

TEATRO IN CERCA DI TEATRO

di *Benedicta Emanuela Giulio*

PREMESSA

... gli attori si tuffano con entusiasmo nella nuova esperienza, su e giù per le strade del Salento, come i girovaghi di una volta in cerca di Teatro ...

(da In search of theatre, videoRAI, 1974)

Nel 1974 l'Odin Teatret, gruppo teatrale danese, e l'Oistros, formazione teatrale salentina, si stabiliscono per circa sei mesi a Carpignano, piccolo paese nel sud del Salento. Sono gli anni in cui il Teatro vive una stagione fertilissima, di profondo cambiamento, portato verso il cosiddetto "*sperimentalismo d'avanguardia*", inteso soprattutto come ricerca di soluzioni nuove, originali e alternative al teatro classico - borghese, come bisogno e necessità di rinnovarsi e di rinnovare. Il Teatro supera tutti i confini abituali, oltrepassa ogni limite; il Teatro diventa lotta, diventa politica, diventa rivoluzione e messaggio. Sono gli anni detti "*di piombo*", in cui le rivoluzioni, che sconvolgono il panorama politico della società occidentale, influenzano la cultura e tutti i suoi contenuti, accelerano ed esasperano i processi di cambiamento, riempiono l'Arte di problematiche politiche e sociali. Per di più le soluzioni a volte estreme e di difficile percezione a cui il Teatro giunge in quegli anni, vengono ulteriormente esasperate dalla minaccia delle tecniche audiovisive, che quasi costringono le espressioni artistiche a componenti estetiche ancora più originali, eliminando qualsiasi forma di ricchezza scenografica - considerata ormai inutile vista la sopraffazione schiacciante delle nuove forme di comunicazione (cinema e televisione) - ed orientandosi verso un Teatro totalmente "*povero*". Tutto questo si traduce in una fuga, in una fuoriuscita del Teatro verso territori nuovi, spazi insoliti e originali, regioni lontane e sconosciute.

Carpignano diviene l'essenza del cambiamento, della volontà di rinnovamento: cambia il contesto, cambiano gli spettatori, gli attori, cambia lo spazio scenico.

È un Teatro che prima di essere Arte è *incontro e scambio*, prima di essere prodotto è *processo*, prima di essere cultura è *persone*.

Il teatro è un momento magico, per sua natura unico e irripetibile e rimane "vero" solo nella memoria di chi l'ha vissuto, escludendo anche in questo caso una naturale deformazione a cui va incontro il ricordo.

L'obiettivo di questa ricerca è quello di rivedere questo momento teatrale dopo 25 anni dalla sua esistenza attraverso quello che quell'attimo ha prodotto: copioni di spettacoli, articoli di giornali, fotografie, diari, disegni di bambini, lettere.

La curiosità e la passione ci ha spinti di conseguenza oltre i testi, ci ha fatto arrivare tra le persone, ci ha quasi fatto sentire la musica, percepire le emozioni e a volte il disagio: ci ha fatto sentire la presenza del Teatro, viva, forte e inquietante.

Aver tentato di ridare luce a quel momento teatrale senza averlo vissuto è stato problematico essendo un'esperienza ancora vicina a noi nel tempo ma già andata incontro a quel processo di cristallizzazione che rende l'approccio difficile, vista anche la poca omogeneità della scrittura.

Perché, oltre l'idea del 'baratto' di cui tutti hanno parlato, quella di Carpignano è stata, innanzitutto un'esperienza ricca di umanità, di confronti tra le persone, di amarezze, di sangue e sudore perso perché tutto questo avvenisse.

E leggerlo è stato un po' viverlo ...

Prima degli spettacoli: il lavoro nel territorio.

La comprensione di quel periodo è nata innanzitutto dalla lettura e dall'analisi di tanti documenti di quell'estate a Carpignano, tra i quali il più emozionante rimane una lettera del regista Barba indirizzata a Gino Santoro, che aveva visto lo spettacolo "MIN FARS HUS" a Venezia e che, essendone rimasto profondamente colpito, aveva chiesto al regista di venire a replicare lo spettacolo nel Salento.

"Caro Santoro,

grazie per la tua lettera + le tue "reazioni". Mi sono giunte in un momento particolarmente difficile - difficoltà triviali: economiche - ma impellenti. L'ho tradotta ai miei compagni, un messaggio da qualcuno vivo, lontano, che era insieme a noi. Al ritorno da Venezia, camminando per la strada - veramente colmo dei paradossi - uno degli attori è scivolato e si è fratturato la caviglia. Per tre mesi la "CASA DEL PADRE" ha chiuso i battenti. Adesso, dai primi di gennaio abbiamo ripreso a darla, siamo in tournée tutto il tempo. Con molta probabilità saremo di nuovo in Italia alla fine di Aprile e ai primi di Maggio - a Milano e a Bergamo - poi in Francia. Sarebbe un'esperienza unica portare la CASA nel Salento. Forse un giorno ci riusciremo. Una forte stretta di mano,

Eugenio Barba".

Lo spettacolo "MIN FARS HUS"- LA CASA DEL PADRE - aveva già segnato una tappa importante nel cammino di crescita dell'Odin. E' opportuno ricordare che il 'nuovo teatro' - inteso come teatro di ricerca e sperimentazione - negli anni 1968-1970 aveva subito una profonda crisi. Il Nuovo Teatro, rivoluzionario e pioniere nelle sue linee conduttrici aveva portato nella problematica teatrale dei principi importantissimi per la storia del teatro mondiale: il rifiuto del testo drammatico e la contestazione della figura del *regista-demiurgo*. Da questo momento era iniziata a comparire la regia come lavoro di gruppo; si era consapevolmente giunti al rifiuto del naturalismo come stile teatrale e soprattutto del Metodo di Stanislavskij ed a un sempre maggiore interesse verso l'attore e verso il suo lavoro, messo a punto attraverso delle proprie tecniche. L'avvento di questo Nuovo Teatro era stato segnato dal 1959 al 1964 con l'*Happening*, il *Teatro - Laboratorio di Grotowski*, *Peter Brook*, ma la sua definitiva consacrazione era avvenuta dal 1964 al 1968 - ricordiamo in America l'*Open Theatre*, il *San Francisco Mime Troupe*, il *Teatro Campesino*, il *Bread and Puppet Theatre*, in Italia *Carmelo Bene*, *Carlo Quartucci*, *Mario Ricci*, in Europa l'*Odin Teatret*. Nel 1968 arrivò l'inevitabile crisi, tanto repentina quanto profonda. In questo momento molti dei prestigiosi teatri di cui abbiamo parlato abbandonarono il teatro degli spettacoli, inaugurando tutto un nuovo modo di fare teatro, naturalmente molto legato a quello precedente. Vedendo bene la storia del Nuovo Teatro, l'elemento sempre presente era stato una continua e incessante **fuga dal teatro**, un cercare di superare sempre i limiti della scena, la "*rottura dell'involucro teatrale*", come lo ha definito Barba.

Naturalmente la rivoluzione socio - politica del sessantotto aveva provocato una brusca accelerazione di questo processo di "*fuoriuscita teatrale*", "spostandosi decisamente dal piano del rivoluzionamento tecnico - linguistico dello spettacolo a quello della messa in discussione globale della forma - teatro in se stessa, cioè in quanto modo di produzione artistica fondato sulla finzione, la divisione e la passività e quindi perfettamente omologo a quella "spettacolarizzazione totale" dei rapporti sociali che sarebbe stata propria del sistema capitalistico contemporaneo, dominato dai mezzi di comunicazione di massa, secondo le analisi proposte in quegli anni dall'Internazionale Situazionista e in particolare da Guy Debord, autore di un famoso "Pamphlet" uscito verso la fine del 1967, "**La società dello spettacolo**", che esercitò notevole influenza sulle elaborazioni e le proposte teatrali emerse

intorno al Sessantotto¹. Da questa crisi il teatro ne uscirà profondamente mutato. Gli elementi possono essere sintetizzati in questo modo, come suggerito da De Marinis: spostamento d'accento dal prodotto alla produzione, dal risultato al processo; superamento del teatro di rappresentazione e di interpretazione; critica della regia come istanza estetica totalizzante; ampliamento della funzione dell'attore, ben oltre quella, riduttiva, di professionista della finzione; negazione del pubblico come entità unitaria indifferenziata e come semplice fruitore passivo; ricerca del non - pubblico e tentativo di instaurare con esso rapporti non superficiali mediante contatti continuativi e prolungati, basati tra l'altro sulla pratica dello scambio o baratto; utilizzazione del teatro come valore d'uso, cioè come strumento (insieme ad altri) di animazione culturale, di intercomunicazione e di conoscenza reciproca e come mezzo per l'autosoddisfazione di bisogni reali ed esistenziali.

Per quanto riguarda l'Odin Teatret, la fuoriuscita teatrale non si era tradotta in forme estreme, anche se pur sempre radicali. Già con lo spettacolo "FERAI", l'Odin si era posto in una posizione di rottura nei confronti dell'involucro teatrale; con "MIN FARS HUS" si attuò la rottura definitiva dei confini teatrali sia idealmente - lo spettacolo è ormai un incontro 'totale' tra lo spettatore e l'attore - sia materialmente - l'Odin sfociò in terreni impensati, in territori "senza teatro" e al di fuori di ogni linguaggio culturale. Con questo spettacolo l'Odin creò un teatro capace di entrare in contatto con la cultura subalterna. E lo dimostra la continuità evidentissima tra la presenza dell'Odin a Lecce nel 1973 in tournée con "MIN FARS HUS" e il ritorno dell'Odin nel Salento nel 1974, quando si stabilì a Carpignano Salentino insieme all'Oistros.

"MIN FARS HUS" è uno spettacolo basato sulla biografia di Fedor M. Dostoevskij. Su questa base instabile il lavoro prese una direzione diversa: le condizioni storiche e letterarie provocarono delle bizzarre associazioni di pensiero, dei cambiamenti improvvisi, delle questioni personali: una visione di una Russia universale popolata anche dai personaggi di Gogol, Leskov, Goncarov.

"Lo spettacolo - ricorda Barba - è il risultato dell'incontro tra Dostoevskij e noi. Vi si possono distinguere delle allusioni a delle situazioni della sua vita e della sue opere, ma tutto è stato filtrato attraverso le nostre verità, le nostre esperienze e i nostri rimpianti. Un giro di ricognizione nella 'CASA DEL PADRE'."²

Gino Santoro vide lo spettacolo dell'Odin a Venezia e ne rimase profondamente colpito:

"Avevo visto "MIN FARS HUS" (La casa del padre) a Venezia, verso la fine del 1972. I posti erano esauriti e fui costretto a giocare la carta del compaesano per convincere il gallipolino Eugenio Barba a trovarmi un posto. Lo spettacolo mi colpì molto. Chiesi a Eugenio se considerava un'idea troppo folle quella di portare lo spettacolo nel Salento. Non mi sembrò molto entusiasta. Mi chiese comunque di inviare le mie "reazioni" scritte all'indirizzo dell'Odin a Holstebro. Ai primi di febbraio del 1973 ricevo una lettera molto affettuosa da Eugenio Barba [...].Lo spettacolo arrivò a Lecce nel settembre dello stesso anno [...]"³.

Sotto il patrocinio del CNR, dell'Università di Roma e delle cattedre di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Lecce, rette dai professori Alessandro D'Amico e Ferdinando Taviani, l'Odin arrivò per la prima volta a Lecce nel settembre del 1973. La tournée dell'Odin era cominciata nel maggio di questo stesso anno, lo spettacolo in Italia fu replicato per circa settanta volte. Di queste settanta repliche solo dieci furono "aperte" al pubblico, sei alla Biennale di Venezia, quattro alla Contemporanea di Roma. Era abitudine dell'Odin presentare lo spettacolo non per un pubblico pagante, ma per un pubblico "chiuso",

¹ Cfr. M. DE MARINIS, *IL Nuovo Teatro*; ediz. Bompiani, Milano, 1987.

² Cfr. F. TAVIANI, *Il libro dell'Odin*, ediz. Feltrinelli, Milano, 1978.

³ Cfr. G. SANTORO, *Sulle scene del mondo. Nel Salento 'La Casa del Padre'*, in 'Quotidiano, Lecce, sabato 4 marzo 1995.

cioè scelto tra i giovani attori e studenti interessati, così avvenne all'Università di Milano, al Teatro Tascabile di Bergamo, a Pavia, a Brescia, al Centro Teatrale di Pontedera, a Firenze, nell'Istituto del Teatro dell'Università di Roma e di Parma, e anche a Torino in occasione del Festival di Chieri. Generalmente a questi spettacoli seguivano degli incontri, dei seminari teorici e pratici. I seminari organizzati dall'Università di Lecce si svolsero dal 21 al 25 settembre del 1973.

Il "seminario preliminare" - in cui erano i seminaristi a dover essere interrogati - ebbe la durata di tre giorni: il 21 e il 22 settembre il prof. Taviani inquadrò l'Odin Teatret nel panorama teatrale contemporaneo e alla luce dei problemi dell'attore; il 23 settembre la dr.ssa Angela Paladini dell'Università di Roma presentò una relazione, in cui ripercorreva la genesi dello spettacolo "MIN FARS HUS", a cui aveva personalmente assistito. Durante i seminari preliminari venne anche presentato il film didattico sull'allenamento dell'attore di Grotowski, prodotto dall'Odin Teatret Film per conto dei servizi sperimentali della Televisione italiana.

L'elemento base del seminario fu la possibilità di comunicare come l'individuo possa realizzare le proprie essenziali necessità, le proprie illusioni, i propri sogni e bisogni, individualmente e in gruppo, trasferendo così il lavoro da individuale a collettivo e sociale e sperimentando un nuovo rapporto di scambio tra attore e spettatore. Lo stesso Barba aveva affermato che la presenza e lo spettacolo dell'Odin servivano a far entrare in crisi le persone, a far sì che si ponessero delle domande sul loro modo di agire, di pensare, di riflettere, e allo stesso modo questo incontro serviva a far entrare loro in crisi. Tra gli studenti dell'Università di Lecce c'era una grande incognita e nello stesso tempo una grande aspettativa per quel che riguardava l'esito del seminario, e lo stesso discorso valeva anche per l'Odin. Per loro, infatti, la tournée del 1973 nasceva proprio dal bisogno di avere una conferma al proprio lavoro teatrale da parte dello spettatore, in una partecipazione che va al di là dello spettacolo.

"Il seminario, che fu organizzato sempre all'Università, venne diretto autonomamente da Eugenio Barba, il quale, però, si trovò di fronte ad una situazione abbastanza nuova rispetto a quella che lui probabilmente si aspettava. Nel senso che non trovò soltanto gli innamorati del teatro, gli amanti del teatro, ma trovò alcune persone che operavano in campi molto diversi. Da medici a gente che si occupava di arte, di architettura, di pittura, di poesia, ecc. Perché noi sapevamo che l'incontro fra gli intellettuali, gli operatori culturali salentini e questa esperienza portata avanti dall'Odin, fosse una occasione molto produttiva: nel senso che uno poteva dare agli altri gli aspetti più generalizzabili della sua esperienza e questi potevano costringere poi in qualche modo l'Odin a venire anche su un campo che era effettivamente molto difficile. Proprio da questo incontro - scontro è poi venuta l'ipotesi: "E se poi l'Odin lavorasse in una situazione come quella salentina?"⁴

Martedì 25 settembre, nella biblioteca di Storia del Teatro e dello Spettacolo, avvenne l'incontro dell'Odin Teatret con studenti, insegnanti, scrittori, membri di gruppi teatrali. Scopo dell'incontro era far conoscere le contraddizioni sociali in cui si trovavano a vivere i vari partecipanti al seminario. Ferdinando Taviani aprì una discussione in cui emergevano gli alibi dietro cui si nascondono lo studente e il professore; Giorgio Galella raccontò la sua esperienza di docente della scuola media; Giuliano Capani quelle nate dall'animazione del GUT di Lecce nelle scuole elementari; Rina Durante, segretaria del Sindacato Nazionale Scrittori, parlò dell'intellettuale meridionale e della necessità di rompere il suo vecchio rapporto con il potere, per superare la visione tradizionale del proprio isolamento, come condizione fondamentale del lavoro intellettuale; Angelo Miggiano, studente universitario, parlò dell'emigrazione in un paese del Salento; il gruppo folk di Presicce intervenne a raccontare della ricerca delle canzoni popolari, come esigenza di comunicare con la gente. La risposta dell'Odin Teatret all'esplosione delle contraddizioni avvenne non sul piano teorico -

⁴ Cfr. A. DAMASCELLI, in *Teatro nei territori senza teatro*, Intervista a G. Santoro, Università degli Studi di Lecce, a.a.1990-1991.

politico, ma su quello individuale, strettamente personale. L'attrice Iben Nagel Rasmussen parlò della sua militanza politica e dell'esperienza che l'aveva portata alla convinzione che si possa cambiare qualcosa, solamente lavorando all'interno di un piccolo gruppo, al di fuori anche delle grandi organizzazioni di partito. Emersero in questo modo le differenze tra la condizione sociale danese e quella del Meridione d'Italia. Al silenzio seguì una discussione arroventata. Nessuna azione politica può avere valore se non si aggancia ad una visione ed ad una organizzazione più vasta. La posizione dell'Odin Teatret era considerata da parte dei partecipanti quella dell'isolamento. Si passò quindi a parlare di "MIN FARS HUS", perché mancava nello spettacolo ogni riferimento ad un più vasto discorso sociale? Il rischio era che tutto restasse fermo ad una posizione puramente individualistica. Così l'incontro nelle differenze trasformò le distanze, permettendo di accedere allo scambio di esperienze e alla collaborazione.

Il giorno seguente, mercoledì 26 settembre, il Seminario procedette con una dimostrazione pratica dell'allenamento di Iben che a piedi nudi, passandosi velocemente un bastone fra le mani correva, si bloccava improvvisamente, poi riprendeva con passo incerto a camminare. Il bastone volteggiava, rimbalzava sul pavimento, girava intorno al suo collo, mentre stava per cadere a terra, è afferrato all'ultimo momento dalla mano di Iben che adeguava i movimenti a quelli del bastone ed aggiungeva la sua voce: grida stridenti che si tramutavano poi in parole suadenti, calde, profonde. Quando erano di nuovo in piedi, una di fronte all'altro, si sfidavano in una schermaglia velocissima di colpi che fendevano l'aria caldissima della sala. Riprendendo l'allenamento dopo aver allacciato in piccolo tamburo intorno alla vita, con in mano due bastoncini percuoteva ritmicamente il tamburo. Non era chiaro chi avesse il sopravvento, ma è certo che in alcuni momenti era come posseduta dall'incalzare dei colpi che lei stessa faceva risuonare incessantemente. In seguito, senza servirsi più di oggetti di stimolo modulava la voce variandola in un'infinità di modi, emettendo un canto di dolore che diventava un'invocazione dolcissima. Poi esplose in un suono ritmato rotolandosi in capriole acrobatiche e, rialzandosi di scatto, la voce si faceva roca, poi un grido modulato. Quando il training era finito, Iben si abbandonò un attimo sulle tavole della pedana.

Subito dopo il training la discussione riprese, ma non sul metodo di allenamento dell'attore, ma sull'impegno di un gruppo e sull'efficacia della sua azione. Quello che emergeva era la necessità di un'azione che lasciasse un segno dietro di sé, che permettesse di cambiare coloro che la svolgono e contemporaneamente la realtà circostante.

Quando la sera seguente lo spettacolo "MIN FARS HUS" venne ripetuto, coloro che lo avevano già visto ritornarono per rivederlo, e dopo ritornarono ancora. Si rivelò così l'aspetto multiforme dello spettacolo che mutava continuamente, producendo sempre nuove letture, nuove interpretazioni.

L'ultimo giorno il seminario durò dalle nove di mattina alle cinque del pomeriggio, con domande che riguardavano lo spettacolo e l'organizzazione dell'Odin Teatret dall'esterno. A conclusione del seminario si formarono dei gruppi di quattro – cinque persone che effettuarono una ricerca sul tipo di attività che era possibile programmare nel Salento o in Puglia. Un gruppo di studenti di Calimera decise di fondare un centro teatrale e culturale che si collegasse al circuito ARCI, ed avviò un programma di recupero del dialetto greco, come forma di comunicazione differenziata tra la gente del proprio paese. Un gruppo del CUT di Bari, che fino a quel momento aveva avuto una struttura chiusa, mise a disposizione dei vari gruppi che agivano in Puglia, la propria sede e la propria attrezzatura. Un gruppo composto dai collaboratori alla cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Lecce e alcuni membri del GUT presentarono un programma di apertura dell'attività didattica, verso le realtà sociali da cui gli studenti provengono. Barba invitò in Danimarca tutti coloro che erano particolarmente interessati a conoscere le iniziative danesi in campo pedagogico e

sociale. Il seminario si frantumò, disseminando nei paesi sei gruppetti, ognuno con uno o due membri dell'Odin Teatret. Era la continuazione del Seminario che si prolungò oltre la settimana prevista. Le relazioni fatte da questi gruppi seminariali costituiscono la risposta a quelle giornate frutto dell'incontro dell'Odin con le campagne e i paesi nel Salento: a Strudà, Roca Vecchia, Roca Nuova, Martano, Calimera, Gallipoli, Galatone, nei terreni della Riforma Fondiaria presso i laghi Alimini, a S. Cesario, San Donato, Porto Badisco, Marittima; a Lecce, non soltanto a vedere il suo barocco, ma anche nei quartieri della "Chiesa Greca", di "Stalingrado" o nelle case occupate del quartiere "Settelacquare"; al festival dell'Unità di Leverano e alla festa di S. Michele a Galugnano; a Lequile per assistere ad alcuni brani di uno spettacolo di protesta del gruppo teatrale guidato da Saturnino Primavera, che lavorava come falegname.

La dilatazione del tempo e dello spazio, al di là dello spettacolo, si realizzò concretamente a Carpignano nel settembre del 1973. Già lo spettacolo dell'Odin "MIN FARS HUS" aveva costituito una prima risposta a questi nuovi interrogativi:

"L'ultima rappresentazione di "MIN FARS HUS" davvero è qualcosa di diverso dal teatro, perché su ciò che ci presentano i sette attori con cui abbiamo lavorato alcuni giorni, con cui abbiamo discusso fino a poche ore fa, pesano gli interrogativi che sono emersi da tutto l'incontro. Per poco meno di un'ora tutti questi interrogativi si aggirano in un'aria diversa, prendono fiato e profondità. Quasi c'è poco in comune fra ciò a cui reagiamo stasera e lo spettacolo della prima sera. I momenti in cui lo spettacolo sale alla luce e quelli in cui si chiude al buio, le scene tese, drammatiche, patetiche o quelle grottesche e sarcastiche, gli scoppi della musica e dei canti e i momenti di silenzio non sono più qualcosa che ci spinge violentemente fuori dal teatro, come ce lo immaginavamo, che infrange il nostro ruolo di spettatori sicuri di sé".⁵

Lo spettacolo dell'Odin: Il Libro delle Danze

"Il teatro è costituito di radici che germogliano e crescono in un luogo ben preciso, ma è anche fatto di semi portati dal vento, seguendo le rotte degli uccelli. I sogni, le idee e le tecniche viaggiano con gli individui, e ogni incontro deposita polline che feconda. I frutti maturano dalla fatica caparbia, dalla necessità cieca e dallo spirito di improvvisazione e contengono semi di verità ribelli".

EUGENIO BARBA

La lunga attività artistica dell'Odin è caratterizzata da un cammino fatto di cambiamenti, rinnovamenti a volte ripensamenti e trasformazioni, ma nonostante le varie metamorfosi visibile sempre attraverso elementi immutati negli anni. Elementi che sono derivati dalle condizioni di emarginazione ed estraneità, sia dal mondo teatrale che per lungo tempo aveva rifiutato l'Odin, ma anche emarginazione linguistica e geografica, quando nel 1966 il gruppo di Barba si era trasferito dalla Scandinavia in Danimarca.

All'interno di un processo unitario troviamo uno sviluppo che possiamo differenziare in due periodi distinti: il primo comincia nel 1964 e dura dieci anni. E' caratterizzato da un lavoro durissimo: training per molte ore al giorno, uno o due anni per ogni spettacolo e tutto fuori da ogni sguardo estraneo.

⁵ Cfr. F. TAVIANI, *Incontro con l'Odin*

Sin dal primo spettacolo dell'Odin - "ORNITOFILENE" (Gli amici degli uccelli), andato in scena per la prima volta nel 1965 –

“emerge quello che diventerà uno dei temi di riflessione preferiti dell'Odin, cioè il tema della diversità, dell'incontro fra culture differenti e dell'integrazione sociale; nello stesso tempo, Barba e i suoi mostrano fin dall'inizio una certa tendenza a fare il 'contropelo' alla storia, a guardare il dritto e il rovescio di ogni situazione, mettendo a nudo, in particolare l'altra faccia, quasi sempre ambigua se non impresentabile addirittura, di molti luoghi comuni dell'ideologia progressista e dell'umanesimo idealista”⁶.

In "KASPARIANA", secondo spettacolo del gruppo, il tema del rapporto col diverso, della trasmissione della cultura e della contrapposizione fra violenza ed educazione viene ripreso e approfondito, fino ad arrivare a "FERAI", terzo spettacolo dell'Odin, a cui comincia a lavorare nel 1968. "FERAI" segna un momento importante sulla strada di quello che Barba chiama: "*il superamento dell'involucro teatrale*"; con "FERAI" il gruppo era arrivato proprio ai confini della finzione, sulla 'linea d'ombra tra l'impotenza e l'azione'. Ma come rompere definitivamente questo involucro teatrale?

"MIN FARS HUS", (La casa del padre), costituisce già una prima risposta in quanto supera decisamente tale linea d'ombra: a differenza degli altri spettacoli, questa volta non c'è un testo e neanche una storia. Lo spettacolo si pone come "*un'esperienza, come un incontro totale tra l'attore e lo spettatore, entrambi protagonisti*"⁷. Ma questo superamento troverà la sua definitiva concretizzazione, il suo 'punto di non ritorno', nel lungo soggiorno del gruppo nei paesi del Sud Italia.

Il secondo periodo inizia nel 1974.

Si inaugura la stagione dei laboratori aperti, dei viaggi, dei "baratti", del teatro nelle regioni senza teatro, la fertilissima esperienza di Carpignano.

"La problematica dello 'straniero' è una costante dell'ormai lunga e consolidata maniera di essere presente dell'Odin, che si incontra con gli altri attraverso il proprio specifico, e sa muoversi con elasticità e fantasia all'interno del proprio specifico in modo da rispondere alle diverse esigenze dei diversi tipi di incontro"⁸.

L'interesse dimostrato dall'ambito universitario verso il lavoro condotto dall'Odin Teatret in Italia e soprattutto nel Salento, nasceva dalla consapevolezza che tale lavoro era di centrale importanza nelle vicende del teatro contemporaneo. Innanzitutto perché si svolgeva per un lungo periodo di tempo e in un ambito geografico ben circoscritto, nell'orizzonte della cultura subalterna; poi perché, attraverso questo lavoro, si cercava di distruggere l'assolutezza della categoria 'teatro' propria della cultura egemonica, indirizzandola verso quelle categorie normalmente non considerate all'altezza, e di conseguenza escluse. Dopo quel seminario il gruppo universitario di Lecce acquistò nuovi membri e assunse il nome di *Oistros* – Centro di ricerca e animazione teatrale – lavorando nell'ambito delle cattedre di Storia del Teatro e dello Spettacolo e conducendo una serie di attività di animazione teatrale che si svolgevano nel Salento. L'Oistros fu invitato dall'Odin Teatret in Danimarca per conoscere le istituzioni pedagogiche danesi e per discutere l'organizzazione relativa allo stabilirsi dell'Odin, per cinque mesi, nel Salento. Ad Aprile si decise che l'attività avrebbe avuto il suo centro nel comune di Carpignano, dove si stabilirono dal 20 maggio fino alla metà di ottobre.

Carpignano è un paese del Salento, al tempo di 2.500 abitanti e descrivibile in tre parole: coltivazione del tabacco, disoccupazione, emigrazione. Un piccolo centro vicino Otranto, **un territorio senza teatro**.

Ufficialmente l'Odin si era trasferito a Carpignano non per fare teatro, ma per preparare un nuovo spettacolo ed infatti la presenza all'inizio era stata molto discreta, con pochissimi

⁶ Cfr M.DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro*, Ediz. Strumenti Bompiani, Milano,1992.

⁷ Cfr. M. DE MARINIS, cit.

⁸ Cfr. F. CRUCIANI, *Laboratorio?*, il "Lo straniero che danza".

contatti tra il gruppo e la popolazione indigena. Sin dall'inizio a Carpignano ci furono regole molto precise che definivano spazi e possibilità di agire per i membri dell'Odin. Gli unici contatti li tenne la moglie di Eugenio Barba e due bambini, per cui 'l'invasione' di questo gruppo straniero fu attenuata da una estrema riservatezza. Questo fatto determinò un atteggiamento sereno e poco intransigente da parte del paese, così per più di tre settimane il gruppo non ebbe nessun contatto con la popolazione locale. Il fatto poi di non avere uno spettacolo naturalmente rendeva questi incontri ancora meno essenziali.

Ma dalle persone che vivevano in paese ben presto venne fuori la domanda: "*Se siete attori perché non fate uno spettacolo?*". La consapevolezza di avere un profilo grazie al quale gli altri ti riconoscono, cioè lo spettacolo e il lavoro teatrale in questo caso, si era persa: il gruppo dell'Odin aveva perso l'identità di gruppo teatrale. Erano un gruppo di persone che si definivano 'attori', ma non erano in grado di provarlo. In pratica se si è 'attori', se si è scelta la condizione di 'attore', come dimostrarlo? Quale diventa la condizione di 'attori' nei territori del Sud-Italia si chiedevano quelli dell'Odin. Saltimbanchi che si divertono? Protagonisti? Missionari? Come giustificare il fatto di essere a Carpignano, straniero e diverso?

In una lettera aperta Eugenio Barba risponde in modo esplicito ad alcune domande poste dalla critica americana Jennifer Merin che gli aveva chiesto di descrivere le attività del 'nuovo' Odin a Carpignano. La parola 'attore' era una vera risposta, si domanda Barba, quando la domanda proveniva da una vecchia vestita di nero, che parlava solo in dialetto, in un paesino del Sud-Italia, o da un contadino, o da un pastore? Per costoro 'attore' vuol dire 'cinema', 'televisione'. Ma quando la parola cade al di là dello spettacolo istituzionalizzato, che cosa significa la parola 'attore'? Gli attori dell'Odin si sentono veramente 'attori' a Holstebro, o nei luoghi dove hanno presentato i loro spettacoli, davanti a degli spettatori che sapevano perché andavano a vederli. Ma se uscivano fuori, chi erano? Cosa diventavano in uno sperduto villaggio della Puglia o della Sardegna? Cosa dovevano diventare per potersi riconoscere ancora nella parola 'attore', confrontandosi con gente nuova, che non potevano più riconoscere nell'abituale parola 'spettatore'? Rispondere a questa domanda era una sfida per l'Odin, era l'essenza del cambiamento, non soltanto del gruppo, ma di tutto il teatro; voleva dire inventarsi un nuovo modo e un nuovo spazio dove essere presenti, un nuovo uso del teatro, dove lo spettacolo è un momento di 'scambio'. Un teatro mobile, duttile, originale, che si incontra con la società, soprattutto con le classi popolari, depositarie di una cultura antica ma purtroppo spesso dimenticata.

Barba ci racconta che l'isolamento a cui l'Odin si era sottoposto volontariamente per dieci anni si frantumò quasi per caso in una sera:

"Una sera, dopo circa un mese del nostro soggiorno a Carpignano (fino ad allora avevamo vissuto in quasi totale isolamento, concentrandoci solo sul nostro lavoro), abbiamo deciso di andare a trovare alcuni amici dell'Università di Lecce che erano venuti ad abitare in paese. Abbiamo preso i nostri strumenti musicali e siamo usciti dalla nostra abitazione. Era la prima volta che - in gruppo compatto - arrivavamo in paese, e per di più con gli strumenti musicali e con gli abiti variopinti che usiamo per il training. Era anche la prima volta, in tanti anni di lavoro teatrale, che ci trovavamo per le strade in faccia a tutti, così come, invece, eravamo soliti essere solo fra di noi, ritirati nel chiuso delle nostre sale di lavoro, o nel chiuso dei seminari, fra poche persone attente e interessate. Subito cominciarono a seguirci moltissime persone che ci chiedevano di suonare. Arrivammo alla casa dei nostri amici e non li trovammo. Restammo, così, senza volerlo, all'aperto, in una piazza, circondati da molta gente che si aspettava che facessimo qualcosa. Eravamo con le spalle al muro, e allora cominciammo a suonare: canzoni popolari scandinave oppure improvvisazioni vocali, come sono soliti fare i nostri attori nel training. Per circa un'ora cantammo e suonammo. E quello che ci sorprese di più, alla fine, non fu il lungo applauso del pubblico ("Cosa eravamo

diventati, noi dell'Odin, un facile gruppo di musicanti?") ma il fatto che alcune persone ci dissero: "Adesso vi faremo sentire noi le nostre canzoni". Cominciarono loro a cantare, le persone che ci circondavano, canzoni di lavoro, canzoni che con il loro ritmo particolare accompagnano il gesto del raccolto del tabacco e delle olive, e poi canti di amore infelice e di morte. Da questa situazione improvvisa nacque l'idea del BARATTO⁹".

Naturalmente, al di là della versione un po' fantastica di Barba, che ci dice il 'baratto' frutto quasi di un episodio improvviso e immediato, quello che adesso si usa chiamare 'baratto', cioè il tentativo di un uso diverso del teatro, fu, in realtà, un discorso lungo, sofferto e sicuramente già 'studiato' ancor prima di arrivare a Carpignano. L'episodio, nella sua poeticità, non basta a dare senso e inizio a un evento che ha in sé argomentazioni molto più difficili e di difficile interpretazione e soprattutto ha in sé problematiche più delicate, riguardando quasi sempre continui contatti tra persone e quindi, coinvolgendo la sfera del personale e delle diverse chiavi di lettura date da ognuno.

Taviani, ad esempio ci parla del baratto come 'ultima spiaggia' dell'Odin, quando, giunto alle conclusioni di avere un *modus agendi* diverso da quello dell'Oistros, e soprattutto un rapporto con il paese ancora più diverso, si trovò solo.

"In fondo il baratto è nato perché l'Odin si trovava con il coltello alla gola, doveva reinventarsi tutta una strategia senza avere nessun appoggio, senza nessuno che potesse fargli da guida"¹⁰.

Santoro ci parla del 'baratto' come un'esperienza per cui si era perso sudore e sangue, dal seminario impegnativo e pieno di stimoli che si era tenuto a Lecce, alla formazione di gruppi teatrali e non che erano nati sulla scia dell'entusiasmo e del calore sprigionato in quell'occasione, al viaggio in Danimarca, in cui viene definita la parte progettuale della venuta dell'Odin, fino alla permanenza a Carpignano, dove le differenze tra i due gruppi vennero alla luce creando, in alcune occasioni, motivi di forte contrasto. Alla base del 'baratto' è evidente che ci fu molto di più di quel racconto.

Il gruppo dell'Odin, lontano dal proprio ambiente teatrale e dagli amici, a contatto con gente nuova, si presentò, dunque, senza l'alibi protettivo dello spettacolo, protetto solo dalle sue capacità espressive. Nel 'baratto' vennero recuperati brani di improvvisazioni attinte alla propria esperienza, contro un recupero della controparte di materiali del patrimonio popolare locale. Vennero così inventati spettacoli che rispetto a quelli precedenti, potremmo definire aperti, perché non implicavano limitazioni: né di spazio, né di spettatori, né per le possibili improvvisazioni consentite. Vedendo i contadini ballare il gruppo dell'Odin si sentì spiazzato, consapevole di non avere una cultura organica che li unisse nelle sue manifestazioni. Quali potevano essere i canti e i balli dell'Odin? Provare a presentare danze popolari sarebbe stato mascherarsi in quello che loro, gli attori dell'Odin, sentivano di non essere. Nacquero così le 'danze', ispirate al lavoro individuale di training, il momento massimo in cui l'attore dell'Odin lascia sprigionare tutte le sue energie e dove, partendo dalle necessità e dai bisogni che caratterizzano il suo lavoro individuale, sembra distruggere la forza di gravità e quasi danzare, danze come risposta dell'Odin Teatret alle manifestazioni della cultura popolari, risposta fisica alla domanda: "Chi siete?"

Si può perciò dire che l'attività dell'Odin a Carpignano, nacque proprio dalla differenza con la cultura indigena, che la differenza sia stata il punto di inizio. Come dice lo stesso Barba:

"Immaginati due tribù che sono molto diverse e che si incontrano sulle rive opposte di un fiume: ogni tribù può vivere per se stessa, può parlare dell'altra tribù, forse dirne male o elogiarla. Ma ogni volta che rema da una riva all'altra scambia qualcosa. Uno non passa il

⁹ Cfr. E. BARBA, *Lettera dal Sud Italia*, in "The Drama Review", New York, 1975.

¹⁰ Cfr. A. DAMASCELLI, *Teatro nei territori senza teatro*, Intervista a F. Taviani, Università degli studi di Lecce, a.a. 1990-1991.

fiume per far ricerche etnografiche, per vedere come gli altri vivono, ma per dare qualcosa e ricevere qualcosa in cambio: un pugno di sale per un braccio di stoffa, una manciata di perline per un arco a due frecce [...]. La gente veniva e ci domandava di presentare le nostre canzoni, le nostre danze, oppure un piccolo spettacolo di clown che avevamo preparato. ‘Cosa ci date in cambio?’ domandavamo noi. Dovevano radunare allora persone disposte a ‘barattare’ canzoni e danze”¹¹.

Taviani osservò che questo fenomeno era simile: “all’uso della nostra moneta di sale menzionata dagli antropologi, o al Kula, sistema economico studiato da Malinowski nelle isole della Nuova Guinea: collane e braccialetti di conchiglie passano da mano in mano da est verso ovest, poi da ovest verso est. Sono apparentemente inutili, non sono nemmeno usati come ornamenti, ma permette a individui separati da migliaia di chilometri di entrare in contatto gli uni con gli altri. Un uomo non può incontrare un altro che attraversa qualcosa. Da ciò deriva la paradossale efficacia delle cose apparentemente inutili. Il teatro come ‘baratto’ è legato all’efficacia dello spreco, del Potlach, della dissipazione di energie non finalizzate alla produzione di qualcosa, ma alla produzione di relazioni.”¹².

Dopo le danze e le canzoni degli attori, uomini e donne anche anziani e apparentemente chiusi nel loro riserbo lontano e impenetrabile, venivano fuori a cantare e a ballare.

Già dopo due mesi di attività, gli attori dell’Odin erano diventati parte integrante della storia di Carpignano. Sui volti delle persone c’era una tranquilla conferma, un tacito riconoscimento. Gli abitanti di Carpignano comprendevano la regolarità della disciplina nella giornata del gruppo, ed era proprio la percezione di questa disciplina, garanzia dell’acceptabilità dell’Odin, si sentivano rispettati nella differenza¹³. L’Odin d’altronde non cercò di calarsi nel modello di animazione sociale, di guidare la rinascita di una cultura depressa, non volle imboccare queste persone col Teatro, un fenomeno di cui avevano fatto benissimo a meno per secoli.

“Volevamo che ci rispondessero con la loro voce, con la loro lingua, con i loro legami, con quello che li lega assieme, quello che li fa forti, quello che si vuole spezzare in loro: la loro CULTURA, una cultura popolare che - ed è l’essenziale - non divide ma accomuna”¹⁴.

Ed è anche per questo che l’Odin non rinunciò a quelle che erano le sue norme e le sue visioni fondamentali, non cambiò minimamente il proprio modo di pensare e di agire basato su proprie e ben precise esperienze, non ha cercato di mascherare e di superare la sua diversità, ma ha fondato la sua credibilità sul proprio specifico lavoro di teatro, sia negli spettacoli che nel lavoro quotidiano durante tutta la sua permanenza a Carpignano. Si inserì geograficamente, ma continuò a seguire le proprie regole, evitando di comportarsi all’esterno in modo da calpestare ed offendere le norme che in un paese sono vitali. E proprio in questa profonda diversità si incontrarono e si definirono reciprocamente attraverso il rispettivo patrimonio culturale.

Come afferma lo stesso Barba è come se l’Odin a Carpignano ‘avesse cambiato pelle’, aveva screpolato, rotto la coltre di creta dentro la quale aveva vissuto fino ad allora, ma in fondo si era nascosto. Chi era abituato a vederlo, chi già lo conosceva attraverso gli spettacoli, adesso avrebbe stentato a riconoscerlo: lo spettacolo dei clown, due personaggi lunghi vestiti di nero e uno piccolo, colorato come uno zanni, i cortei con le musiche, maschere, sbandieratori, tanta gente intorno ad ascoltare canzoni scandinave e pronte a rispondere con le proprie, erano immagini con cui l’Odin si presentava, per le strade e per le piazze di Carpignano, irriconoscibile.

¹¹ Cfr. D’URSO-TAVIANI, *Lo straniero che danza*, Intervista di Stig Krabbe Barfoed con E. Barba.

¹² Cfr. F. TAVIANI, *Civiltà teatrale del XX secolo*, ediz. Il Mulino, Bologna, 1986.

¹³ Cfr. F. MERISI e A. MOLINARI, *Visita all’Odin*, in “Paragone-Letteratura”, n:300.

¹⁴ Cfr. E. BARBA, *Due tribù*, in “Biblioteca Teatrale”, 10-11, Bulzoni, Roma, 1974.

Nei locali del Castello Ducale venne poi organizzato, dal 2 al 9 luglio, durante la permanenza dell'Odin, un seminario di carattere teorico e pratico condotto da Eugenio Barba e dal gruppo, cui parteciparono undici rappresentanti di alcuni gruppi teatrali operanti in varie città italiane. Durante l'incontro, che si colloca nel quadro delle attività promosse nel paese dal gruppo scandinavo, venne delineata una specie di storia delle varie tappe di ricerca dell'Odin con presentazione e sperimentazione delle varie tecniche di lavoro sull'attore, costituendo cioè, quasi una presentazione e, al tempo stesso, la dichiarazione della volontà, da parte di Barba, di un dialogo col settore del teatro italiano più disponibile all'apertura e al confronto. Gli orari di lavoro comprendevano l'intera mattinata e si protraevano nel pomeriggio ad un'ora di attività nel campo, visto da Barba come il luogo in cui, giorno per giorno, si concretizzava il contatto con la popolazione locale, a prescindere da quelle che potevano essere le altre, numerose ma occasionali, eventualità di incontro.

Al seminario parteciparono:

- Silvia Ricciardelli (“Libere Scena Ensemble” di Napoli);
- Renzo Vescovi (“Teatro Tascabile di Bergamo”);
- Franco De Maestri (“Teatro per Mestre” Mestre- Venezia);
- Franco Perrelli (“C.V.T.” di Bari);
- Romano Rocchi (“La Giostra” di Teramo);
- Giancarlo Valenti (“Teatro Immagine” di Milano);
- Roberto Longo (“Accademia Naz. Arte Drammatica” di Roma);
- Elia Kajmini (allievo siriano “Accademia di Arte Drammatica”);
- Stefania Censi e Giuseppe Rocca (“Grande Compagnia del Teatro Popolare di Roma);
- un componente della Compagnia “Il Carrozzone” di Firenze.

L'organizzazione ‘esterna’ comprendeva infatti anche una serie di attività nate nel paese, il seminario appena citato, incontri con gruppi musicali salentini. Questa divisione tra le attività interne dell'Odin (training, lavoro per il prossimo spettacolo), e la sua immagine “teatrale” esterna (clown, cortei, canzoni), venne superata da Barba col montaggio di qualcosa che è già uno spettacolo: “una serie di danze drammatiche da cui emergono, con energia inquietante, reazioni e situazioni. Il training lentamente sfuma nell'improvvisazione teatrale, orientato verso gli spettatori, quindi già spettacolo”¹⁵.

Né Barba, né gli attori dell'Odin considerarono mai le danze realizzate a Carpignano uno spettacolo: erano pezzi di training fissati in una sequenza appena teatralizzata; il modo che considerarono più giusto per avere un profilo inizialmente, come abbiamo visto, mancante, per individuare il loro “sapere” e poterlo usare come merce di scambio.

In un primo tempo fu presentato lo spettacolo di clown: “**JOHAN SEBASTIAN BACH**”. Era la risposta da parte del gruppo teatrale alla domanda: “Se siete attori, perché non fate uno spettacolo?”. A uno degli spettatori venne così di fare uno spettacolo di clown, che fu preparato da: Odd Strom, Jan Torpe, Iben Nagel Rasmussen.

“**IL LIBRO DELLE DANZE**” nacque successivamente, quando la popolazione rispose allo spettacolo dei clown con i propri canti e le proprie danze.

L'Odin ha usato come oggetto di scambio il suo spettacolo di clown e quello di danze drammatiche, oltre che a Carpignano, in piazze, scuole, campagne di Pisignano, Sogliano, Galatone, Soleto, Serrano, Cutrofiano e Martano. Alle Feste dell'Unità di Castrignano dei Greci, San Cesario, Calimera e Copertino.

“**IL LIBRO DELLE DANZE**” e “**BACH**” sono i frutti più spontanei, quasi naturali della cultura di gruppo, in contrapposizione alla ricercatezza elaborata degli spettacoli chiusi,

¹⁵ Cfr. F.TAVIANI, *Lo spreco del teatro*, in “Lo straniero che danza”.

anche se non intendono sostituirli con un ricambio più facile e comunicativo, ma semplicemente offrire una possibilità di alternanza.

“**IL LIBRO DELLE DANZE**” venne presentato la prima volta dall’Odin a Carpignano il 14 settembre, nel cortile dell’ex palazzo ed ex manifattura di tabacco, in cui alloggiava. Non era uno spettacolo, era una nuova presentazione e, nuovamente, l’invito al baratto.

Gli Attori: *Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal, Odd Strom, Elsa Kwamme.*

La drammaturgia di Eugenio Barba consiste in un montaggio di numeri. Senza limitazioni per il numero di spettatori.

Lo Spettacolo: “Privo di storie. Pieno di personaggi. Nani, guerrieri, alte dame sui trampoli, un banditore danzante e fatto prigioniero. Nasce dall’allenamento dei diversi attori trasformato con costumi, maschere, musiche, bandiere e canzoni, fissato in diverse partiture di azioni, reazioni e relazioni. Musica rudimentale: tamburi e uno xilofono ottenuto con bottiglie di diverse altezze. Per il finale, Eugenio Barba e Torgeir Wethal hanno lavorato gli esercizi del training acrobatico fino a farne zampillare una sorta di aggressività. Una danza di salti e cadute che lascia l’attore apparentemente esausto. La musica incalza. L’attore ricomincia da capo. Il numero grottesco e acrobatico si trasforma nell’ultimo atto di una corrida, d’una mattanza, d’una lotta di galli. Con tale ferocia spettacolarità, l’attore vola ancora una volta in aria, cade, perde la maschera, si nasconde il volto, vola di nuovo e piomba con la schiena per terra dopo l’ultimo salto mortale. Uno dei paradossi dell’attore è che la sua ‘violenza’ è anche la sua ‘vulnerabilità’. Danza come virtuosismo e virtù; vitalità colori, veemenza; soliloquio: “Ho paura/ La terra è grigia/ E la tristezza del cieli si apre/ Come una testa di morto¹⁶”.

“Nel “**LIBRO DELLE DANZE**” gli attori vengono avanti uno dopo l’altro, in una serie di numeri individuali, mentre i compagni sedevano ai margini del cerchio coi flauti, tamburi, altri strumenti. In genere era Iben a cominciare a suonare. Iben aveva una casacca bordata di rosso, Calzoni molto ampi, stretti alle caviglie, gialli. Agitava in alto nell’aria una bacchetta da cui partivano lunghi nastri. Cavalcava. Teneva un arco. Giocava con la sua frusta piena di colori. Se la ritrovava come un giogo sul collo e veniva trascinata dalle proprie mani, senza mai interrompere la sua corsa frenetica. Tom Fjordefalk danzava facendo volteggiare e volare un’asta dai colori vivaci, con passi e gesti energici, con improvvisi movimenti del corpo, come un ragazzo guerriero. Roberta Carreri aveva il passo rigido e cadenzato, lo sguardo fisso del samurai. Improvvisamente si scioglieva al suono del flauto. Come due fiamme, i nastri colorati le salivano dalle mani e danzavano nell’aria, giocavano con i lunghi capelli neri. Torgeir compariva per brevi istanti al centro. Con la maschera che gli lasciava scoperta la bocca piena di disprezzo, con le scarpe da tennis, la casacca viola, il bastoncino da passeggio. La maschera lo trasformava in clown, ma gli dava un’aria da serpente. Andava verso gli spettatori per intimidirli, comicamente. Agganciava col suo bastoncino il collo di una spettatrice, debole seduttore col coltello in tasca. Ancora una danza di Iben, col tamburello su tutto il corpo, con l’espressione dolorante dell’ossessa che sfoga il proprio mondo. Oppure col grande tamburo alla cinta: sulla punta dei piedi e la voce trillante; piegata all’indietro, pesante, la voce che saliva dal ventre, come di un vecchio che lentamente si trascina su dal letto. Poi in un rauco lamento privo di ribellione, stringendosi il tamburo sulla pancia. Elsa Kwamme danzava come una maga, i colpi della musica scoppiavano fragorosi mentre cavalcava il suo bastone con le lunghe code di rafia. Minacciava, colpiva le

¹⁶ Cfr. F.TAVIANI, La “*Leggenda nera*”, *Catalogo degli spettacoli dell’Odin Teatret*, in “*Teatro-Solitudine, mestiere, rivolta.*” di E.Barba. Ediz. Ubulibri, Milano, 1996.

ombre, la faccia aperta dalla tensione e dalla fatica, e gli occhi verdi sgranati, come se stesse per scendere il buio. E infine Torgeir, sempre con la sua maschera e il suo bastoncino, vecchio capocomico che ha deciso di esibirsi, mentre Elsa ride a gola spiegata e i tamburi suonano freneticamente senza trovare l'unisono. Un giro intorno a trovare gli spettatori e presentarsi, poi Torgeir danzava la sua danza acrobatica, restava incerto qualche attimo, vibrando dalla testa ai piedi, e poi di nuovo si lanciava nelle capriole, nei salti mortali. Con un calcio faceva volar via il bastoncino, e a sua volta volava, con una capriola in aria, a schiena per terra. Si rialzava, e ancora affannato batteva con la punta del bastone tre colpi sul pavimento, il segnale del primo attore che non vuole essere spodestato, e la musica ricominciava, ma un po' più veloce, e l'esibizione dei difficili esercizi si ripeteva tale e quale, ma con maggiore frenesia, con gli spettatori meno pronti a ridere, già un po' perplessi, che si chiedevano se per caso non stesse esagerando, e poi restavano in dubbio se fosse un gesto causale o una voluta teatralizzazione d'una fatica reale quello per cui Torgeir, togliendosi lentamente la maschera, scopriva un viso giovane, accaldato e senza sorriso"¹⁷.

Quando l'Odin presentò le sue danze le piazze, i cortili erano pieni di gente che si arrampicava sui muri per non perdersi lo spettacolo, per ridere alle evoluzioni degli attori dell'Odin, per rispondere con applausi, per ripescare cori e balli ormai quasi dimenticati.

“Il gesto con cui portavano le loro danze somigliava a quello con cui il girovago espone le sue mercanzie: uno sguardo d'intesa, oppure uno scambio pieno di stupore e di allegria, oppure ancora un modo indifferente di mostrare”¹⁸.

Come addio dell'Odin agli abitanti di Carpignano, l'ultima domenica tutto il paese si trasformò in un vero e proprio palcoscenico che vide partecipare bambini, donne, vecchi, gli attori del gruppo. Per la serata fu organizzato lo spettacolo (“**IL LIBRO DELLE DANZE**”), una serie di “danze drammatiche”, nel cortile del castello di Carpignano. Ma quella sera, a causa di un violento nubifragio avvenuto nel pomeriggio, il cortile era completamente allagato. Quello che è avvenuto quella sera in quel cortile è magnificamente descritto da uno spettatore:

“Ignoro tutto delle complesse simbologie orientali contenute in ogni danza ... e mi rendo conto che lo spettacolo non doveva essere così ...ma so che non dimenticherò facilmente quella serata. Se la parata della mattina era stata un'esplosione utopistica di gioia musicale e cromatica, quella violenta danza nel fango, con gli schizzi sugli spettatori e i riverberi dell'acquitrino sulle mura sbrecciate del castello, ne rivelava le componenti esasperate e sulfuree, la matrice tutt'altro che superficialmente liberatoria. Anche Barba, in fondo, riflettevo mentre, finito lo spettacolo, le porte del castello si spalancavano tutte per una pacifica invasione e cominciavano i lunghi e affettuosi addii, ha trovato i suoi tristi tropici.”¹⁹

Stranieri quelli dell'Odin, quasi ‘zingari’...

“Quando gli zingari arrivarono al paese di Macondo con il ghiaccio, la gente si radunava intorno ad ammirare il diamante più grande del mondo... la gente faceva la fila per vedere il ghiaccio. Poi gli zingari partivano e il ghiaccio rimaneva lì a testimonianza del loro passaggio: ma erano veramente passati gli zingari? Si chiedeva la gente quando il ghiaccio si era sciolto ed era passato molto tempo dalla loro ultima visita...

Una notte nella campagna di Cutrofiano, nello spazio aperto tra poderi di antiche masserie, sullo sfondo degli ulivi in terra rossa, gli zingari hanno di nuovo ballato”²⁰.

La presenza dell'Odin a Carpignano ha creato per il gruppo stesso una specie di spartiacque tra quello che era stato e quello che diventa. Per l'Odin fu molto importante

¹⁷ Cfr. F. TAVIANI, *Il Libro dell'Odin. Il Teatro-Laboratorio di E. Barba*, ediz. Feltrinelli, Milano,

¹⁸ Cfr. F. TAVIANI, *Il Libro...*, cit.

¹⁹ Cfr. G. FINK, *Carpignano Salentino: l'ultima domenica*, in “Lo straniero che danza”.

²⁰ Cfr. N. SAVARESE, *Non sibi sed aliis*, in “Lo straniero che danza”.

perché, grazie a questa esperienza, il gruppo capì di poter creare una presenza, una forte pressione anche all'aperto. Da questo momento nasce tutto il secondo filone di attività dell'Odin, costituito dagli spettacoli all'aperto, nati propri in questo momento. Quello che Carpignano ha fatto scoprire all'Odin, fu che lo spazio poteva essere uno spazio di intimità, come in occasione di spettacoli al chiuso, ma anche uno spazio di condivisione, per condividere, con un numero maggiore di persone, gli spettacoli in strada.

“A Carpignano l'Odin ha avuto la possibilità di utilizzare, nelle proprie azioni teatrali, le case e le vie, rendendo affascinante la teatralizzazione dell'architettura. Quell'architettura mono-cromatica, intrisa di una staticità secolare, l'Odin ha potuto renderla dinamica, viva, attraverso i colori, le azioni degli attori, i costumi”.²¹

La nascita della teatralizzazione dell'architettura ha cambiato notevolmente il rapporto del gruppo dell'Odin con lo spazio e la tradizione, allontanandosi da allora in poi da Holstebro verso luoghi più lontani – Messico, Venezuela, Perù, Amazzonia, ecc. - alla ricerca del baratto con la cultura locale: atteggiamento che non abbandonerà più il gruppo nel suo relazionarsi con la realtà che incontra.

Lo spettacolo dell'Oistros: Emigrazione è...

“Da qualche parte esisterà un paese senza viaggiatori, lì il tempo sarà scivolato più lento ancora, oggi lo misureranno col passo lungo del sole o con lo sguardo lento della luna. In quel paese cercheremo di rifugiarci, arrancando dietro la carovana di Marco Polo o nella stiva della Santa Maria, clandestini.

La divergenza del cammino era fittizia, nella coscienza che non la lontana sirena ci chiamava, ma l'orco familiare ci spingeva a fuggire da un mondo che troppo velocemente si cambiava per diventare estraneo, quasi ostile.

Ma nel mentre una legge misteriosa spingeva i viaggiatori più lontano e le vecchie parole si arricchivano a inseguire questi uomini d'azione, si perdeva il fascino del viaggio breve: l'ordinario spostamento chiuso fra l'alba e il tramonto.

Il viaggio dei poveri di mezzi e d'avventura, oltre che di spirito naturalmente.

Fra le popolazioni che si sono aggirate tra la lingua di terra chiusa fra lo Ionio e l'Adriatico, i viaggi non hanno mai avuto fortuna. Vittime dei viaggi altrui (dai Turchi ai Piemontesi), i salentini viaggiano solo in occasione del servizio militare, volontario servizio economico alla patria, o per emigrare.

Nessuna meraviglia che la saggezza dei salentini si esprima in adagi popolari del tipo: “Girai, girai, megghiu te casa mia nu truai”, “Casa, caseddra quantu si beddra”.

Questa che vi raccontiamo è la storia di un viaggio alla salentina, un viaggio che si è concluso nel giro di poche ore il sabato pomeriggio.

Il paese più lontano che abbiamo toccato è Galugnano, che dista ben 10 km. da Lecce, base di partenza”.

GINO SANTORO

L'Oistros è nato nel 1969 come gruppo universitario teatrale, nell'ambito della cattedra di Storia del Teatro dell'Università di Lecce, diretta dal prof. Alessandro D'Amico, un gruppo di giovani universitari leccesi, guidati nelle loro attività dal prof. Ferdinando Taviani e da tre collaboratori, Gino Santoro, Giuliano Capani, Marisa Turano.

²¹ Cfr. A. DAMASCELLI, *Teatro nei territori senza teatro*, Tesi di laurea, Univ. di Lecce, a.a.1990/91.

Oistros, il nome del gruppo significa pungolo, stimolo, provocazione e indica la volontà del gruppo di agire come stimolo prima di tutto sulla realtà salentina.

L'attività dell'Oistros si è realizzata secondo tre direttrici:

a) Attività di ricerca, tendente ad individuare elementi di spettacolo presenti nella cultura salentina (rappresentazioni, canzoni, feste popolari, ecc.).

b) Attività di spettacolo, diventato il territorio privilegiato sul quale la cultura povera poteva e può essere messa in contatto con elementi culturali 'altri' – intesi come diversi, dialettici - in una condizione di parità. Lo spettacolo si è configurato come 'cerniera', quindi come una possibilità di ricucire manti culturali lacerati. Questo momento dell'attività dell'Oistros viene spiegato dal professor Santoro in un articolo da lui pubblicato "*Gli incontri dell'Oistros. Esperienze della filodrammatica popolare nel Salento.*"

"Soltanto una consolidata forma di pigritia mentale ci permette di associare al termine 'teatro' le manifestazioni che avvengono sul palcoscenico, facciamo conto del Politeama o dell'Ariston di Lecce, e non quelle che avvengono nelle strade e nelle piazze dei nostri paesi nel periodo di Carnevale o durante la Settimana Santa. L'interesse per le forme di spettacolo popolare ha sempre preoccupato le classi dominanti che si sono adoperate per riportare tutto ciò che esprimevano le classi subalterne agli stessi parametri usati per valutare i prodotti aristocratici della cultura. In questa prospettiva, la 'rozzeria' delle manifestazioni popolari poteva essere tollerata soltanto se coperta dalla mistificazione della 'genuinità' caratteristica dell'anima 'semplice' del popolo. La preoccupazione era fondata: riconoscere alle classi subalterne la possibilità di creare autonomamente fatti culturali implicava, da una parte, la presa di coscienza della discriminazione operata dalla classe al potere nei confronti di coloro (la maggioranza) che ne venivano esclusi; dall'altra la possibilità che prima o poi l'egemonia culturale della classe dominante potesse essere contestata. È inutile ricordare il posto che questi problemi occupano nell'opera gramsciana. La dilatazione del territorio dello spettacolo non può quindi ridursi a semplice operazione intellettuale, ma deve poter assumere la giusta valenza politica nella direzione indicata da Gramsci. Riflettere sul fatto teatrale oggi, anche qui a Lecce, non può significare riflettere soltanto sugli spettacoli inclusi nel cartellone dei "teatri ufficiali"; occorre, invece, riflettere anche sulla presenza (o assenza) di fatti teatrali in luoghi e tempi tradizionalmente non deputati allo spettacolo. Per fare ciò è necessario sostituire all'atteggiamento estetico l'atteggiamento scientifico, spostando lo sguardo dallo spettacolo a quello che sta intorno allo spettacolo, che poi, a ben riflettere, è ciò che ne giustifica l'esistenza stessa. Per questo diventa importante la filodrammatica dei giovani di Maglie e la rappresentazione dei giovani di Specchia, per questo assumono maggiore rilievo gli spettacoli dei ragazzi delle scuole, gli incontri del Nuovo Canzoniere Grecanico-Salentino, le feste della stampa comunista, gli incontri - spettacolo dell'Oistros. Si capisce anche che lo spettacolo non è bello- brutto di per sé, ma per quello che riesce a 'veicolare', ad aggregare: fondamentale allora è la differenza tra lo spettacolo di Buazzelli all'Ariston e la Passione di Cristo a Specchia: "Il nemico del popolo" può essere solamente 'fruito', lo spettacolo di Specchia garantisce invece alla comunità di partecipare al processo di costruzione del prodotto. Buazzelli all'Ariston, l'Odin Teatret e l'Oistros a Carpignano, il Canzoniere Grecanico - Salentino a Novoli, la Tragedia di Roca a Melendugno. [...] Se compito degli intellettuali è quello di individuare le possibili cerniere delle situazioni lacerate, credo che un ripensamento sui fatti teatrali del Salento possa aiutarci a chiarire molti elementi della situazione che viviamo"²².

c) Attività di promozione culturale. I membri del gruppo hanno cercato, per quanto possibile di ovviare all'isolamento tipico d'ogni zona periferica, invitando persone singole o

²² Cfr. G. SANTORO, *Gli incontri dell'Oistros. Esperienze della filodrammatica popolare nel Salento*, in: "Salento domani", 15.5.1975.

gruppi, non solamente per ascoltare le loro esperienze o per vedere i loro prodotti, ma anche e soprattutto per lavorare insieme.

L'incontro con il gruppo teatrale danese Odin Teatret si inserisce in questo momento nell'attività dell'Oistros, il momento degli incontri, il momento degli scambi tra quella che è la storia, le esperienze di un gruppo con un altro lontano, diverso.

Nel 1969 l'Oistros cominciò a lavorare intorno a "*Una relazione accademica*" di F. Kafka. La proposta e il progetto erano di Giorgio Pressburger. Le prove impegnarono duramente il gruppo per sette mesi, nei quali si lavorò per la traduzione del testo dal 'codice' narrativo a quello drammaturgico; vennero sviluppate analitiche ricerche sull'organizzazione sociale degli scimpanzé, sulle tecniche di ammaestramento, sul linguaggio marinaro; cercarono di riprodurre le voci degli animali e di imparare a suonare alcuni strumenti musicali: pianoforte, chitarra, tromba, armonica, ginnastica armonica, ecc. Lo spettacolo venne intitolato "PER ESEMPIO".

Nel 1972 il gruppo dell'Oistros presentò lo spettacolo "OH CHE BEL CASTELLO". La rappresentazione consisteva in una serie di azioni sceniche di personaggi spiazzati con i bambini delle scuole elementari delle scuole di Trepuzzi, Galugnano, Lequile.

Nell'estate del 1973 l'Oistros collaborò con il centro AIAS di Cutrofiano per il reinserimento in scuole normali di bambini che vivevano in situazioni di emarginazione. Nel settembre dello stesso anno a S. Cesario l'Oistros fu impegnato in un esempio di animazione che coinvolgeva tutto il paese. Ad ottobre a Cassano Murge, in occasione di un seminario tenuto da Giuliano Scabia per il Centro Servizi Culturali, l'Oistros si trasferì al convento di S. Maria degli Angeli e lavorò per una settimana con i ragazzi cosiddetti disadattati. Ad aprile organizzò un incontro - spettacolo al Liceo Classico di Maglie insieme a "Camion" di Carlo Quartucci.

Nel 1973 avvenne il primo incontro tra l'Oistros e l'Odin Teatret. L'incontro fu talmente caldo, intenso, ricco di fertili e validi spunti di interazione che, sotto invito dell'Odin, a marzo, l'Oistros si recò in Danimarca, dove si iniziò a preparare un progetto per un lavoro in comune. Il viaggio, per quelli dell'Oistros, aveva due obiettivi, oltre che ricambiare la visita fatta dall'Odin a Lecce: il primo era quello di rendersi conto da vicino di quale fosse la realtà danese - e per questo motivo prolungarono attraverso dei seminari il rapporto teatrale con il pubblico; il secondo fu la naturale necessità di lavorare e stare a contatto con il gruppo di Barba per poter individuare i punti in comune, ed eventualmente cambiare a livello di funzione sociale, consapevole l'Oistros di essere di fronte ad una realtà avvantaggiata, sia da un punto di vista organizzativo, sia economico. A questo proposito Santoro spiega, in un'intervista, il perché dell'esigenza da parte del gruppo di cambiare il suo genere di teatro, o meglio di rappresentazione, e di conseguenza le finalità e con esse i risultati:

"Dopo un breve periodo di attività interna, e cioè di spettacolo, iniziata nel '69 con la rappresentazione di "PER ESEMPIO", ci siamo convinti che nostro compito non era quello di ritrovare la realtà e farla parlare attraverso noi, ma cercare di eseguire compiti molto più semplici e concreti. Questo perché ci eravamo accorti che il lavoro teatrale, inteso come lavoro a livello dilettantistico, non aveva senso, almeno per noi. Bisognava, allora, entrare in diretto contatto con la gente; esigenza che non trovava riscontro anche nello spettacolo sperimentale, per cui abbiamo deciso di mettere a disposizione della gente il nostro tipo di lavoro, inteso come attività esterna e cioè di animazione, il cui contenuto si integrasse con la realtà rendendo diretti partecipi chi ci veniva a vedere. [...] Abbiamo di conseguenza perso il vecchio pubblico. Ma quando il nuovo ha assunto i volti degli alunni delle scuole elementari di S. Cesario, Galugnano, Dragoni, dei bambini dei centri spastici Aias di Cutrofiano, dei

braccianti che il sabato sera solitamente si incontrano nelle osterie di Martano o di Lequile, abbiamo capito, in effetti, che ne valeva la pena”²³.

Da giugno ad ottobre l’Oistros, insieme all’Odin, si trasferì a Carpignano. Il progetto, per i due gruppi, era quello di svolgere lo stesso tipo di attività: sia un lavoro interno, cioè di spettacolo, sia un lavoro esterno, cioè di animazione teatrale.

Per quel che riguarda l’attività interna dell’Oistros, a Carpignano il gruppo preparò lo spettacolo “**EMIGRAZIONE E’...**”, dove confluiva il materiale frutto degli incontri con la gente del paese, con i loro problemi, le loro ferite, la loro incapacità a volte di comunicare, ma soprattutto materiale raccolto durante le attività di animazione con i bambini di Carpignano. Anche in questo spettacolo il gruppo dell’Oistros si presentò con la linea politica che lo caratterizzava: lo spettacolo non è il punto di partenza, ma il punto di arrivo e non sempre obbligato in quanto il terreno nel quale il gruppo opera non sempre necessita di prodotti teatrali; questo vuol dire privilegiare il momento della ricerca rispetto a quello commerciale, ripetitivo.

“Lo spettacolo “**EMIGRAZIONE E’...**” è uno spettacolo, ma quando è inserito nella rete di rapporti che Rina, Giuliano, Cristina, cominciano a costruire dalla mattina è ancora soltanto uno spettacolo?... Quando, come e perché gli operatori culturali dell’Oistros si specificano come attori, o meglio come operatori teatrali?

Cominciamo dal **quando**: quando i componenti del gruppo sentono di comunicare tutti insieme; lo spettacolo, a cominciare dalle prove, è l’unica zona dove non esiste la delega, dove ognuno si deve esporre in prima persona.

Perché: perché nel gruppo sono maturate delle certezze che possono essere comunicate solo con il linguaggio teatrale.

Per il **come** non esistono risposte che possono valere per sempre e per tutti. Ogni esperienza richiede una strada diversa e ogni membro del gruppo ha una propria strategia di trasformazione. Per quanto riguarda “**EMIGRAZIONE E’...**” si è proceduto in questo modo: si è operata una prima cernita di materiali raccolti attraverso l’animazione dei bambini; interviste, saggi, documenti; ognuno ha cercato di risolvere in azioni sceniche tutto il materiale che lo interessava.”²⁴

Lo spettacolo dell’Oistros “**EMIGRAZIONE E’...**” si sviluppò sulla narrazione di storie vere raccontate dagli emigranti e dai figli degli emigranti; un tema che ricorreva, quindi, in quasi tutte le storie degli abitanti di Carpignano, un paese in cui, d’altronde, la metà della popolazione era emigrata.

Negli anni ’60 - ’70 - gli anni del boom economico - il fenomeno dell’emigrazione - abbandonare il proprio paese per sfuggire alla disoccupazione - diventò soprattutto interno, cioè dal Sud al Nord della stessa Italia, verso i poli del triangolo industriale: Torino, Milano, Genova. Chi non aveva sentito parlare di Torino nel Sud? Un amico, un paesano, o per chi sapeva leggere, un giornale, la visione delle macchine in TV, tutto diventava un richiamo preciso e determinato. Così, con pochi soldi messi da parte o ottenuti facendo debiti, o vendendo le poche masserizie, un pezzetto di terra, gli arnesi del lavoro, partiva l’uomo del Sud verso la città. Specialmente i giovani, che non volevano più lavorare la terra e fare la vita dei genitori, gli artigiani che si lamentavano delle tasse, dei debiti e dei crediti, moltissimi decidevano di emigrare per raggiungere i figli, la sorella, il cognato, l’amico. Arrivati poi nelle città, la realtà si presentava molto più difficile e dura di quanto immaginavano: la disperata ricerca del lavoro, la mancanza di alloggi, la riduzione del salario, lo sfruttamento e i continui soprusi da parte delle classi più forti e soprattutto il problema più sentito, i contratti a termine: i padroni potevano decidere di licenziare e di rinnovare i contratti ogni tre mesi, a seconda dei loro interessi e dei loro comodi. La città, naturalmente, rimaneva indifferente a

²³ Cfr. G. SANTORO, *Teatro inteso come ricerca e animazione*, sul “Quotidiano”, Lecce, 16.4.’74.

²⁴ Cfr. Gino SANTORO, *Laboratorio dei linguaggi*.

queste problematiche, il che rendeva la permanenza ancora più difficile, a volte si aggiungeva persino una sorta di razzismo nei confronti dei Meridionali; non erano rare frasi del tipo: **“Vietato l’ingresso ai meridionali”** affisse sulle porte dei locali o delle case in affitto.

Ritornando all’Oistros, tutto il materiale raccolto ascoltando le storie di quelli di Carpignano, in parte veniva utilizzato nel giornale murale *“Lo scazzamurieddhu”*, un giornale fatto con tecniche di animazione divertenti, che usciva il sabato a mezzanotte, in parte per costruire una specie di spettacolo- stimolo.

Santoro ce lo racconta:

“Poiché nella logica avevamo un rapporto diretto con la gente di Carpignano, nello spettacolo recitava anche gente di Carpignano, compresi i bambini. Nel momento in cui noi finimmo questo spettacolo, finimmo l’esperienza di Carpignano, ci trovammo in qualche modo per terra, nel senso che in questo spettacolo mancavano gli attori, le persone, ecc. quindi, ci siamo messi a lavorare per un certo periodo di tempo con una logica apparentemente un po’ folle. Noi vivevamo di quello che ci era rimasto dallo spettacolo che fu costruito lì, che fu presentato a Carpignano: dieci minuti di azioni, che non avevano apparentemente nessun nesso tra loro. Allora abbiamo pensato che se questo materiale lo potevamo ributtare ancora una volta in questa realtà, che cosa succede? Possiamo riuscire a fare uno spettacolo di *work in progress*. Abbiamo cominciato a battere i paesi del Salento portando questo frammento. Naturalmente il primo frammento delle reazioni che avvenivano nel paese (storie che ci venivano raccontate, situazioni, ecc.) lo inserivamo nello spettacolo. Al successivo spettacolo altro elemento. Per cui alla fine era diventato uno spettacolo di circa un’ora e che tra l’altro ebbe uno straordinario prolungamento. Questo spettacolo fu poi portato in vari paesi della Basilicata, e in qualche modo continuò a crescere”²⁵.

Lo spettacolo **“EMIGRAZIONE E’...”** venne replicato in 22 paesi della provincia di Lecce, sei volte a Lecce, una volta a Bari, due a L’Aquila, in occasione del Festival Internazionale del teatro di ricerca. Il primo adattamento del testo è molto diverso da quello finale, proprio in funzione di questi passaggi e di queste evoluzioni che avevano seguito – proprio come un *work in progress* – l’esperienza di Carpignano. Trattando della prima versione del testo teatrale – appunto quella di Carpignano - l’elaborazione dei testi e delle poesie era stata curata da *Gino Santoro*, la trasposizione musicale da *“Ciottolina”* (*M. Felicita Caldarulo*) e da *Giuliano Capani*, la coordinazione delle azioni drammatiche dei bambini da *Cristina Ria*, *Angelo Colazzo* si era occupato dei suoni e dei rumori, *Franco Corallo* delle luci, *Torgeir Wethal*, attore dell’Odin, del trucco degli attori.

Nello spettacolo- incontro partecipavano i bambini: *Tiziana Brunetta*, *Ferruccio Blasi*, *Angelo Bandiera*, *Brunetta Antonazzo*, *Antonio Sicuro*, *Marco Petrachi* di Carpignano, *Manù Barba*, *Kim Barba* di Holstebro.

Degli adulti *Gabriella Chironi*, *Donato Colazzo*, *Marco D’Aluisio* di Carpignano, *Ciottolina Caldarulo*, *Cristina Ria*, *Giuliano Capani* dell’Oistros di Lecce, *Giancarlo Marchesini* e *Nicola Savarese* di Roma.

Nella pagina iniziale del testo l’Oistros spiega come si è radicato a Carpignano.

“Fra i bambini: Abbiamo giocato insieme, ci hanno raccontato, dipinto, cantato le loro storie. I bambini di Carpignano lavorano quasi tutti con i genitori in campagna o vanno ‘*allu mesciu*’ (dal sarto, dal falegname, fabbro ferraio, meccanico) per imparare un mestiere.

Fra i vecchi: Un mondo a pezzi. I giovani sembrano non abbiano niente da imparare da loro. Abbiamo iniziato noi ad andare a scuola dai vecchi. Ci hanno insegnato a ballare, a cantare, a suonare il tamburello. I giovani di Carpignano ci hanno seguito.

²⁵ Cfr. A. DAMASCELLI, *Teatro nei territori senza teatro*, Intervista a G. Santoro, Università di Lecce, a.a. 1990-91.

Fra le donne: Siamo andati a raccogliere ed a infilare tabacco con loro, abbiamo messo in comune i canti e il lavoro. Ci hanno raccontato dei loro uomini che lavorano in Svizzera, dei sacrifici per costruirsi la casa, per mandare a scuola i figli.

Fra gli emigrati: Quando sono arrivati per trascorrere le ferie sapevano già del nostro lavoro nel loro paese. Lo spettacolo è stato un modo diverso d'incontrarci con loro".

Il problema più importante per quelli dell'Oistros, una volta arrivati a Carpignano, era quello di riuscire a camminare nella realtà di questo paese, riuscire a creare un gruppo che potesse confrontarsi, misurarsi, crescere. Non era una cosa di facile attuazione, non è difficile intuire il 'turbamento' che può creare un gruppo quando arriva in un paese, considerando che questo succedeva 30 anni fa, quando i costumi e le regole sicuramente dovevano essere ancora più austere e rigide di adesso. Ancora oggi la diffidenza e la tendenza a vedere al di là del fatto così come si presenta - per paura sembrerebbe di essere preso in giro, di essere aggirato - è una caratteristica degli uomini del Sud, chiusi nel proprio modo di vivere e poco tolleranti nei confronti della diversità. "Forestiero" si usa ancora oggi, tra le persone di una certa età, per indicare quello che viene magari da un paese che dista 10 km dal proprio! Si doveva andare molto più che coi piedi di piombo per farsi accettare dalla gente del paese, per non andare incontro a incomprensioni che potevano compromettere tutto quanto. Quindi, al di là del fatto puramente estetico ed artistico, era un momento delicato anche da un punto di vista umano, basandosi sostanzialmente molto di quello che succedeva, su rapporti e scambi continui, incessanti, tra gli attori, tra i due gruppi, tra i gruppi e il paese, tra le persone e i problemi che si creavano di continuo. Per di più tutto questo era molto lontano dal modo che la maggior parte di loro avevano di concepire il momento artistico, e a cui erano abituati, cioè momento di assoluta solitudine e profonda interiorità durante il processo creativo, e di condivisione con pochi, assolutamente interessati e artisticamente preparati, durante il momento della rappresentazione teatrale.

Testimonianza di quello che è successo e del modo di andare incontro a queste problematiche organizzative, è un "quaderno" inedito, scritto da Santoro, nei giorni di permanenza a Carpignano. Questo "quaderno di appunti" riveste un'importanza rilevante, in quanto traccia e documentazione diretta di quelle che furono anche le sensazioni a caldo, i problemi veri, le intenzioni e le finalità, le problematiche che in quel momento si analizzavano e gli obiettivi che si tentava di raggiungere o quanto meno di perseguire. Dettagliatamente venivano messi a fuoco gli spazi, i luoghi, i motivi, i perché, i modi in cui il gruppo cercò di insediarsi in una realtà così diversa.

Così, ad esempio, Santoro descrivendo dei primi giorni di Carpignano raccontava la maniera con cui il gruppo si era sistemato nei locali di un ex pizzeria:

"Che cosa diventerà l'ex pizzeria? Vi possiamo dire quello che è diventata per noi. Quando siamo arrivati a Carpignano, siamo rimasti colpiti dalla gentilezza delle persone. Quando abbiamo iniziato i lavori della ex pizzeria, la gentilezza è diventata collaborazione attiva. Questo ci ha permesso di trasformare un posto: un locale chiuso si è aperto. Un locale vuoto ora è pieno di oggetti. Oggetti portati da voi e da noi. Dietro i nostri oggetti: la nostra storia, le nostre esperienze. Quante cose diverse hanno cominciato a vivere insieme, ma anche noi abbiamo iniziato a vivere insieme. Ecco, dunque, cos'è oggi per noi la pizzeria: uno spazio aperto, dove attraverso gli oggetti, si sono incontrati il nostro e il vostro passato, il nostro e il vostro presente".

L'Oistros si era sistemato in due abitazioni: una per ragazzi ed una per le ragazze. Questa "ex-pizzeria", di cui parla Santoro, in realtà non era altro che un vecchio scantinato che aveva avuto tale funzione ristoratrice solo per un certo periodo. Come già accennato, tale spazio diventò il vero laboratorio dell'Oistros, entro il quale avvenivano incontri, riunioni, rappresentazioni, filmati, e nel quale era annesso anche un piccolo studio fotografico:

riprendeva insomma nei sistemi di organizzazione quelle che era un tempo le attività artigianali del Salento, trasposte però nell'ambito teatrale. Una vera e propria fucina.

Una delle principali particolarità dell'Oistros era quella di preparare l'edizione notturna di un giornale-murale che usciva ogni sabato a mezzanotte e che veniva preparato proprio in questa "ex-pizzeria". Tale cronaca settimanale affissa sulle pareti di tale spazio suscitava il curioso interesse della cittadinanza carpignanese, essendo ricca di attraenti tecniche di animazione e di spunti e trovate divertenti: il nome di tale giornale era "*Lo Scazzamurieddhu*".

"Perché ci serviva questo strumento? Noi avevamo stabilito che questo era uno strumento privilegiato di comunicazione perché ci eravamo accorti che la comunicazione all'interno del paese aveva delle specie di percorsi obbligati, prestabiliti. E ci sembrava che uno degli obiettivi da raggiungere era quello di inserirsi comunque in questi canali di comunicazione, diversamente saremmo rimasti tagliati fuori. "*Lo Scazzamurieddhu*" era costruito con materiali diversi: c'erano dei grandi fogli su cui venivano messi dei pezzi scritti, fotografie, modi di dire, ecc. ecc."²⁶.

Quindi in questo laboratorio teatrale, c'era un gruppo che si occupava del giornale, un altro gruppo invece si occupava della ricerca delle tradizioni locali, delle usanze antiche, ormai considerate da molti dimenticate, ma in realtà ancora presenti nei ricordi ormai lontani dei vecchi soprattutto. Come abbiamo detto, la ricerca e il cercare di ricostruire questi manti culturali lacerati, tra i quali purtroppo si era frapposto questa forma contorta di progresso – come avrebbe detto Pasolini - le nuove forme di comunicazione, i nuovi linguaggi artistici, spesso la frattura drammatica tra anziani e giovani- evidentissima nei paesini del Sud Italia- era un momento fondamentale del modo di essere presente dell'Oistros, del suo modo di concepire lo spettacolo.

"Questo gruppo ci portò la notizia che in tempi antichissimi (qualcuno se ne ricordava ancora) a Carpignano, nella zona della cappella di S. Marina, si faceva questa festa in onore del vino e della vendemmia. Quindi una festa tra il pagano e il cristiano, e da questa idea partimmo per cercare di rimagliare un tessuto culturale che si era strappato. Infatti all'inizio avevamo molta difficoltà a convincere la gente a riprendere quest'iniziativa della **festa del vino**. E invece poi la cosa andò abbastanza bene."²⁷

Quindi un gruppo si occupava del giornale murale, uno era impegnato nella ricerca delle tradizioni carpignanesi, infine, come abbiamo accennato, c'era anche un gruppo che si occupava della parte fotografica. Nel locale - laboratorio, era stato predisposto un piccolo spazio per questa attività, in quanto altri facevano delle foto su tutto quello che accadeva nel paese. Infine, per quel che riguardava l'organizzazione dei rapporti con l'Odin, si avevano degli incontri formalizzati una volta la settimana. Durante questi incontri, ognuno dei due gruppi metteva al corrente l'altro, tramite una relazione dettagliata, di quello che era stato fatto durante la settimana, si valutava quello che era successo, se ne discuteva, e infine si decidevano quali sarebbero state le iniziative da portare avanti durante la settimana successiva. Santoro stesso, sempre in questo suo quaderno, spiegava le direttrici del lavoro del gruppo, metteva per iscritto i dati da lui riscontrati nella prima settimana a Carpignano, gli errori che si era tentato di evitare, i rapporti con le persone del posto.

"Premettiamo che poiché non conosciamo i vostri interessi, gli elementi di cui parliamo sono stati messi a fuoco solamente in rapporto ai nostri problemi di inserimento. Chiarito il limite del lavoro fatto (può destare meraviglia, per chi ha un minimo di dimistichezza col lavoro antropologico, trovare notizie minuziose riguardanti settore apparentemente secondari e magari rendersi conto che settori apparentemente di primo piano

²⁶ Cfr. A. DAMASCELLI, *Teatro nei territori senza teatro*, Intervista a G. Santoro, Università di Lecce, a.a. 1990-91.

²⁷ Cfr. A. DAMASCELLI, cit.

sono stati ignorati), entriamo in tema. Questa relazione è nata dall'esigenza di definire un testo base per una ampia discussione, risente, pertanto, di una forzata schematizzazione e del conseguente stile asservativo.

Il nostro lavoro si è sviluppato seguendo alcune direttrici:

a) **Direttrici di base:** l'inserimento del gruppo è avvenuto seguendo il sistema chiamamolo dell'innesto. Abbiamo escluso il sistema del trapianto sia perché richiedeva l'assoluta insistenza di precedenti rapporti (ignorarli, d'altra parte, significava frustrare le persone che avevano inizialmente appoggiato e favorito la nostra presenza a Carpignano), sia perché trapiantare attività sperimentate altrove poteva significare selezionare in modo pesante le originali forme di espressione nella comunità carpignanese. In concreto, ciò vuol dire che abbiamo fatto in modo che tutte le nostre iniziative venissero mediate dalle persone del luogo. Per fare un esempio, quando siamo entrati per la prima volta in un luogo,, l'abbiamo fatto in compagnia di qualcuno di carpignano. Abbiamo, in altre parole, seguito rapporti e legami preesistenti. Unica eccezione la Chiesa, perché luogo di una comunità più vasta.

b) **Rapporti con i carpignanesi:**

b.1) **Giovani.** Il primo rapporto con i giovani è avvenuto nella biblioteca comunale. [...]. Abbiamo fatto il nostro primo incontro nella Biblioteca Comunale per poter selezionare il gruppo di giovani più impegnato. L'attività di sistemazione dell'ex pizzeria, essendo di tipo artigianale, ci ha permesso di avvicinare giovani operai e artigiani; il contatto con gli studenti veniva mantenuto nelle pause di lavoro. Dopo il secondo giorno dei lavori di adattamento, hanno cominciato ad affacciarsi anche i vecchi. Il rapporto con i vecchi va però approfondito e strutturato in modo stabile [...].

b.3) **Rapporti con la gente che conta.** Abbiamo avuto anche degli incontri utili. [...].

Altri incontri secondari hanno avuto l'effetto desiderato, non potranno mettere in moto meccanismi di rigetto, non è nelle nostre intenzioni realizzare un programma che metta in discussione la loro leadership culturale, la crescita collettiva realizzerà questo in modo irreversibile. Tutti gli incontri realizzati a questo livello serviranno in sostanza a tessere i fili di una rete che non ci fosse ostile”.

Scambio

Abbiamo parlato della nuova visione di teatro come laboratorio dove allenare le capacità espressive dell'attore e dove poter raggiungere, in una rigorosissima autodisciplina, la massima libertà, ma il nuovo teatro porta nella problematica di questo mestiere, una valenza ugualmente nuova: la funzione sociale del teatro, l'uso del teatro, come problema di elaborazione, dove ciò che il lavoro deve produrre è la struttura sociale stessa. Lo spettacolo come momento di scambio e di verifica.

Carpignano viene considerato la realizzazione dello scambio, si concretizza, per la prima volta, il processo ideologico e progettuale del baratto, grazie all'incontro di due gruppi teatrali nel territorio salentino.

A Carpignano si attua certamente una grande rivoluzione, in quanto combinando tra loro attività e idee che normalmente rimanevano separate in generi diversi, non soltanto si allargano enormemente gli abituali confini dell'ambito teatrale, ma questi confini si rimodellano, cambiando il significato del teatro e il modo in cui il teatro può essere utilizzato. Nel Sud Italia era impensabile, dato il contesto sociale e culturale, l'idea di scambiare il teatro con il denaro. Anche l'idea di 'partecipare' solamente, di portare il teatro gratis, di introdursi nelle feste, sarebbe stato farsi portavoce di uno spirito missionario, o di una tendenza alle 'pseudo-fraternizzazioni', che non sarebbe stato il reale spirito dei due gruppi.

“Il ‘baratto’ di teatro parve un modo per arrivare al ‘recupero’ dei prodotti della cultura popolare. Si manifestò ben presto, invece, come tutt’altra cosa: era la possibilità di dar vita a momenti festivi non programmati dall’alto, senza regia e padroni, senza l’ordine di una tradizione, ma basati solo sull’accordo alla pari di gruppi tra loro stranieri. [...] Il sogno di gran parte del teatro del Novecento – riuscire ad essere interessante anche per un pubblico non borghese e non assuefatto al teatro – trovava una sua realizzazione teorica e pratica. [...] Il baratto perdeva di volta in volta i connotati teorici e programmatici di cui i critici e i teatrologi cercavano di ricoprirlo, e si trasformava in uno strumento sempre più solido e concreto, capace di aprire strade diverse in diverse direzioni, sia entrare in contatto con realtà umane e culturali molto lontane dall’ambiente del teatro, sia lo rendeva efficace, capace di svolgere una propria ‘politica’, rompendo e trasformando le strutture delle tournée e dei festival che in genere i teatro in viaggio sono obbligati ad accettare e soffrire passivamente. Oggi la pratica del baratto si trasforma nell’anello teatrale di una catena sempre meno teatrale: interessa gruppi di antropologi che vedono in essa un mezzo per superare l’impasse tradizionale della loro disciplina, costituita dall’esigua zona di scambio intercorrente tra osservatori ed osservati; interessa gruppi di giovani che cercano luoghi e persone esterne alla propria cultura²⁸”.

Questo nuovo modo di vedere il teatro, come incontro tra le persone, come presenza di fatti teatrali in luoghi e tempo non abitualmente legati e destinati allo spettacolo, è l’essenza del cambiamento che avveniva in tutto l’ambito della ricerca teatrale dell’avanguardia. Ed è proprio a Carpignano che viene preparata una serie di esperienze che successivamente faranno diventare l’Odin Teatret il rivelatore e il catalizzatore del ‘Terzo Teatro’. Due anni dopo, nel 1976, a Belgrado, Eugenio Barba presentò, nell’ambito del Bitez – Teatro delle Nazioni, un documento che ha assunto valore di manifesto su quello che titola ‘Terzo Teatro’:

“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 e del divertimento. Dall’altra parte il teatro dell’avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo e iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e la 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, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione e per il tradizionale apprendistato teatrale e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti. Ma non sono dilettanti. Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, il Terzo Teatro lascia pensare²⁹”.

Il Terzo Teatro nasce quindi sulla via del rifiuto, sia del teatro tradizionale, sia di quello d’avanguardia, e si forma e si consolida, invece, con caratteristiche del tutto nuove quali la marginalità, l’autodidattismo, la dimensione etica ed esistenziale del mestiere, la nuova vocazione sociale. È un teatro di persone che vivono la loro giornata in base all’esperienza teatrale, o attraverso il training o attraverso spettacoli che devono lottare per trovare il loro pubblico. Un pubblico e anche uno spazio. Nel già citato articolo – Esperienze della filodrammatica popolare nel Salento – Santoro aveva appunto parlato di ‘*dilatazione del*

²⁸ Cfr. F. TAVIANI, *L’Odin Teatret: un teatro senza fini di teatro*, in ‘Il Veltro’, gennaio-giugno 1981.

²⁹ Cfr. E. BARBA, *Al di là delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano, 1990.

territorio dello spettacolo, cioè poter riconoscere alle classi subalterne la possibilità di creare autonomamente fatti teatrali, eliminando finalmente la discriminazione fatta dalle classi dirigenti nei confronti di coloro i quali venivano, fino a quel momento, esclusi da questi fatti. Così Aggeio Savioli in un articolo pubblicato su L'Unità il 26 settembre 1975 – Tra misticismo e selezione: il teatro di Barba – in occasione della Biennale di Venezia, parlava dell'esperienza di Barba in Puglia e Sardegna e dell'approccio antropologico al teatro:

“Barba concepisce il teatro come un'esperienza esistenziale assoluta, che ‘salti’, per così dire, le mediazioni sociali e politiche, per giungere ad una sorta di mistica comunione tra uomo ed uomo. Il mondo contadino lo interessa come fatto antropologico, non di classe. Contesta il cosiddetto politico di stampo tautologico e consolatorio, ma antepone a un determinato paese il ‘gruppo’ che gli farebbe da ‘lente di ingrandimento’ per conoscerne la verità; antepone alla società ‘gli altri’, e agli ‘altri’ anzi, ‘alcune persone’, la ‘cellula che vibra’ all'interno di un corpo diversamente sordo tramortito”.

Il fatto antropologico di cui si parla, gli altri, la cellula che vibra, nel nostro caso la gente di Carpignano, fino a che punto ha potuto giovare di questo ‘scambio’, il fatto di stimolare persone a tirar fuori la propria cultura, spesso purtroppo sepolta in qualche lontanissimo ricordo, ha veramente questo lavoro ‘prodotto la struttura sociale’? Lo scambio avvenuto a Carpignano è sicuramente stato, in quel momento, un'esperienza indimenticabile, incredibile, ma anche difficile da gestire. Il fatto di trovarsi due gruppi stranieri tra di loro, in un paese straniero, rendeva i rapporti fragili e delicati. Barba ci ha raccontato che il ‘baratto’ nacque per caso in una sera, quando l'Odin, trovandosi faccia a faccia con il paese, preso alla sprovvista e non abituato a questo tipo di contatto, improvvisò canti e danze ai quali la gente rispose con entusiasmo. A parte questo emozionante episodio, sicuramente importante per l'immediatezza del fatto e per le conseguenze che ebbe in seguito, l'idea dello ‘scambio’, il progetto di inserirsi in un territorio senza teatro, senza Cultura, era stato pensato e deciso dai due gruppi teatrali in numerosi incontri, non ultimo il viaggio in Danimarca dell'Oistros, subito dopo il caldissimo seminario a Lecce, proprio per decidere e studiare insieme questo approccio antropologico. Una volta a Carpignano, lo scambio fu di difficile attuazione, tra i gruppi e il paese. Soprattutto per quelli dell'Oistros, gruppo già molto impegnato socialmente, l'incontro fu una delusione. L'Odin, inizialmente, un po' forse per costituzione, un po' per la regola a cui il gruppo, austero e riservato, era abituato, allenamento quotidiano nella assoluta riservatezza, trascurò quella che secondo il gruppo salentino, era l'essenza dello ‘scambio’, cioè l'incontro sociale. Incontro reso ancora più delicato dai rapporti che il singolo gruppo doveva mantenere con il paese. Naturalmente l'Oistros, gruppo teatrale salentino, era necessariamente più attento e sensibile a quelle che erano le esigenze e le regole del paese, e soprattutto ai vantaggi che poteva portare ai carpignanese un'esperienza del genere; l'Odin, straniero e culturalmente diverso, per ‘costituzione’ estremamente chiuso e preso dalle proprie problematiche di ricerca e sperimentazione di tecniche espressive, soprattutto in questo momento in cui nuove e rivoluzionarie prospettive di cambiamento si stavano delineando, naturalmente molto preso da quello che stava avvenendo nella propria teatralità era un approccio quasi opposto nella apparente somiglianza. Per l'Oistros, gruppo teatrale appena nato e del posto, il teatro era finalizzato al paese e alle sue esigenze, per l'Odin, gruppo teatrale di fama internazionale, il paese era finalizzato al proprio teatro. E se questo comportava anche un certo vantaggio al paese, fatto comunque secondario, era naturalmente ancora meglio.

Così Eugenio Barba risponde a Stig Krabbe Barfoed che, a questo riguardo, lo aveva intervistato:

“D. Dopo essere venuto qui ed aver visto quello che fate, costantemente mi è venuta questa domanda: fino a che punto la vostra è un’iniziativa altruista? Lo fate veramente per la gente di qui o per voi stessi?”

R. Noi riceviamo denaro per il nostro lavoro, quindi non possiamo pretenderci filantropi. Ma la tua domanda tocca qualcosa di centrale, cioè le conseguenze che uno intraprende. Diciamo per esempio che un chirurgo opera perché gli piace guadagnare del denaro oppure perché spera di diventare famoso, oppure per stare lontano da casa sua e da sua moglie che l’annoia: ma se il risultato è che lui salva una vita umana, che senso può avere il definire i suoi motivi personali? Visto dall’angolo delle cause i motivi dell’Odin Teatret di lavorare a Carpignano sono egoistici: siamo qui perché il nostro lavoro ci stimola, perché ci dà la possibilità di affrontare un lavoro nuovo, di metterci in una situazione di sfida. Puoi definire i nostri motivi egoistici ma è alle conseguenze, ai risultati che devi rivolgere la tua attenzione. Come percepisce la gente di Carpignano la nostra presenza nel loro paese? Siamo uno stimolo, un impulso così forte da mettere in moto dei processi che permettono loro di ritrovare un legame che li caratterizza e li definisce in rapporto a noi? Se la popolazione risponde alle iniziative dell’Odin Teatret con una serie di azioni che hanno un senso culturale – danze, canzoni, teatro improvvisato, scene grottesche e parodiche - allora i nostri motivi apparentemente egoistici diventano un forte catalizzatore di un avvenimento sociale”³⁰.

Ritornando alla diversità di approccio tra i due gruppi nei confronti del paese, ad esempio, fu motivo di contrasto l’idea della parata. Per l’Odin, era un punto di riferimento importante, sia come elemento spettacolare nuovo, sia perché si adattava perfettamente all’idea di ‘teatro di strada’ che lanciava in quel momento. Per l’Oistros era diverso. La parata a Carpignano non aveva senso e non fu fatta. L’Odin poteva permettersi, per il fatto di essere straniero, cose che l’Oistros, conoscendo la mentalità di un paese del Sud, non poteva assolutamente, come fare una parata in un giorno di lutto per il paese.

Ricorda Santoro:

“Una volta c’era un funerale, era morta una persona e nella nostra situazione presentarci alla parata nel momento in cui c’era questo morto vicino alla piazza, era accettabile per persone che hanno una cultura diversa. L’avessimo fatto noi, giustamente, ci avrebbero preso a calci nel sedere. E avrebbero fatto bene”³¹.

L’Oistros è venuto fuori da Carpignano con uno spettacolo frutto dello ‘scambio’, dei racconti dei bambini, delle ferite che il problema sociale dell’emigrazione lasciava nella gente, con un giornale murale che denuncia le ingiustizie del paese, quello che tutti sanno ma nessuno dice. L’Odin è venuto fuori da Carpignano profondamente cambiato, scopre di poter creare superbamente un nuovo spazio, una nuova teatralità da portare per le strade e per le piazze, di avere un territorio parallelo dove poter esprimere l’indiscussa e indiscutibile grandezza teatrale. Carpignano era una ‘riva anonima’, un territorio senza teatro, ma che in base alla nuova visione ‘dilatata’, si prestò all’esperienza di ‘scambio’ tra tribù, tra la cultura teatrale e la ‘ricchezza archeologica’ di quella cultura popolare.

Ma fu veramente uno ‘scambio’ a Carpignano? Sarebbe stato così solo se Carpignano si fosse arricchita da questa esperienza almeno quanto l’Odin. È triste pensare che per Carpignano tutto finì quella notte in cui Torgeir ballò nella pioggia in maniera indimenticabile e che poi l’Odin si sia portato tutto con sé. O sarebbe ancora più triste pensare che la conclusione di Barba fu che per i giovani del Salento non ci fosse speranza, come disse a Santoro alla fine di un baratto. Allora il termine ‘baratto’ sembrerebbe inadeguato per

³⁰ Cfr. T. D’URSO - F. Taviani, *Lo straniero che danza*, cit.

³¹ Cfr. A. DAMASCELLI, *Teatro nei territori senza teatro*, Intervista a G. Santoro, Univ. degli Studi di Lecce, a.a. 1990-1991.

descrivere la situazione dell'estate del 1974, che portò a Carpignano danze, musica, colori, feste, un tripudio di novità emozionanti.

“... ho l'impressione che sotto ci sia un vizio di fondo consistente nel fatto che questo baratto avveniva tra tribù squilibrate. Nel senso che, quando il baratto veniva impostato sul piano dello spettacolo, è evidente che la comunità di Carpignano e la comunità Odin erano in una situazione di completa diversità. C'erano dei professionisti che lavoravano nello spettacolo e c'era una comunità che produceva, il grano, il vino, faceva figli, ecc. e poi suonava anche la chitarra, faceva le canzoni, ballava e cose di questo genere. Si trattava cioè di uno scambio ineguale, perché le due entità, cioè il gruppo teatrale e la comunità avevano funzioni diverse. C'era quindi questo neo teorico alla base: su questo non si è mai riflettuto abbastanza”³².

Le tracce di Carpignano nell'Odin sono evidenti, sarebbe interessante scoprire quelle dell'Odin a Carpignano, visto che si parla di scambio e non soltanto di una straordinaria e rivoluzionaria maniera di essere presente, tra le persone e nel Teatro.

Attore e Gruppo

Come abbiamo già detto nei capitoli precedenti, l'esperienza teatrale degli anni settanta aveva prodotto una profonda e fondamentale trasformazione della concezione del teatro e, di conseguenza, anche e soprattutto della maniera di lavorare e di interpretare quello che in ogni caso rimaneva pur sempre uno “spettacolo” scenico. Fino a quel momento il teatro classico era schematizzato in alcuni elementi basilari come la scena (organizzata sempre in uno spazio predefinito architettonicamente e visivamente), il testo, gli attori ed il regista, ecc. Ognuna di queste parti aveva un ruolo ben definito, chiuso e spesso limitato, anche se alcune importanti esperienze teatrali (pensiamo a Pirandello, Brecht, De Filippo) avevano già da qualche tempo fondato le basi di un nuovo linguaggio, pur rimanendo ancora espresso esclusivamente nella stesura del testo e nel rapporto “segreto” tra il regista e la compagnia.

L'esperimento ODIN e OISTROS a Carpignano si inserisce, invece, nel processo di rottura di tali strutture sceniche (siano esse i contenuti che i contenitori), che come è stato abbondantemente descritto, aveva avuto gli albori con i primi tentativi del Living e che si era fortemente rafforzato con le teorie e le esperienze di Grotowski. Le teorie grotowskiane espresse nel libro - testamento *Per un Teatro Povero* preferivano al concepimento della preparazione dello spettacolo la preparazione dell'attore, nell'interazione con un maestro - regista a carattere maieutico: a dire il vero ciò era già stato preannunciato da Stanislavskij, ma Grotowski lo conduce con il massimo rigore, trasformando un “gioco delle parti” in un vero e proprio “laboratorio” di ricerca.

“Ciò che colpisce quando si pensa al mestiere dell'attore è il suo squallore: l'appalto su di un corpo che viene sfruttato dai suoi protettori - direttori e registi il che a sua volta fomenta un'atmosfera di intrighi e di ribellioni”³³.

In quest'ottica lo stesso maestro preannuncia i motivi che lo porteranno a dogmatizzare il ruolo centrale del suo Attore, la sua santità - laica, quasi missionaria, scelta dovuta anche a causa del decadimento del teatro classico ormai snaturato dalla continua invadenza dei mass-media, delle tecnologie e dei mezzi televisivi. Il teatro di ricerca di Grotowski dà all'Attore una centralità quasi rinascimentale, illuministica; egli dà via alla destrutturazione dello spazio scenico, alla caduta degli involucri sostituiti da sottili “*membrane trasparenti*”, ma ricche di pathos e di tecnicismi la cui carica espressiva sarà solo esclusivo merito dell'Attore, il quale doveva liberarsi dalla coscienza del proprio corpo, da ogni resistenza; una pseudo-cessazione di esistere che doveva dar spazio alla propria

³² Cfr. A. DAMASCELLI, *Teatro nei territori senza teatro*, Intervista a G. Santoro, cit.

³³ Cfr. J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1968.

concentrazione e alla scoperta di se stessi. Bisognava che l'Attore utilizzasse il personaggio come un trampolino, uno strumento che servisse a studiare ciò che era nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno – l'essenza più intima della personalità – per offrirla in sacrificio palesandola.

Partendo da queste premesse si può capire con quali presupposti ed in che maniera l'Odin – dopo dieci anni di duro lavoro e di ricerca strutturato secondo tali schemi – sia arrivato a Carpignano; resta inteso che Barba già aveva ancor di più sviluppato questi percorsi teorici inserendo la concezione dell'attore - santo ma anche dell'attore - sociale, di strada.

Una summa di tali prospettive ipotesi si era fortemente concretizzata con lo spettacolo MIS FARS HUS, che nella sua rappresentazione alla Biennale di Venezia porterà all'incontro con alcuni rappresentanti del gruppo leccese Oistros ed a fondare le basi per un percorso progettuale di comune ricerca che dai freddi venti di Holstebro in Danimarca condurrà – come è stato detto - alla presenza estiva carpignanese. Nello spettacolo presentato a Venezia i due attori Torgeir Wethal e Else Marie Laukvik danno una chiara e decisa dimostrazione, forse la più alta, delle teorie interpretative del gruppo e del lavoro dell'attore attraverso il training; un'interpretazione di alto tasso tecnico in cui l'uomo - attore superava, per usare un'immagine di Diderot, l'uomo - natura o l'uomo poeta. Qui l'attore sembrava trasportare a sé gli spettatori, condurli nella scena: dalla figura intera alla mano, alla bocca, ai particolari più sottili della bocca. Un attore divenuto “terreno dell'espressione” più che espressivo nella sua unità è come il punto di fuga dello spettacolo le cui linee immaginarie contrapposte sembrano rispecchiarsi sino a proporzioni minimaliste.

L'Odin, dunque, strutturava la sua esistenza carpignanese, almeno agli inizi della permanenza, con la stessa funzione tecnico - espressiva cui era abituata: stretta interazione con Barba e con gli altri attori del gruppo, grande lavoro di training, seminari e performance a circuito chiuso e incontro settimanale di scambio e confronto con il gruppo Oistros. Sembrava mancare – e probabilmente era mancato – quello sforzo di proposizione e di confronto sociale che lo stesso Barba aveva programmato di realizzare e di sperimentare nel territorio senza teatro, ma che probabilmente doveva essere ottenuto con altri requisiti e con altre aspettative... rispettando la centralità dell'attore e analiticamente del gruppo che viveva ed interagiva in simbiosi piuttosto che il suo messaggio sociale e di conseguenza lo scambio.

Diverso risulta, invece, l'approccio dato nell'organizzazione scenica dell'Oistros; è chiaro che non si tende qui a far confronti o a minimizzare esperienze ormai datate e sedimentate; ma di certo è evidente che già dal momento della nascita l'Oistros – che beninteso fonda le sue intere basi sulle teorie di Barba e in seguito alla visione di MIS FARS HUS – si autodefinisce come un gruppo di ricerca e d'avanguardia teatrale, finalizzata però ad un progetto politico dell'attore, quindi ad un compito sociale, missionario nel senso puro piuttosto che mistico, sacerdotale. L'Oistros – ed in questo era anche abbastanza aiutato dal fatto che esso era composto tutto da gente salentina a differenza dell'Odin che basava la sua forza anche sulla diversità e sull'estraneità dei suoi componenti – cerca il contatto con la gente di Carpignano fin dall'inizio. Il tema di studio che viene scelto dall'Oistros, ad esempio, è quella dell'emigrazione, motivo crudo, ma reale ed uniformemente compreso dall'intero territorio. I temi vengono curati e sceneggiati attraverso le documentazioni personali, di donne, bambini, vecchi o persino degli stessi attori, in un misto interessante di cultura “popolare” seriamente documentata che spesso poteva portare anche alla discussione, alla incomprendimento, al contrasto, ma che rimaneva sempre e comunque motivo di scambio sociale, di confronto, di “baratto”.

BIBLIOGRAFIA

BARBA E., Al di là delle isole galleggianti, Ubulibri, Milano, 1985.

BARBA E., La terra di cenere e diamanti. Il mio Apprendistato in Polonia., il Mulino, Bologna, 1988.

BARBA E., Lettera all'attore D., in: "Quaderni CUT", Bari.

BARBA E., Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta., Ubulibri, Milano, 1996.

CRUCIANI F., Laboratorio?, in: "Biblioteca Teatrale", n.10, 1974.

DAMASCELLI A., Teatro nei territori senza teatro, Tesi di laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Università degli Studi di Lecce, a.a.1990-1991.

DE MARINIS M., Il Nuovo Teatro, Bompiani, Milano, 1987.

DE MARINIS M., Capire il teatro, La Casa Uscher, Firenze, 1988.

DE MARTINO E., La terra del rimorso, Il Saggiatore, Milano, 1961

D'URSO T. – BARBA E., Viaggi con l'Odin Teatret, Alfeo, 1994.

FADINI, Il fecondo baratto dell'Odin Teatret, in: "Rinascita", n.46, 1974.

FINK G., Con l'Odin in Puglia, in: "Il Mondo", n.45, 1974.

GROTOWSKI J., Per un teatro povero, Bulzoni, Roma, 1970.

MERISI F. – MOLINARI R., Visite all'Odin, in: "Paragone – Letteratura", n.300, 1975.

MOLINARI C., Storia del Teatro, Laterza, Milano, 1988.

SANTORO G., Gli incontri dell'Oistros. Esperienze della filodrammatica nel Salento, in: "Salento domani", 15 – 5 – 1975.

SANTORO G., Min Fars hus delle tarante, in: "Quaderni del CUT", Bari, 1974.

SANTORO G., Teatro inteso come ricerca e animazione. L'esperienza del lavoro in Danimarca, in: "Salento domani", 16 – 4 – 1974.

SANTORO G., Sulle scene del mondo. Nel Salento La Casa del Padre, in: "Quotidiano", 4 – 03 – 1995.

SANTORO G., Viaggio in Lucania e intorno al teatro, in: "Produzione e cultura".

- SAVIOLI A., Tra misticismo e seduzione il teatro di Barba, in: "L'Unità", 26 – 09 – 1975.
- STANISLAVSKIJ K., Il lavoro dell'attore su stesso, Laterza, Roma, 1997.
- TAVIANI F., Contro il mal occhio. Polemiche teatrali. 1977.1997, Textus, L'Aquila, 1997.
- TAVIANI F., Il libro dell'Odin, Feltrinelli, Milano, 1978.
- TAVIANI F., Incontro con l'Odin Teatret, in: "Quaderni del CUT", Bari, n.13, marzo 1974.
- TAVIANI F., La civiltà teatrale del xx secolo, Il Mulino, Bologna.
- TAVIANI F., L'Odin Teatret. Un teatro senza fini di teatro, in: "Il Veltro", n.13, 1981.
- TAVIANI F., Lo spreco del teatro, in: "Biblioteca Teatrale", in: n.10-11, marzo 1974.
- TAVIANI F. – D'URSO T., Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret, 1972 – 1977.
- SCHECHNER R., La teoria della performance. 1970 – 1983, Bulzoni, Roma, 1984.
- TURNER V., Dal rito al teatro, il Mulino, Bologna, 1989.
- ZAPPAREDDU P., Odin Teatret. Barbagia e Salento. Prime relazioni, in: "Biblioteca Teatrale", n.10 – 11, 1974.

FILMOGRAFIA

- CAPANI G., Presenze e figure : l'Odin Teatret a Carpignano, Archivio Privato, 1974.
- RIPA DI MEANA L., In cerca di Teatro: l'Odin Teatret di E. Barba nel Salento, fotografia: U. Piccone – L. Piccinelli, RAI- Radiotelevisione Italiana, Roma, videoteca Archivi RAI, 1974
- WETHAL T., Vestita di bianco, fotografia Toni D'Urso, ediz. Odin Teatret, Nordisk Laboratorium, 1974.