasione i loro spettacoli, Mirella Schino annovera l'*Odin teatret*, il *Living Theatre*, *Jerzy Grotowski*, *Tadeusz Kantor*, *Els Comediants*, il *Bread and Puppet* e la *Comuna Baires*.

Dal canto suo, Marco De Marinis individua nel teatro italiano degli anni Settanta una serie di caratteristiche ricorrenti che fanno eco alle tendenze, alle priorità e alle inquietudini dei colleghi latinoamericani, tra cui:

«Una crescente dilatazione materiale del fatto teatrale; un sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creativo» e più avanti: «una ricerca del non-pubblico e un tentativo di instaurare con esso dei rapporti non superficiali mediante contatti continuativi e prolungati, basati fra l'altro sulla pratica dello scambio o del baratto; un'utilizzazione del teatro

manendo sempre in contatto con Augias. A poco a poco la cosa si mosse. Coinvolgemmo [Edoardo] Fadini e gli altri, soprattutto [Roberto] Lerici e [Giuliano] Scabia. Il gruppo promotore di Ivrea furono queste sei o sette persone. Ci fu una serie di incontri e redigemmo quel Manifesto. Invitammo a firmarlo i rappresentanti dei vari gruppi che c'erano allora, e che agivano soprattutto nelle cantine romane: c'era [Carlo] Quartucci, c'era Carmelo Bene, c'era [Antonio] Calenda, e altre persone che agivano a Milano, tipo [Massimo] De Vita e [Nuccio] Ambrosino, più alcuni personaggi del teatro italiano professionale che ci sembrava avessero un discorso alternativo da fare». Dal canto suo Franco Quadri precisa nel suo primo intervento a Ivrea: «Quando ci riunimmo nell'ottobre scorso [...] non immaginavamo che quel termine di "Nuovo Teatro", non molto originale e coniato occasionalmente, perché desiderio del nuovo, o meglio del rifiuto di vecchi artifici dominanti sia nelle strutture che nelle tecniche, era il solo motivo che ci univa veramente tutti. Quel termine di "Nuovo Teatro" dico, sarebbe diventato di lì a poco così di moda da soppiantare, nella fantasia dei teatranti di questo Paese – dove si fanno molti più Convegni, come si sa, che spettacoli – il termine, ormai già rimuginato da qualche tempo, di "Teatro della Crudeltà"». Bono, F., "Dossier Ivrea ... *op. cit.*, testo disponibile sul sito: <http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/26/dossier-ivrea-1967-come-e-nato-il-manifesto-per-un-nuovo-teatro/>, s.p. [11,11, 2018].

²⁸ Bono, F., "Dossier ... *op. cit.*

²⁹ Schino, M., *Profilo del Teatro italiano dal XV al XX secolo*, Roma: Carocci editore, 2005, p. 163. La studiosa ricorda che il *Living Theatre*, dopo le grandi tournée in Europa degli anni Sessanta, ha realizzato delle lunghe permanenze in Italia tra il 1974 e il 1985, e che Jerzy Grotowski ha lavorato in Toscana dal 1986 con il Centro per la Sperimentazione Teatrale di Pontedera.

come valore d'uso, cioè come strumento (insieme ad altri) di animazione culturale, di intercomunicazione e di conoscenza reciproca, e anche, non secondariamente, come mezzo per l'autosoddisfazione di bisogni sociali ed esistenziali (privati)»³⁰.

Alcune manifestazioni organizzate sulla penisola italiana durante la seconda metà del XX secolo favorirono l'emergenza e il consolidamento del fenomeno dei *teatri di base*³¹, movimento eterogeneo che riuniva giovani *ensemble* il cui obiettivo era quello di rinnovare le convenzioni estetiche e sociali in ambito teatrale. Il critico Antonio Attisani, nel suo articolo *E la fame?*³² pubblicato su *Scena* nel 1976, individua nei *teatri di base* la volontà di creare nuove strategie produttive instaurando un confronto con il contesto geografico, sociale e politico in cui essi operano: «C'è l'esigenza di stabilire contatti, possibilità di raccordo; possibilità non solo di informazione ma anche di scambi di esperienze, possibilità di una comunicazione e di una conoscenza che però non implichi mai la necessità di adeguarsi a una linea unitaria, ad una stessa poetica»³³.

Secondo Attisani, il movimento insisteva sulla «necessità di far crollare i confini, i limiti dei modi di classificazione con cui solitamente si analizza il fenomeno teatrale analizzandolo per scuole, per tendenze, per poetiche»³⁴. Per gettare luce sul fenomeno dei *teatri di base*, poco noto al circuito teatrale convenzionale, lo studioso Ferdinando Taviani suggerì di riunire i diversi gruppi. L'invito venne raccolto da Roberto Bacci, direttore del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che tra il 18 e il 22 marzo 1977 organizzò a Casciana Terme il Primo Convegno Nazionale dei Teatri di Base³⁵, intitolato *L'uso del teatro nel territorio*.

Il convegno, cui assistettero 130 gruppi (circa 800 persone), fu caratterizzato da un'atmosfera effervescente e polemica³⁶. Tra i partecipanti alcuni gruppi latinoamericani «emersero, per

³⁰ De Marinis, M., *Il nuovo ... op. cit.*, p. 232 e p. 235.

³¹ «Era un pullulare di gruppi e compagnie teatrali, realtà spesso sconosciute o quasi, formati un po' in tutta Italia in condizioni precarie e in spazi nascosti: nelle cantine, nelle periferie, nei paesi, quindi decentrando la formazione e la produzione teatrali rispetto ai grandi nuclei culturali cittadini. Questo fenomeno prese presto il nome di movimento dei *Gruppi di Base*: erano gruppi formati per la maggior parte da giovani, che avevano una forza e una determinazione esemplari, e spesso una freschezza e una libertà creativa che il teatro convenzionale aveva perso da tempo». Zampetti, E., «Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze. *Teatro e Storia*», in: *Annali 28 XXI*, 2007, p. 239.

³² Attisani, A. «E la fame?», in: *Scena*, n.6, novembre/dicembre, 1976.

³³ Attisani, A. (a cura di), «La scoperta del teatro», in: *Scena*, n.1, febbraio, 1977. pp. 4-5. anche: Piergiorgio Giacchè: «Un'enorme fetta del pianeta giovanile si era messa a fare teatro [...] il teatro era una dimensione comunitaria e molti avevano trasferito, nella struttura del gruppo e del vivere comune, proprio quelle istanze che prima provenivano dalla politica o da un certo tipo di politica culturale. [...] È stata una fluorescenza nata sotto una spinta post-politica, generatasi da sola, come movimento di ricerca di identità, di aggregazione giovanile». Intervista a Piergiorgio Giacchè. Perugia: 8 gennaio 2008. In Zampetti, E., «Il festival ... op. cit.», p. 239.

³⁴ Attisani, A. (a cura di), «La scoperta ... op. cit.», pp. 4-5.

³⁵ Tra gli organizzatori ricordiamo l'Associazione Nazionale dei Critici, l'Arci, l'Associazione Regionale Toscana dei Teatri di Base e il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

³⁶ «C'è stata un'atmosfera di linciaggio, per un momento, verso la fine del Primo Convegno Nazionale dei Gruppi di Base organizzato a Casciana Terme». Fink, G., *Che rabbia: il teatro è sempre lo stesso*. La Repubblica, 22 marzo 1977. Questo testo è citato in Rossetti, M., «Terzo Teatro» e dintorni 3. Da Casciana all'Argentina del Teatro Nucleo, *Krapp's Last Post*, testo disponibile sul sito: <http://www.klpteatro.it/terzo-teatro-3>, 21 dicembre 2010, s.p., [11, 11, 2018].

la forza e la durezza delle loro rappresentazioni [...] si videro "catalogati" e inglobati in quella realtà dei "gruppi di base", ancora nuova per l'Italia»³⁷. In quell'occasione la *Comuna Nucleo* presentò lo spettacolo *Herodes* che provocò un certo scompiglio e suscitò indignazione tra i partecipanti al punto da essere interrotto a causa della forte violenza mostrata in scena. Horacio Czertok, regista e attore del gruppo, ricorda a questo proposito: «Nel '77 andammo a Casciana Terme con il nostro spettacolo, Herodes, uno spettacolo sulla tortura. Successe un macello, discussioni, il pubblico invase la sala durante lo spettacolo. Sì, erano tempi di grandi discussioni. Sul ruolo dell'arte nella rivoluzione, anche»³⁸.

La testimonianza del critico Guido Fink restituisce in parte l'atmosfera del Convegno di Casciana e fornisce alcuni elementi sulla ricezione dello spettacolo *El sol bajo las patas de los caballos*³⁹ di *Cuatrotablas* e della conferenza del regista brasiliano Augusto Boal:

«Tutto si era svolto fino ad allora nel modo più normale, anzi in un clima più rigoroso di quello inevitabilmente garibaldino dei giorni precedenti. Prima, i ragazzi peruviani del gruppo Cuatrotablas avevano convinto tutti con uno spettacolo sul colonialismo in America Latina, da Pizarro agli USA; poi, sotto un tendone da circo che lasciava scrosciare la pioggia da tutte le parti, quegli stessi giovani spettatori, e molti altri, si erano adattati alle docce e agli schizzi di fango per ascoltare l'argentino [brasiliano] Augusto Boal: e ne valeva la pena»⁴⁰.

Il Convegno di Casciana fece emergere nell'insieme dei gruppi di base italiani, un sottinsieme di gruppi che la Schino definì di «impronta Odin»⁴¹. Questa micro-rete di *ensemble* si affermerà in maniera più chiara con il nome di *teatro di gruppo* o *terzo teatro* e, a partire dal 1977, comincerà a tessere una rete internazionale attraverso l'organizzazione di incontri di *teatro di gruppo* che si tennero in Italia e in America Latina.

³⁷ Rossetti, M., "Terzo Teatro" e dintorni 2. Tamburi tra le colline, *Krapp's Last Post*, in ligna: <http://www.klpteatro.it/terzo-teatro-3>. 14 dicembre 2010, s.p., [11,11, 2018].

³⁸ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, pp. 333-334.

³⁹ Creato nel 1974, diretto da Mario Delgado e presentato per la prima volta a Lima nel *Teatro la Cabaña*, lo spettacolo si basa su un'interpretazione dell'opera del poeta e drammaturgo ecuatoriano Jorge Enrique Adoum e tratta dell'incontro tra Atahualpa e Pizarro a Cajamarca. Gli attori erano: Ana Correa, Carlos Cueva, Alberto Chávez, Raúl Lazo, Luis Nieto, Malco Oliveros, Consuelo Pasco, Luis Ramírez, Ricardo Santa Cruz. Lo spettacolo venne creato in collaborazione con la linguista Angelina Silva e gli storici Luis Lumbreras, Heraclio Bonilla e Juan José Vega. Chavez, E., *El sol bajo las patas de los caballos 1974*, testo disponibile sul sito: <http://www.cuatrotablas.net/?q=node/96>, s.p., [11,11, 2018].

⁴⁰ Rossetti, M., "Terzo Teatro" e dintorni 2 ... *op. cit.*

⁴¹ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 71. La storica si riferisce all'*Odin Teatret*, gruppo fondato dall'italiano Eugenio Barba a Oslo nel 1964. Stabilitosi a Holstebro a partire dal 1966, è ancora oggi tra gli *ensemble* più longevi e attivi del XX secolo. Nella sua lunga traiettoria internazionale, l'*Odin Teatret* ha tessuto delle relazioni privilegiate con i gruppi di teatro latinoamericani: li ha invitati a partecipare a numerosi eventi realizzati sotto la sua responsabilità, tale come BITEF (Belgrado 1976) e Atelier Internazionale di Teatro di gruppo (Bergamo 1977); ha organizzato per conto loro delle tournée sul territorio europeo mettendoli in contatto con artisti locali e maestri asiatici per scambiare metodi, strategie e visioni del mestiere.

Gli Atelier Internazionali di Teatro di gruppo: Belgrado 1976 e Bergamo 1977

Secondo De Marinis, il movimento del *terzo teatro* guidato da Eugenio Barba regista dell'*Odin Teatret* «si intrecciò con quello politico del '77, restandone distinto [...] e condividendone per altro il rapido declino»⁴². Lo studioso cita alcuni raduni intorno ai quali si intensificò il movimento: il convegno *Per un teatro del Meridione* a Palmi (1976)⁴³, il BITEF a Belgrado (1976), Il Convegno di Casciana Terme (1977), l'Atelier internazionale del teatro di gruppo a Bergamo (1977), e segnala nel nucleo italiano dei gruppi aderenti al *terzo teatro*: il *Teatro Potlach* di Fara Sabina, il *Piccolo Teatro di Pontedera*, il *Teatro Tascabile di Bergamo*, il *Teatro di Ventura di Treviglio*. De Marinis fa coincidere la fine del movimento del *terzo teatro* in Italia (tranne qualche rara eccezione) con la prima edizione del *Festival di Santarcangelo*⁴⁴, ma segnala che esso prosegue e si sviluppa in America Latina a partire dal 1978, quando in Perù viene organizzato l'incontro di Ayacucho, per opera di *Cuatrotablas*, che sarà il primo dei cinque incontri internazionali organizzati dal gruppo con ricorrenza decennale (1978, 1988, 1998, 2008, 2018) sul territorio peruviano, volti alla creazione di una vasta rete di contatti internazionali e allo sviluppo dei teatri locali.

Per ritracciare la genesi del secondo *Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo* (Bergamo, 1977) è necessario fare qualche passo indietro e ricordare che dal 5 al 30 settembre 1976 si era tenuta a Belgrado la seconda stagione mondiale del *Teatro delle Nazioni* organizzata in parallelo al BITEF⁴⁵ e al *Convegno sulla Ricerca Teatrale*, la cui direzione artistica era stata affidata a Eugenio Barba. In chiusura del BITEF (ricordato in seguito come l'Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo), il regista italo-danese scriverà una relazione che diventerà in seguito il manifesto del *terzo teatro*, di cui segue un estratto:

«Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, viva immagine di un confronto creativo con i testi della cultura del passato e del presente - oppure versione "nobile" dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione,

⁴² De Marinis, M., "Prefazione", in: Giannangeli, P., *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro (1987-2009)*, Pisa: Titivillus, 2010, p. 11.

⁴³ VV.AA., *Per un teatro nel Meridione. Legislazione, organizzazione, strutture: sviluppi nazionali*, organizzato dall'Associazione Nazionale dei Critici di teatro, presieduta da Roberto De Monticelli (Convegno a Palmi, giugno, 1976).

⁴⁴ La prima edizione del Festival di Santarcangelo si tenne nel 1971 con il nome di Festival Internazionale del Teatro in Piazza e fu diretta da Piero Patino.

⁴⁵ Al BITEF partecipano Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud, il *Teatr Na Taganke* diretto da Youri Lioubimov, Nuria Espert (Barcellona, Spagna), *Schiller Theater* (Berlino ovest, Germania), le *TNP* (Vil-leurbaine, Francia), il *Joint Stock Theatre Group* (Londra), il *Centre International de Créations Théâtrales* (Parigi) diretto da Peter Brook, il *Powszechny Theatre* (Varsavia, Polonia), Robert Wilson, Victor García, Samuel Beckett, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, William Gaskill, André Wajda, Peter Schumann, Phil Glas, Peter Zadek. Bitef, *Programa Bitefa. The main program. 10th Belgrade International Theatre Festival – Bitef Theatre of Nations*. 9th September-27th September 1976. Testo disponibile sul sito: <http://digital-niarhivbitefa.unilib.rs/wp-content/uploads/Index-predstava.pdf>, p. 10, s.p., [11,11, 2018].

aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società. Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti»⁴⁶.

Tra i quindici gruppi che vennero invitati all'*Atelier di Bergamo* segnaliamo il *Piccolo Teatro di Pontedera*, il *Teatro Tascabile di Bergamo*, il *Teatro Potlach* di Fara Sabina e i latinoamericani *Cuatrotablas* (Perù), *Comuna Nucleo* e *Libre Teatro Libre* (Argentina) a cui venne dedicata un'intera giornata all'interno dell'*Atelier* (24 settembre)⁴⁷.

In una sorta di linea di continuità, l'anno successivo, dal 28 agosto al 6 settembre 1977, si tenne a Bergamo l'*Atelier internazionale di Teatro di Gruppo* (ricordato in seguito come *Il Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo*) che fu organizzato da Eugenio Barba e dal *Teatro Tascabile di Bergamo* con il sostegno dell'Unesco (ITI) e dell'ufficio del turismo della città⁴⁸. Quest'incontro riunì una ventina di gruppi di teatro che agivano «nella precarietà economica e culturale»⁴⁹, per «trasformarsi in un grande campo magnetico che possa [potesse] attivarli»⁵⁰, permettergli di scambiare metodi di lavoro e condividere strategie di sopravvivenza.

Tra i partecipanti⁵¹ si contarono diversi *performers* latinoamericani, tra cui i membri del *Teatro Nucleo* (Argentina), del *Teatro Libre* (Bogotà, Colombia), di *Cuatrotablas* e di *Omero Teatro De Grillos* (Perù), del *Teatro Sylvia Roxach* (Porto Rico), del *Teatro Circo* (Uruguay) e del *Teatro De Arte Infantil y Juvenil* (Venezuela).

⁴⁶ Barba, E., "Terzo teatro", in: Barba, E., *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Milano: Ubulibri, 1996, pp. 165-167. Il testo è stato pubblicato per la prima volta nella rivista *International Theatre Information* nel 1976.

⁴⁷ I tre gruppi latinoamericani presentarono gli spettacoli *El Sol bajo las patas de los caballos* (*Cuatrotablas*), *El Rostro* (*Libre Teatro Libre*) e *Herodes* (*Comuna Nucleo*).

⁴⁸ Il *Teatro Tascabile di Bergamo*, il *Potlach*, il *Piccolo di Pontedera*, il *Teatro di Fortuna*, il *Teatro di Ventura*, e il *Tamburo Arcoiris* assumono la responsabilità logistica dell'evento. Il budget messo a disposizione è di 100.000 dollari. Daetwyler racconta che Filippo Sabanech e Matteo Pasqua, rispettivamente presidente e segretario generale dell'agenzia autonoma del turismo della città di Bergamo erano alla ricerca di un'attività per animare la città e attirare i turisti. Accettano quindi di accogliere e ospitare i partecipanti del secondo atelier del *terzo teatro*. Daetwyler, J., "Un atelier du tiers théâtre à Bergame", in: *International Theatre Information*, Été-Automne, 1977, pp. 17-18.

⁴⁹ Volli, U., "Quando vuoi mettere radici e cerchi di comunicare. Intervista a Eugenio Barba fondatore dell'Odin Teatret", in: *La Repubblica*. Domenica, 18 e lunedì 19 settembre, 1977.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ I partecipanti sono: *Deia Carretera Bilbao*, *Actum*, *Biblioteca l Museu de L'Istitut del Teatre di Barcelona*, *Inixixu*, *Els Comediants* (Spagna), *Teatr laboratorium*, *Akademia Ruchu* (Polonia), *Mago Povero*, *Cooperativa Collettivo Gramsci*, *Laboratorio per lo spettacolo politico* (Italia), *Roy Hart Theatre*, *International Visual Théâtre*, *Gel*, *Ar Cane 13* (Francia), *Tukak Teatret* (Groenlandia), *Odin Teatret*, *Hugin Gruppe*, *Christine Favre*, *Jan Torp Teaters* (Danimarca), *Théâtre Élémentaire de Bruxelles* (Belgio), *Teatro Libre de Bogotà* (Colombia), *Australian Performing Group*, *Icon Theatre Company* (Australia), *Cuatrotablas*, *Omero Teatro De Grillos* (Perù), *Chapter Arts Centre*, *Paupers Carnival* (Inghilterra), *V.N. Krishnan* (India), *Teatro Sylvia Roxach* (Porto Rico), *Florida Studio Theatre Same*, *Provisional Theatre*, *The Play Group* (USA), *Hideo Kanze* (Giappone), *Pizdran* (Ex Jugoslavia), *I Made Bandem* (Bali), *Teatro De Arte Infantil y Juvenil* (Venezuela), *Teatro Circo* (Uruguay), *Theatre and Film Academy* (Ungheria), *Buto-Sha* (Giappone), *Teatro Nucleo* (Argentina), *Theater Scharazad* (Svezia), *Hreyfileikhusid* (Islanda).

Il giornalista svizzero Jean-Jacques Daetwyler, presente all'Atelier di Bergamo, riporta le parole contenute in un manifesto che i *Cuatrotablas* appendono alle porte della chiesa di San Agostino, manifesto nel quale si precisano le motivazioni che hanno spinto il gruppo peruviano a prendere parte all'evento:

«Siamo infelici! Veniamo da un paese che ha una profonda identità culturale. In Perù facciamo parte di una classe sociale che ha quasi interamente perduto questa identità. Oppure quest'ultima è stata nascosta da un'altra presenza che non ci dà una nuova identità ma una cultura di massa, falsa e bastarda, e ci impedisce di restare radicati nelle nostre vere tradizioni. Siamo come dei ciechi, dei sordi e dei muti. Ciononostante, nel corso dei nostri viaggi lontano da casa, incontrando persone di altre culture, abbiamo imparato a vederci più chiaro su noi stessi e il nostro paese. Gli incontri quotidiani ci aiutano ad affermare chi siamo e da dove veniamo. Il teatro è un incontro, un confronto con la nostra identità perduta»⁵².

Come già era avvenuto per il convegno di Casciana Terme, il successo di partecipazione dell'atelier di Bergamo superò di gran lunga quello atteso dagli organizzatori⁵³. Nonostante l'affluenza dei duecento partecipanti e dei cinquemila spettatori avesse complicato sensibilmente la gestione dell'evento, a tutti i gruppi fu data la possibilità di presentare il proprio lavoro di fronte al pubblico⁵⁴. Tra i maestri d'eccezione che tennero dei seminari durante l'atelier di Bergamo figurarono Jerzy Grotowski (Polonia); Hideo Kanze (Giappone); Krishna Namboudiri (India); i *Made Bandem e la sua famiglia* (Bali); il gruppo *Ksel* (Giappone); le *Roy Hart Theatre* e l'*International Visual Theatre* (Francia); e le *Cardiff Laboratory* (Regno Unito).

⁵² Daetwyler, J. *L'Odin Teatret et la naissance du Tiers Théâtre*, Berna: Palindrome, 1980, Annexe 1, Bergamo, 3 settembre, 1977.

⁵³ La studiosa Mirella Schino racconta a tal proposito: «L'Atelier di Bergamo, come l'incontro di Casciana Terme, fu un'invasione. Venne gente da tutta l'Italia, giovani gruppi e spettatori appassionati. Venne tanta gente che saltarono i seminari, gli incontri di lavoro, quasi tutto quel che era stato pensato prima. [...] Vennero così tanti "spettatori" che tutta l'impostazione dovette essere rivista, e l'Atelier fu trasformato in una successione di dimostrazioni di lavoro». Schino, M. *Il crocevia ... op. cit.*, p. 72.

⁵⁴ Un articolo di Ferdinando Taviani nel *Le Courier de l'Unesco* ci aiuta a ritracciare alcuni momenti di questo Atelier. Il primo settembre i maestri asiatici presentarono all'assemblea le loro tecniche di maschera e trucco, a cui seguirono gli scambi tra i *performers*: il maestro giapponese di *Nô* improvvisò con una maschera della *Commedia dell'arte* realizzata da Donato Sartori, poi con una maschera *Kathakali*. Seguirono altre maschere: quelle della *Commedia dell'arte* del *Piccolo Teatro di Pontedera*, del *Potlach* e del gruppo catalano *Els Comediants*. Quest'ultimo presentò la sera stessa il suo spettacolo in un quartiere popolare della città di Bergamo. La sera del 2 settembre, nei quartieri moderni della città vennero presentati 15 spettacoli di clown. Il 3 settembre tutti i gruppi scesero dalla città medievale (Bergamo alta) verso Bergamo bassa percorrendo quattro strade diverse. L'Atelier si concluse con una maratona di trenta ore di spettacoli senza interruzione. Ferdinando, T., "Le monde du tiers théâtre à la recherche de nouvelles formes de communication". *Le Courier de l'Unesco*. 31ème année. Janvier 1978, pp. 13-14. Anche: Daetwyler, J., Un atelier du tiers théâtre à Bergamo, In: *International Theatre Information*. Été-automne, 1977, p. 17.

Oltre il XX secolo: nuove fondamenta per un teatro italo-latinoamericano

Gran parte delle collaborazioni tra i teatranti italiani e quelli latinoamericani nacquero e si intensificarono negli anni Settanta intorno agli eventi che abbiamo descritto nella prima parte di questo articolo. La curiosità che il teatro latinoamericano suscitò nella scena italiana di quel periodo, oltre a nutrire nei giovani *performers* la riflessione sui legami tra teatro, politica e società, fornì loro nuovi strumenti tecnici (tra cui lo sviluppo del *training*) ed estetici.

Alcuni artisti latinoamericani contribuirono ad animare il dibattito teorico grazie alla pubblicazione di interventi su riviste di settore, che ebbero una forte risonanza. Attisani ricorda, per esempio, l'apporto fondamentale di César Brie nella rivista *Scena*, da lui fondata negli anni Settanta, «dall'incontro di Casciana uscì un documento finale che rifletteva le posizioni più anti-istituzionali dei gruppi (alla cui redazione notturna avevo partecipato, con César Brie come complice e scriba)»⁵⁵.

Eppure lo scambio tra artisti italiani e latinoamericani non fu sempre equilibrato e il dibattito sereno. L'appartenenza a contesti culturali, geografici e politici molto diversi rese difficile la comprensione reciproca e, in alcuni casi, ostacolò l'accesso dei *performers* latinoamericani ai circuiti teatrali ufficiali.

Mirella Schino spiega a questo proposito che i latinoamericani erano spesso percepiti dai loro colleghi italiani come «persone [...] esageratamente inquiete e scontente, ipercritiche [...], tanto da restare, rispetto ad essi, nonostante gli anni passati in Italia, sempre irrimediabilmente un poco "diversi"»⁵⁶.

Quando la *Comuna Nucleo* decise di stabilirsi in Italia in 1978, riscontrò un cambiamento di atteggiamento nei propri confronti da parte dei teatranti italiani. Essa non veniva più percepita come un ospite «esotico»⁵⁷ ma come una nuova potenziale concorrente. Così, per non entrare in conflitto con i colleghi italiani, Czertok spiega che il gruppo decise di dedicarsi al teatro di strada poiché: «Le strade [...] e le piazze, le fiere e le sagre e i mercati sono fuori del sistema teatrale. Chi ci lavora è preso per un saltimbanco, si è considerati al di fuori della storia del teatro»⁵⁸.

Dal canto suo, César Brie, dopo aver lasciato la *Comuna Baires* nel 1974, aver fondato a Milano il gruppo *Tupac Amaru* nel 1975, e aver collaborato a lungo con l'*Odin Teatret* e il gruppo *Farfa* in Danimarca tra il 1981 e il 1990, fonda con Naira González e Giampaolo Nalli il *Teatro de los Andes* nel 1991 in Bolivia, che dirige fino al 2010, anno in cui inizia a svolgere le sue attività artistiche e pedagogiche dividendosi tra l'Italia e l'Argentina⁵⁹. César Brie non percepì lo stesso ostruzionismo di cui parla Czertok. Infatti, in una recente intervista, esprime la sua riconoscenza per il sostegno dei colleghi italiani durante i suoi soggiorni in Europa:

⁵⁵ Attisani, A., *Atto Secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Torino: Celid, 2018, p. 82.

⁵⁶ Schino, M. *Il crocevia ... op. cit.*, p. 109.

⁵⁷ «Il primo anno come Nucleo in Italia eravamo esotici, quando percorrevamo l'Italia con il nostro spettacolo Herodes e lavoravamo ovunque, cercando di svegliare nei nostri spettatori indignazione e solidarietà per quanto accadeva in Argentina, dove anche centinaia di italiani erano torturati ed assassinati dalla dittatura [...] Non appena facemmo sapere che avevamo deciso di rimanere, [...] accadde, ma questo lo capimmo in realtà molti anni dopo, che da esotici diventammo concorrenti». Czertok, H. *Teatro in esilio ... op. cit.* p. 222.

⁵⁸ Czertok, H. *Teatro in esilio ... op. cit.* p. 222.

⁵⁹ Marchiori, F. (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milano: Ubulibri, 2003.



Quijote!, spettacolo di teatro per spazi aperti del Teatro Nucleo.

«Gli amici italiani [...] sono le persone, sono i luoghi che mi danno la possibilità di mostrare il mio lavoro e anche di portare a casa [Yotala, Bolivia] un po' di soldi [...]. Quindi io sono molto grato alle persone che credono al mio lavoro, che mi stimano, mi vogliono bene, mi danno la possibilità di lavorare. L'Italia è questo, ed è anche un'altra cosa: è il confronto culturale. Io arrivo qui e vedo i programmi [teatrali] e vedo cosa gira nel mondo, cosa stanno facendo. È importante vedere dove stanno andando gli artisti in un mondo molto diverso da quello in cui io vivo, mi conferma molte cose delle mie scelte e mette in discussione altre»⁶⁰.

È interessante osservare che, negli ultimi decenni del XX secolo, i teatranti latinoamericani che hanno scelto il nostro paese come fulcro delle loro attività, sono stati invitati a intervenire in altri settori oltre a quello teatrale, tra cui i servizi sociali, sanitari e penitenziari.

Ricordiamo per esempio che il *Teatro Nucleo* venne chiamato in Italia nel 1978 da Antonio Slavich nel momento in cui questi era impegnato in una lotta per la chiusura dell'Ospedale psichiatrico di Ferrara. Czertok e Slavich organizzarono a Ferrara un convegno intitolato *La scopa meravigliante* (9-10 gennaio) sul ruolo del teatro nella deistituzionalizzazione dei manicomi «un bel convegno, che riuniva medici e teatranti. Venne [Franco] Basaglia, venne Giuliano Scabia, vennero i gruppi [di teatro]»⁶¹. Le decennali esperienze di laboratori teatrali a contatto con persone disabili o con disturbi psichici e nelle comunità terapeutiche per ex-tossicodi-

⁶⁰ Francabandera, R., Brie, C., La mie e le tante Odissee. Intervista. *Krapp's Last Post*. Testo disponibile sul sito: <http://www.klpteatro.it/cesar-brie-si-racconta-intervista>. 13 maggio 2009, s.p., [03/09/2018].

⁶¹ Schino, M. *Il crocevia ... op. cit.*, p. 334.



Quijote!, spettacolo di teatro per spazi aperti del Teatro Nucleo. Si ringraziano César Brie e Il Teatro Nucleo per la gentile concessione delle fotografie.

pendenti hanno condotto Horacio Czertok e Cora Herrendorf alla fondazione del CETT (Centro per il Teatro nelle Terapie, 1992) presso l'Università di Ferrara⁶². Il *Teatro Nucleo* ha sviluppato inoltre dei progetti di teatro nelle carceri, e dal 2005, Czertok dirige il Laboratorio Teatrale della Casa Circondariale di Ferrara.

Dal canto suo, *Cuatrotablas*, pur basando l'epicentro delle sue attività in Perù, continuò a tessere dei nuovi legami con i colleghi italiani, anche quando il movimento del *terzo teatro* aveva già perso il suo vigore iniziale. Un esempio dell'apertura di Delgado verso realtà teatrali diverse da quelle del *terzo teatro* è la collaborazione con il *Teatro dell'Arca* (Forlì, Italia). Nel 1982, Laura Totti, regista del gruppo, propose a Delgado di curare la regia dello spettacolo *La cena del rey Baltasar*, «un auto sacramental complicadísimo»⁶³. Il regista peruviano accettò con curiosità e apertura di spirito questo nuovo progetto artistico, nonostante il *Teatro dell'Arca* aderisse all'associazione laicale cattolica *Comunione e Liberazione*, realtà lontana dai valori del *terzo teatro*. Delgado ricorda:

«Yo no he encontrado en ninguna otra parte del mundo, cristianos de verdad, cristianos que antes de empezar a entrenar se arrodillaban para dar gracias o pedir perdón y se persignaban, y después de entrenar igual. En Cuatrotablas teníamos otra forma de rezar, de arrodillarnos para

⁶² Teatro Julio Cortázar, *CETT/Centro per il Teatro nelle Terapie*. Testo disponibile sul sito: <https://teatrocortazar.wordpress.com/teatro-nelle-terapie/>, s.p., [11,11, 2018].

⁶³ Espinosa Domínguez, C., *Mario Delgado. La sabiduría del eterno discípulo*, Lima: Editorial San Marcos, 2009, p. 74.

agradecer a Dios. Sacralizabamos nuestro espacio, lo limpiábamos, lo pulíamos, antes de entrenar. Ese era nuestro ritual de gratitud. Y al final, nos dábamos un abrazo, nos agradecíamos, nos relajábamos»⁶⁴.

Nonostante Delgado rilevi un notevole divario tra i metodi, le proposte estetiche e la concezione del mestiere del *Teatro dell'Arca* e quelli di *Cuatrotablas*, non può fare a meno di constatare che entrambi i gruppi ricorrono al *training* per prepararsi al lavoro sulla scena. Questa caratteristica indica probabilmente che, sebbene il gruppo romagnolo si interessasse a temi religiosi e li promuovesse in circuiti legati alla Chiesa cattolica, nelle sue modalità di creazione non era rimasto impermeabile alle tecniche impiegate dal *terzo teatro*⁶⁵.

Nel corso degli anni Ottanta, *Cuatrotablas* tornerà in Europa ancora due volte: nel 1985 per una tournée di sei mesi che lo porterà in Italia, Ungheria, Francia, Germania dell'ovest⁶⁶ e nel 1989, quando il gruppo realizzerà la sua ottava tournée in Italia facendo tappa in circa venti città della penisola⁶⁷. È in quest'occasione che Delgado esprime un giudizio sulla peculiarità del pubblico italiano:

«En el norte de Italia, por ejemplo [...] los italianos son profundamente fríos y además muy intelectuales. El sur, en cambio, es profundamente caliente y mucho más vivo y natural [...]. Entonces el del norte era un público más crítico, más polémico, más exigente en cuanto a novedades, a originalidad, etc. [...] exigía una mayor originalidad [...] En todo caso, la impresión más grande del público del norte era: "impactado por un teatro tan vigoroso, fuerte, original y disciplinado, con mucho rigor". Eso era lo que los asombraba»⁶⁸.

Queste testimonianze mostrano l'interesse che il lavoro di *Cuatrotablas*, e in maniera più generale quello dei *performers* latinoamericani, suscita in Italia sia presso il pubblico che presso gli addetti ai lavori. È infatti nel corso di questa tournée che Delgado e il suo gruppo sono invitati a intervenire nell'ambito della rassegna di teatro latinoamericano *La sposa muta*, organizzata a Lecce dal *Centro Finisterrae Theatre*⁶⁹. La scelta del titolo della rassegna, ispirato dallo spettacolo del gruppo brasiliano *El Galpao*, viene spiegata così da Nicola Savarese, studioso e fondatore del *Centro Finisterrae Theatre*, «l'America Latina è un emisfero misterioso che ci sembra vicino e familiare ma, come una sposa muta, non riesce a parlarci»⁷⁰.

Questa sintetica e perspicace osservazione dello studioso italiano è valida ancora oggi, a qualche decennio di distanza, e l'augurio è che serva di sprone agli artisti dei due continenti,

⁶⁴ *Idem*, p. 73.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ A Brescia, Bergamo e Palosco l'ensemble presenta *Estaciones y travesías*, spettacolo che si ispira alle canzoni e poesie del connazionale Juan Gonzalo Rose (1928-1983).

⁶⁷ Guillén, E., *Mecanismos y proyección de un director. Entrevista a Mario Delgado* (1989). In: Ramos-Gracia, L. A., *La Nave de la memoria*, Lima-Minnesota: AIA Cuatrotablas, 2004, p. 132.

⁶⁸ Guillén, E., "Mecanismos ... *op. cit.*", p. 133.

⁶⁹ *Cuatrotablas* è presente al fianco del gruppo peruviano *Yuyachkani*, dei gruppi cileni *Teatro Dos* e *Taller de investigación teatral* e del gruppo brasiliano *El Galpao*, invitati in Italia dal *Centro Sangeminiiano* di Modena e riuniti a Lecce per l'occasione.

⁷⁰ Il titolo della rassegna *La sposa muta* è tratto dallo spettacolo di uno dei gruppi invitati, *El Galpao* (Brasile). Il titolo dallo spettacolo di *El Galpao* era: *A comedia da esposa muda (che falava mais que pobre no chiuva)*. Autore anonimo, regia e adattamento di Paulinho Polika, 1986.

affinché continuino ad osservarsi con curiosità e rispetto e a cogliere le occasioni di confronto come momento privilegiato di condivisione e d'apprendimento. E ricordare, come ci insegna lo scrittore Victor Segalen, che «l'esotismo [...] significa aprirsi all'estraneità dell'Altro e sentire sé stessi, tra gli altri, rivestiti di un'estraneità inquietante»⁷¹.

⁷¹ Segalen, V., *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, 1978. Trad. it. Franco Marconi. Bologna: Cavaliere Azzurro, 1983, p. 11.