

Simone Dragone

Immagini dal Terzo Teatro in Salento

Relazioni tra gruppi teatrali, territorio e pubblico

La dimensione etica e sociale del Terzo Teatro

A partire dal 2023 ha preso il via il progetto PRIN *Archives of Floating Island. Mapping Third Theatre in Puglia and Sicily*. Finanziato da fondi PNRR, il progetto è coordinato da Francesco Ceraolo, *principal investigator* e responsabile per l'unità di ricerca dell'Università del Salento, in collaborazione con Simona Agnese Scattina dell'Università di Catania, *Associated PI* e responsabile per l'unità di ricerca siciliana.

Oltre a una mappatura e a un censimento dei gruppi teatrali all'interno dei territori regionali di riferimento, il progetto si pone l'obiettivo di divulgare la memoria del Terzo Teatro attraverso risorse documentarie, bibliografiche e archivistiche contenute in centri di documentazione, archivi e biblioteche presenti nelle rispettive regioni. Volendo indagare la memoria del Terzo Teatro, adatteremo qui di seguito una prospettiva socio-antropologica, necessaria ad evidenziare la dimensione etica e sociale del fenomeno. Inoltre, un'analisi comparativa tra immagini fotografiche e altre fonti bibliografiche e archivistiche riferite a tre specifici casi di studio, sarà utile per identificare la dimensione relazionale posta in essere da particolari pratiche "teatrali" con cui vengono o venivano operati precisi interventi di carattere culturale e sociale in determinati territori dell'area salentina.

Come ha riportato Taviani intorno alla metà degli anni Ottanta – quindi a circa dieci anni di distanza all'enunciazione del manifesto avvenuta nel 1976¹ – il Terzo Teatro non è da inquadrare come un fenomeno puramente teatrale o artistico, basato su delle estetiche comuni, ma è da intendersi piuttosto come un'istanza contro-culturale in cui si riconoscono «tutti coloro che fanno teatro in una situazione di discriminazione, in modi non omogenei a quelli del teatro culturalmente rispet-

¹ Cfr. E. Barba, *Terzo Teatro*, in Id., *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, a cura di L. Masgrau, Bari, Edizioni di Pagina, 2023, pp. 239-241.

tato ed economicamente meglio protetto», e in cui convivono «teatri di tendenze, scuole e stili diversissimi»². Infatti, il già citato manifesto redatto da Barba non aveva evidenziato nulla di estetico, ma aveva avuto il merito di riconoscere gruppi teatrali che fino ad allora erano sconosciuti, non istituzionalizzati, non identificati come tradizionali o d'avanguardia, considerati appunto “terzi”, che agivano in situazioni marginali, lontano dalle città o nelle estreme periferie delle città stesse, e pur essendo per la maggior parte costituiti da componenti autodidatti o comunque non formati da accreditate accademie o scuole teatrali, riconoscevano nel mestiere teatrale una dimensione etica ed esistenziale e un valore sociale. Infatti, in anni più recenti, Barba ha chiarito le modalità di formazione di questi gruppi, distinguendo due tipi di aggregazione: l'«aggregazione meccanica» che avviene nel «teatro professionale di ogni genere, estetica e tendenza, sperimentale, tradizionale o commerciale», in cui i componenti – siano essi scritturati su progetto o impiegati stabilmente dall'istituzione – «sono organizzati sulla base di una precisa divisione del lavoro che mira a un risultato di un buon livello standard»; e l'«aggregazione organica», tipica del teatro di gruppo, in cui

l'apprendistato avviene all'interno del gruppo. Il matrimonio – la relazione con un numero limitato di persone – non si sviluppa secondo il programma di una scuola teatrale suddiviso in diverse discipline e materie (voce, dizione, storia del teatro, semiotica, storia della scenografia, improvvisazione, ecc.) in attesa di essere poi scritturati da qualche teatro. L'esperienza fondatrice di tutti i gruppi di teatro che conosco è costituita da esercizi fisici e vocali, il training. La caratteristica del training è obbligare il giovane a impegnare l'intero corpo a resistere nonostante la stanchezza, ad apprendere a pensare con tutto se stesso, a superare ostacoli e inibizioni, acquisire una disponibilità fisica e mentale, liberarsi dai condizionamenti privati. È una pratica rara nella nostra società dove la competenza concettuale, il rapporto causa/effetto e risultato/utilità sono fattori fondamentali in qualsiasi apprendistato³.

Non è un caso che nel marzo del 2017, nell'ambito del convegno intitolato *Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, tenutosi presso il Centro “La Soffitta” del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, Marco De Marinis – curatore dell'evento insieme a Roberta Ferraresi – abbia sostenuto che il punto di vista della riflessione derivante dal manifesto di Barba «non era *estetico* ma piuttosto *etico* o, meglio ancora, *antropologico*», per cui «accanto alla domanda (sempre fondamentale, sia chiaro) riguardante il *come fare teatro*» ne vanno necessariamente collocate «alme-

² F. Taviani, 1964-1980: *da un osservatorio particolare*, in F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 368.

³ E. Barba, *Sposare una maschera. Cambio e continuità in un gruppo di teatro*, in C. La Camera (a cura di), *Terzo teatro. Un grido di battaglia*, Genzano di Roma, la Bussola, 2021, pp. 11-12.

no altre due ugualmente importanti se non addirittura più importanti, nella contemporaneità: quelle relative al *perché* e al *per chi* fare teatro, e di conseguenza anche al *dove* e *quando* farlo»⁴.

Il carattere etico e sociale del Terzo Teatro, opportunamente evidenziato da De Marinis, era già stato portato alla luce da Ian Watson all'inizio degli anni Novanta. Lo studioso americano inquadrava all'interno del fenomeno una dimensione sociologica, considerandola «more important than esthetics», ed affermando che, a differenza delle dinamiche produttive e distributive preponderanti nel teatro istituzionale e in quello d'avanguardia, il Terzo Teatro si concentrasse sulle relazioni; «on the relationship between those in a particular group, on their relationship to other groups, and on their relationship with the audience»⁵. In altre parole, dalle considerazioni appena fatte, emerge come le relazioni tra individui e gruppi siano più delle estetiche il vero motore del fenomeno Terzo Teatro.

Mimma Valentino ha identificato all'interno del movimento alcune delle caratteristiche sia del teatro di gruppo che del teatro di base. Tuttavia, mentre per i gruppi di base la prerogativa fondamentale è il radicamento nel contesto territoriale di riferimento con intenzioni mosse prevalentemente da una militanza di tipo politico, l'operatività dei gruppi terzo teatristi “di impronta Odin” oscilla tra l'isolamento e l'apertura verso il territorio, concentrandosi da un lato sul *training* individuale e sul lavoro collettivo – quindi su una ricerca che esprime attraverso il corpo e la voce i bisogni personali di ogni componente del gruppo «in vista di un mutamento di sé e degli altri» – e dall'altro sul contatto verso l'esterno, attraverso la pratica del “baratto”, incontri dedicati allo scambio di conoscenze con altri gruppi e «la “territorializzazione”, cioè la costruzione di un tessuto di relazioni con la comunità di riferimento»⁶.

Tale peculiarità del Terzo Teatro, ossia la dinamica relazionale che si instaura tra individuo, gruppo e territorio, emerge anche in un più recente studio compiuto da Jane Turner e Patrick Campbell della Manchester University. I due studiosi britannici hanno rintracciato la *poetica* del Terzo Teatro nella pratica individuale del *training*, «whereby individual actors are responsible for the paths their work in the training room take», nella *dramaturgy*, intesa come scrittura scenica che «operates in a non-conventional manner, and reflects the needs of groups working within a tradition of devised theatrical practice», e soprattutto nella *cultural action*, termine impiegato per descrivere «a range of activities carried out within the Third Theatre community, such as knowledge exchange

⁴ M. De Marinis, *Terzo teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione*, in R. Ferraresi (a cura di), *Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, in «Culture Teatrali», 2018, n. 27, p. 169.

⁵ I. Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 20-21.

⁶ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, p. 136.

events, pedagogic practices and an extended praxis that disseminates out into and involves the wider local community»⁷.

Dalle osservazioni fin qui elaborate affiorano i tre elementi che caratterizzano la dimensione sociologica del Terzo Teatro. Il centro attorno a cui ruotano le relazioni e le interazioni sociali è l'*individuo* che condivide ed esprime i suoi bisogni con un *gruppo* di appartenenza, che a sua volta socializza quegli stessi bisogni con una o più *comunità* locali. Se, come sostiene lo stesso Barba, il Terzo Teatro non è uno stile, una tendenza artistica o una moda, quanto piuttosto «*un modo di dar senso al teatro*»⁸, si potrebbe, da un punto di vista antropologico, far coincidere tale senso con quello che Augé chiama «senso sociale», definibile «in rapporto a due tipi di relazione»: da un lato «ogni individuo è in relazione con diverse collettività», circostanza che determina l'identità dell'individuo stesso e la sua appartenenza a un gruppo; dall'altro, «ogni singolo individuo si definisce anche attraverso le sue relazioni simboliche e istituite ("normali") con un certo numero di altri individui, appartenenti o meno alle sue stesse collettività»⁹. Riportando il pensiero dell'antropologo francese alle dinamiche sociologiche del Terzo Teatro, appare chiaro che l'individuo-attore sviluppa un senso di appartenenza al gruppo proprio perché, attraverso la pratica professionale, condivide e allinea i suoi bisogni personali con quelli del gruppo stesso; in secondo luogo, il fatto che l'individuo e il suo gruppo di appartenenza inneschino azioni di carattere socio-culturale con altri individui e con altre collettività, non fa altro che definire le diverse identità culturali e professionali, caratterizzate da specifiche modalità di azione-interazione e da particolari pratiche di condivisione tra individui e gruppi sociali diversi.

Il lavoro all'Odin Teatret e il Terzo Teatro in Italia

Sebbene da un punto di vista teorico si possa intravedere un parallelismo tra il pensiero antropologico di Augé e le trattazioni di Barba, occorre in questo contesto chiarire le differenze tra il concetto di Terzo Teatro espresso dal regista italiano, il lavoro dell'Odin Teatret e le modalità con cui i mandati etico-culturali espressi nel Manifesto e negli scritti successivi sono stati recepiti in Italia.

Rileggendo le autobiografie delle attrici e degli attori dell'Odin ci si accorge di come in realtà, all'interno del gruppo danese, non vi fosse una condivisione dei bisogni personali, ma fosse piuttosto richiesto all'individuo-attore un assiduo impegno e

⁷ J. Turner e P. Campbell, *A Poetics of Third Theatre. Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action*, London-New York, Routledge, 2021, pp. 9-11.

⁸ E. Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 285.

⁹ M. Augé, *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*, trad. di A. Soldati, Milano, Bollati Boringhieri, 2000, p. 37 (*Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994).

un cambiamento sia identitario che ideologico per integrarsi nel gruppo. Tale circostanza appare evidente, per esempio, sia nell'autobiografia di Roberta Carreri che in quella di Julia Varley. Nel primo caso, dall'autobiografia di Carreri emerge come, nel 1974 – dopo i primi mesi passati in Danimarca – l'attrice abbia dovuto ri-costruirsi «una nuova identità» fra persone che non conosceva, arrivando dopo anni a smantellare la sua «“identità milanese”»¹⁰. Nel secondo caso, Julia Varley – che prima del 1976 faceva parte del Teatro del Drago e militava in Avanguardia Operaia partecipando attivamente alle lotte operaie e studentesche – dopo tre mesi passati in Danimarca a contatto con il gruppo di Barba, connota in sé stessa una discrepanza ideologica: «[...] Non potevo tornare fra i miei compagni e sostenere il loro lavoro solo con la forza illusoria dell'ideologia e con la rabbia che provoca l'ingiustizia. Cominciavo a capire la differenza fra parole e azioni, fra ideali e capacità di realizzarli concretamente»¹¹. Infatti, visto il clima ideologico, politico, culturale e sociale dell'Italia degli anni Settanta, va da sé che il Manifesto di Barba fu accolto con qualche riserva, causando talvolta ostilità, polemiche e dibattiti, emersi in particolar modo al Convegno di Casciana Terme e tra le pagine della rivista «Scena»¹².

Tuttavia, negli anni Ottanta – durante il periodo definito da Taviani «ritorno all'ordine», segnato dalla disgregazione e dallo scioglimento di gruppi nati nel decennio precedente¹³ – alcuni gruppi di “impronta Odin” e altri nati nel corso dei primi anni del decennio, comunque ispirati dal gruppo danese, resistevano. I motivi della sopravvivenza sono forse rintracciabili nel fatto che tali gruppi non vedevano nel Terzo Teatro un genere a cui appartenere, quanto piuttosto un «movimento e un momento più aperto ma non per questo non collegato e relazionato alla dimensione non solo metaforica dell'*arcipelago di teatro* e delle *isole galleggianti* teorizzati e praticati da Barba e i suoi attori»¹⁴. In anni più recenti, Mirella Schino è tornata sulla problematica relativa alla ricezione italiana del concetto di “Terzo

¹⁰ R. Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, p. 29.

¹¹ J. Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 17.

¹² Cfr. S. Ferrone, *Il teatro del signore*, in «Scena», I, 1976, n. 6, pp. 22-24; F. Taviani, *Terzo teatro: vietato ai minori*, in «Scena», II, 1977, n. 1, pp. 12-18; S. Ferrone, *Il teatro invisibile. Una replica all'intervento di Taviani*, in «Scena», II, 1977, n. 1, pp. 19-21; Redazione di Scena, *Frammenti da un incontro difficile e grande*, in «Scena», II, 1977, n. 6, pp. 6-13; M. Cornacchia, *L'ambiguo fascino dell'autorità*, in «Scena», II, 1977, n. 5, pp. 10-11. Rispetto alle posizioni politico-culturali della rivista «Scena», diretta da Antonio Attisani, cfr. l'interessante capitolo *Un'altra scena, comunque* all'interno del volume A. Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Torino, Lexis Compagnia editoriale, 2018, pp. 71-83.

¹³ F. Taviani, *Inverno italiano*, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, p. 102.

¹⁴ P. Giacché, *La primavera dei teatri*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, Akropolis Libri, 2018, p. 345.

Teatro”, evidenziando come per i gruppi di generazioni successive all’Odin Teatret il termine evidenziasse «tutto ciò che appariva loro diverso, “anti-accademico”», potatore non solo di «tecniche di base da riprendere, rielaborare o rifiutare», ma soprattutto di «punti chiave come gruppo, training, improvvisazione, relazioni, affini alla mentalità giovanile diffusa del periodo»¹⁵.

Il punto di vista antropologico di Giacché e quello storico proposto da Schino aiutano a comprendere come l’applicazione effettiva del pensiero di Augé alle dinamiche etico-sociali terzo teatriste espresse da Barba non sia riconducibile direttamente alla fonte, ossia all’Odin Teatret e a Barba stesso, quanto piuttosto si realizzi successivamente, attraverso gruppi che non raccolgono in toto tecniche e *modi operandi* propri del gruppo danese, ma vi si ispirano parzialmente, talvolta rielaborandoli o addirittura rifiutandoli.

Con l’intenzione di riportare a galla la dimensione sociologica del fenomeno, racchiusa nelle sue stesse dinamiche relazionali, tenderemo nei paragrafi che seguono di analizzare il Terzo Teatro attraverso le teorie proprie della sociologia, affronteremo le problematiche relative alla transitorietà della relazione teatrale utilizzando un approccio visuale e l’immagine fotografica come strumento di analisi e confrontando quest’ultima con altre fonti. Oltre che sulla presenza dell’Odin Teatret a Carpignano Salentino, ci focalizzeremo sul caso di Koreja, che affonda le sue radici nel teatro di gruppo e nel Terzo Teatro, ma che comunque si fonda sulla necessità di dar voce a bisogni individuali e rivalse sociali, da esplorare e condividere, per cui furono fondamentali le basi pedagogico-teatrali apportate da Silvia Ricciardelli a partire dal 1985, ma altrettanto determinanti furono gli incontri con il Gruppo Farfa e le relazioni con il territorio. Vedremo inoltre come la necessità di ricostruire una dinamica relazionale attraverso il dispositivo teatrale sia una prerogativa del barbonaggio teatrale di Ippolito Chiarello, formatosi a Koreja con Silvia Ricciardelli nel corso degli anni Novanta, che intraprende una sua strada nel 2004 e nel 2007 fonda Nasca – Teatri di Terra.

L’obiettivo di questa analisi consiste nel definire l’impatto che il fenomeno Terzo Teatro ha avuto sul territorio salentino, delineando gli effetti che specifiche azioni socio-culturali di carattere terzo-teatrista hanno avuto in Salento tra gli anni Ottanta e gli anni Dieci del Duemila.

Il Terzo Teatro tra individuo e *communitas*

Intorno alla metà degli anni Cinquanta, il sociologo franco-russo Georges Gurvitch identificava tra le branche della sociologia del teatro lo studio del gruppo degli attori, suggerendo di analizzarne

¹⁵ M. Schino, *Il problema del Terzo Teatro: Tebe dalle sette porte*, in «Culture Teatrali», 2020, n. 29, pp. 166-167.

la misura della coesione delle differenti compagnie, la loro organizzazione, i rapporti (professionali ed extra-professionali) dei relativi membri, l'origine sociale di costoro; l'integrazione delle compagnie nella professione; la strutturazione della professione d'attore in gruppo; le relazioni del gruppo professionale degli attori con altri raggruppamenti professionali (scrittori, sarti, direttori di teatro, macchinisti, ecc.), con i differenti sindacati, e infine con le classi sociali e la gerarchia dei relativi strati¹⁶.

Nei suoi numerosi scritti riguardanti il Terzo Teatro e la cultura del teatro di gruppo¹⁷, Barba chiama spesso in causa il valore sociale del teatro, da ricercare «nelle relazioni sociali che gli uomini stabiliscono producendo spettacoli»¹⁸. Inoltre, il regista italiano identifica le fondamenta del gruppo teatrale proprio nelle dinamiche sociali interne che si instaurano tra i membri che lo compongono, e nel «modo come differenti individui regolano le loro relazioni di lavoro e socializzano i propri bisogni», circostanza aggregante che definisce il gruppo anche all'esterno, stabilendo «il posto e l'influenza del gruppo teatrale nella società»¹⁹. Sempre secondo Barba, non esiste unitarietà di intenti sociali nel panorama dei gruppi terzo-teatristi, ma le diverse «isole galleggianti» sono separate e fluttuano ognuna per sé, ogni gruppo è per sé stesso costruttore di senso e «definisce in modo autonomo il proprio personale senso dell'azione di far teatro», incarnando il senso stesso «in attività precise» e «in una ben distinta identità professionale»²⁰. La dinamica relazionale interna al gruppo è funzionale alla costruzione di un terreno esperienziale e di scambio sociale in cui lo spettatore, o comunque colui che partecipa a quella che abbiamo precedentemente individuato come *cultural action*, si trasforma da semplice individuo in colui che agisce attivamente immergendosi in una situazione che lo porta a raggiungere un «diverso stato di esperienza»²¹.

Da un punto di vista più prettamente sociologico, quelle che Barba chiama «isole galleggianti» non sono altro che *gruppi primari* costituiti «da un piccolo numero di persone che interagiscono direttamente e intrattengono rapporti in cui sono

¹⁶ G. Gurvitch, *Sociologia del teatro*, a cura di M. Serino, Calimera (Lecce), Kurumuny, 2011, p. 34 (*Sociologie du théâtre*, «Les lettres nouvelles», IV, n. 35, février 1956, pp. 196-210). Per approfondire i rapporti e gli studi che coinvolgono sociologia e teatro cfr. C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», 1, ottobre 1986, n.1, pp. 77-151; e il capitolo intitolato proprio *Sociologia* in M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 131-158 (2ª edizione rivista e ampliata).

¹⁷ Cfr. E. Barba, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, in Id. *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., pp. 237-333.

¹⁸ Ivi, p. 249.

¹⁹ Ivi, p. 253.

²⁰ Ivi, p. 303.

²¹ Ivi, p. 262.

implicati numerosi aspetti della loro personalità»²². Nello specifico caso dei gruppi di Terzo Teatro, si potrebbe affermare che essi hanno una *funzione espressiva*, da non intendersi solo in riferimento alla produzione drammatica o spettacolare, ma che investe l'esistenza e la vita professionale dell'individuo nella sua totalità, dal momento che la funzione espressiva stessa è intesa dalla sociologia come l'adempimento al soddisfacimento del «bisogno di accettazione, riconoscimento e stima»²³, e come abbiamo già visto, nei gruppi del Terzo Teatro le interazioni professionali ed extraprofessionali interne tra l'individuo e gli altri membri servono al soddisfacimento dei bisogni personali di ognuno. Va detto però che, nel loro complesso, le dinamiche relazionali qui esaminate possono essere concepite anche come un incontro di molteplici alterità. Dal momento che ogni gruppo è per sé stesso costruttore di senso, l'insieme delle «isole galleggianti», la loro differenza sul piano estetico, il loro agire nei più diversi contesti politico-sociali, la loro stessa esistenza in quanto realtà «terze», è l'incarnazione di quella che Augé definisce «alterità completa», ossia «regioni di esteriorità assoluta» da cui nascono eventi e «nuove forme politiche»²⁴.

Guardando invece alle dinamiche relazionali interne al gruppo, l'unità minima dell'individuo-attore e le differenze identitarie e culturali che intercorrono con gli altri membri formano di fatto un'«alterità interna» o «alterità sociale», dando vita a un «sistema di differenze istituite»²⁵, costituito da diversità individuali accettate che si esprimono condividendo norme e obblighi professionali. Inoltre, considerando il fatto che l'obiettivo delle «isole galleggianti» e degli individui che le compongono è quello di «cercare la strada perché il singolo entri in contatto con il singolo, il diverso con il diverso»²⁶, si può parlare anche di un'alterità che Augé definisce «intima», in cui «la relazione è l'essenza dell'identità», soprattutto «nella definizione istituzionale degli individui che corrisponde loro»²⁷.

Mancano ancora da specificare le dinamiche relazionali tra gruppi e le modalità con cui questi interagiscono con le comunità locali. Nonostante il termine «comunità» presenti in ambito sociologico non poche problematiche di definizione, potremmo in linea generale affermare che l'insieme dei gruppi del Terzo Teatro sia una comunità, in quanto insieme di «gruppi che hanno uno status o alcune caratteristiche comuni, ma i cui membri non vivono necessariamente in contiguità»²⁸. Forse, per meglio definire l'insieme delle «isole galleggianti» e le relazioni che queste intrattengono sia tra di loro che con altre comunità, ci si potrebbe rifare alle diverse

²² M. Baldini (a cura di), *Manuale di sociologia*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 91 (5ª edizione).

²³ Ivi, 94.

²⁴ M. Augé, *Il senso degli altri*, cit., p. 113.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ E. Barba, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, cit., p. 258.

²⁷ M. Augé, *Il senso degli altri*, cit., p. 114.

²⁸ M. Baldini (a cura di), *Manuale di sociologia*, cit., p. 154.

tipologie di *communitas* identificate da Turner. L'antropologo americano definisce tre tipi di *communitas*: la *communitas spontanea* viene intesa come «confronto diretto, immediato e totale fra identità umane differenti» che si stabilisce attraverso una «relazione diretta con un'altra persona», avviene nell'*hic et nunc*, e in cui gli individui «vengono totalmente assorbiti in un unico evento fluido sincronico»; la *communitas ideologica* è invece costituita da elementi che descrivono la *communitas* spontanea, in cui il soggetto, l'*essere*, ricerca nel suo passato culturale «modelli passati con i quali egli può costruirne uno nuovo» che verrà riprodotto nell'ambito della *communitas* spontanea; infine, la *communitas normativa* consiste in un «sistema sociale permanente», quindi in un gruppo che «tenta di promuovere e conservare le relazioni della *communitas* spontanea su una base più o meno stabile»²⁹.

Come abbiamo già potuto constatare in precedenza, le dinamiche relazionali terzo-teatriste si giocano tra le private stanze del gruppo, circostanza in cui avviene il *training* individuale e la scrittura di un'eventuale *dramaturgy* derivante dai bisogni di ogni singolo individuo, e azioni esterne non limitate al solo spettacolo, ma riguardanti una vasta gamma di attività tra cui “baratti”, incontri e seminari che, oltre ad allievi e addetti ai lavori, possono coinvolgere attivamente anche la comunità locale all'interno della quale queste *cultural actions* avvengono. Alla luce di questa considerazione, si potrebbe affermare che i gruppi di Terzo Teatro rientrano, ognuno per sé e dal suo interno, nelle tre definizioni di *communitas* suggerite da Turner: in primo luogo, essendo essi gruppi primari, rappresentano *communitas spontanee* in cui il singolo condivide i suoi bisogni attraverso la relazione con gli altri componenti; in secondo luogo sono *communitas ideologiche* in cui l'individuo riflette sui suoi modelli culturali passati e cerca di romperli attraverso il *training*, per costruirne di nuovi e ripiegarli internamente – attraverso la composizione della *dramaturgy* – o esternamente attraverso le *cultural actions*; infine, il gruppo terzo-teatrista rappresenta anche una *communitas normativa* in quanto gruppo sociale permanente che tenta di incentivare e rafforzare le relazioni interpersonali sia interne che esterne in maniera più o meno durevole.

Le dinamiche interne al gruppo fanno sì che, nel momento in cui si verificano quelle che abbiamo definito *cultural actions* – siano esse incontri, seminari, conferenze, attività pedagogiche, “baratti”, parate o azioni teatrali performati nello spazio urbano – esse creano di volta in volta delle *communitas spontanee*, in quanto le relazioni avvengono in questo caso *hic et nunc* e ogni individuo che partecipa a una *cultural action* viene in quello stesso momento assorbito dall'evento partecipandovi attivamente. In altre parole avviene un'«*interazione significativa*», in cui i valori

²⁹ V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 92-94 (*From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of play*, New York, PAJ Publications, 1982). Cfr. anche Id., *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972 (*The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Adeline Publishing Company, 1969).

cognitivi, intellettuali e affettivi sono creati mutualmente sia dall'attore che dallo spettatore³⁰. Non a caso, nelle conclusioni al suo più famoso studio – che indaga la relazione attore-spettatore attraverso paradigmi neuroscientifici – Sofia individua nello spettatore un elemento che «co-costituisce, con l'attore, il mondo fenomenico su cui si basa il loro incontro», costituito da strategie neuromotorie e da un'organizzazione spazio-temporale extraquotidiane «da cui risulta un'esperienza altra dello spazio, della temporalità dell'intersoggettività»³¹.

Tuttavia, in questo contesto, per meglio chiarire le dinamiche relazionali che costituiscono la *cultural action*, occorre compiere un ulteriore passo. Sebbene non si tratti di spettacoli teatrali veri e propri, quanto piuttosto di fatti para-teatrali o extra-teatrali, le *cultural actions* rappresentano il crocevia tra l'*estetica del performativo* e l'*estetica relazionale*: da un lato creano una dinamica relazionale che va oltre l'estetica stessa, in cui «la fusione dell'elemento estetico e di quello sociale» produce una *communitas spontanea* che è «il risultato di una particolare direzione presa dal loop autopoietico di feedback»³²; dall'altro, essendo la *cultural action* costituita da elementi sia teatrali che extra-teatrali, vengono smontate di fatto le tradizionali dinamiche di fruizione scenica, e si genera ciò che Bourriaud – mutuando il termine da Karl Marx – chiama *interstizio*, ossia «uno spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso»³³.

Avremo modo di verificare più avanti come tutte queste considerazioni di carattere sociologico e antropologico siano utili a orientare l'analisi di immagini e di documenti testimonianti particolari esperienze relazionali verificatesi in area salentina nell'ambito di precise *cultural actions*.

Immagini dal Terzo Teatro: un'evidenza visuale della relazione

Sono numerosi gli studi che si sono occupati dei rapporti tra teatro e fotografia, e questi, come spiega egregiamente Silvia Mei, restituiscono «un *terrain vague* negli studi accademici, liminale a settori e ambiti diversi, soprattutto in ragione della natura anfibia dei suoi oggetti»³⁴. Inoltre, la studiosa italiana suggerisce di

³⁰ M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 148.

³¹ G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 176.

³² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusmann, Roma, Carocci, 2014, p. 98 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004).

³³ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, trad. di M.E. Giacomelli, Milano, Postmedia Srl, 2010, p. 17 (*Esthétique relationnelle*, Dijon, France, Les presses du réel, 1998).

³⁴ S. Mei, *Nello sguardo dell'incontro: teatro, paesaggio e natura nei racconti fotografici di Francesco Galli*, in «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 2022, n. 13, p. 78.

non limitarsi a concepire la fotografia come un dispositivo testimoniante solamente lo spettacolo e le sue tecniche, ma invita a utilizzare l'espressione "fotografia di teatro", sostenendo che ampliando il campo – quindi riferendosi al "teatro" e non unicamente alla "scena" – la fotografia possa farsi essa stessa testimonianza del fatto teatrale nel suo insieme, da intendersi appunto come «complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo»³⁵.

Nello stesso dossier monografico in cui compare il saggio di Mei³⁶, è pubblicata anche un'interessante trattazione di Samantha Marenzi, la quale analizza l'assidua collaborazione del fotografo Tony D'Urso affianco all'Odin Teatret e ad Eugenio Barba³⁷, suggerendo che nell'esaminare il rapporto teatro-fotografia si dovrebbe concepire il «teatro come esperienza», che coincide con una dilatazione e una ridefinizione dei tempi, degli spazi e delle tecniche del fare scenico»³⁸.

Dal momento che l'obiettivo di questo studio è quello di restituire un'analisi di specifiche azioni culturali avvenute in Salento tra gli anni Ottanta e gli anni Dieci del Duemila, e considerando il fatto che il fulcro dell'indagine non è la scena teatrale tradizionalmente intesa – quanto piuttosto le relazioni prodotte e instaurate attraverso determinate iniziative – converrebbe concepire l'uso dell'immagine con una prospettiva etno-antropologica. In sostanza si tratta di osservare la fotografia con uno sguardo pragmatico, come suggerisce Philippe Dubois, il quale ha parlato dell'immagine come di un atto che «non si limita, semplicemente, al gesto della *produzione* propriamente detta dell'immagine (il gesto di "scattare"), ma che include tanto l'atto della sua *ricezione* quanto quello della sua *contemplazione*»³⁹.

In questo contesto analitico, l'immagine verrà utilizzata come prova evidente di particolari relazioni sociali e culturali; si tratterà di volgere lo sguardo alla fotografia secondo la prospettiva che Roland Barthes individua come *studium*, estrapolando dalle immagini stesse la loro dimensione informazionale, razionale e oggettiva e, ove possibile, cercando di individuare le pratiche che le hanno prodotte. In questo senso la fotografia ha un vantaggio: essendo «contingenza pura», ossia «sempre un *qualcosa* che viene rappresentanto», è in grado di «con-

³⁵ M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 13.

³⁶ C. Chiarelli e G. Fiorentino (a cura di), *Fotografia, Teatro, Performance*, in «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 2022, n. 13, pp. 10-169.

³⁷ Cfr. T. D'Urso e F. Tavian, *Lo straniero che danza*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1977; E. Barba e T. D'Urso, *Viaggi con / Voyages with Odin Teatret*, Milano, Ubulibri, 2000.

³⁸ S. Marenzi, *Il teatro come esperienza: Tony D'Urso fotografo dell'Odin Teatret*, in «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 2022, n. 13, p. 58.

³⁹ P. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996, p. 17 (*L'acte photographique*, Parigi, Nathan, 1990).

segnare immediatamente quei “particolari” che costituiscono precisamente il materiale etnologico»⁴⁰.

Sul concetto di *studium* espresso da Barthes si sono schierati positivamente anche alcuni studi etno-antropologici, sostenendo che la fotografia «svela attraverso la sua finzione, la struttura della realtà che rappresenta»⁴¹. Tuttavia occorre essere prudenti, in quanto ci si ritrova di fronte a documenti che sono sempre parziali rispetto a quello che rappresentano; la fotografia, lo scatto, è di per sé la selezione di una porzione della realtà che «dice troppo e dice troppo poco, in rapporto al discorso scientifico»⁴², quindi nell'utilizzarla è necessario passare «dalla mera considerazione dell'oggetto, a quella dei contesti e delle pratiche in cui esso è inserito»⁴³.

In altre parole si tratta di restituire il senso della fotografia in relazione all'oggetto di analisi, per cui – per non farla funzionare come semplice illustrazione – ma volendola utilizzare come «strumento di raccordo tra piano dell'osservazione e piano della scrittura»⁴⁴, è necessario interagire con l'immagine attraverso una «prospettiva enattiva», dando «rilevanza alla corporeità dei soggetti coinvolti; al loro essere inseriti in un contesto biologico, psicologico e culturale; alla mediazione tra corpo e ambiente offerta dal dispositivo tecnologico; e alla natura relazionale di tale pratica»⁴⁵.

Come afferma il già citato antropologo Faeta, fotografia e scrittura «costituiscono testi paralleli, non destinati a incontrarsi, ma a produrre senso attraverso la giustapposizione e l'imperfetta correlazione»⁴⁶. Proprio in relazione alla produzione di senso e di ulteriore conoscenza, e nonostante la pratica della scrittura scientifica sia solo parallela e correlata in maniera imperfetta alla rappresentazione fotografica, è necessario che la fotografia stessa venga utilizzata unitamente ad altre fonti, siano esse archivistiche, biblioteconomiche o audiovisive, circostanza che oltre ad avere la finalità di conferire un maggior senso a quanto rappresentato dall'immagine, garantisce una correttezza storica e scientifica rispetto al fenomeno analizzato e alle relazioni in esso racchiuse.

⁴⁰ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 30 (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1980).

⁴¹ F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, FrancoAngeli, 2003, p. 108 (3ª edizione).

⁴² Id., *L'immagine e il senso. Appunti sull'uso della fotografia in etnografia e antropologia*, in Id., *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 64.

⁴³ Ivi, p. 66.

⁴⁴ Ivi, p. 72.

⁴⁵ A. D'Aloia, *Il fotospazio sociale. Trasformazioni prossemiche nella fotografia digitale quotidiana*, in «Rivista di Studi di Fotografia», 2019, 9, p. 100.

⁴⁶ F. Faeta, *Strategie dell'occhio*, cit., p. 127.

La cultural action come scambio culturale: l'Odin a Carpignano Salentino

Le azioni culturali di carattere terzo-teatrista che abbiamo cercato di definire nei paragrafi precedenti, affondano le loro radici nelle esperienze che l'Odin Teatret ha condotto in Salento e in Sardegna a partire dai primi anni Settanta, nonostante l'espressione "Terzo Teatro" non fosse ancora stata coniata e teorizzata. Al di là del valore storico e culturale di queste iniziative, peraltro già evidenziato e indagato da diversi studi⁴⁷, è interessante individuare le dinamiche sociali e relazionali che si sono instaurate tra il gruppo di teatro e la comunità in cui le *cultural actions* avvenivano.

Tra il 20 maggio e il 15 ottobre 1974 l'Odin Teatret si stabilisce a Carpignano Salentino, piccolo paese del Salento orientale che contava intorno alla metà degli anni Settanta circa duemila abitanti, e in cui nella maggior parte delle famiglie gli uomini adulti erano emigrati per motivi lavorativi in Germania o in Svizzera. L'obiettivo di Barba e dei suoi attori è quello di trovare un senso dell'essere attore e del fare teatro rivolgendosi agli «emarginati del sistema politico e culturale»⁴⁸, uscendo quindi dalla sala di lavoro e da quella ritualità intima, elitaria e privata che aveva caratterizzato il lavoro dell'Odin fino ad allora.

Dopo un iniziale isolamento, durato circa un mese, il gruppo straniero comincia a destare curiosità agli occhi della comunità locale, tanto che Barba è costretto a inventarsi il "baratto", una pratica sperimentata l'anno precedente nella Barbagia sarda⁴⁹, uno scambio,

un reciproco – e di breve durata – sforzo per tendersi verso la diversità, in sé stessi e fuori da sé. Il baratto è un'interazione tra un gruppo di stranieri – l'Odin Teatret – che si presenta in un ambiente specifico e riceve come risposta le manifestazioni culturali delle persone che lo hanno accolto: canti, danze, racconti popolari e biografici, piatti tipici, simulacri di cerimonie popolari o religiose⁵⁰.

Rileggendo la definizione del regista italiano, risulta evidente che l'intenzione non era quella di imporre la propria cultura alla comunità ospitante, quanto piuttosto di identificare la diversità stessa come merce di scambio. Tale prospettiva appare ancora più chiara in un articolo firmato da Ferruccio Merisi e Renata Mo-

⁴⁷ Cfr. A. Frattali, *Le esperienze salentine dell'Odin Teatret (1973-1975)*, in S. Brunetti, M. Cristini e P. Eckersall (a cura di), *Il Nuovo Teatro e l'avanguardia teatrale. Incontri e influenze oltre i confini (1948-1981)*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 4-5/11-12 maggio 2022), Bari, Edizioni di Pagina, 2024, pp. 211-226; V. Santoro, *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Roma, Squilibri, 2017.

⁴⁸ F. Cruciani, *Laboratorio?*, in T. D'Urso e F. Taviani, *Lo straniero che danza*, cit., p. 98.

⁴⁹ Cfr. ciò che viene riportato da E. Barba in Ivi, pp. 62-63.

⁵⁰ E. Barba, *Baratto: un'enorme bestia di legno*, in Id. *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 388.

linari, secondo cui i Carpignanesi riconoscevano una disciplina e una cultura nel lavoro del gruppo danese e «si sentivano rispettati nella differenza»⁵¹. Inoltre, come risulta da un'intervista rilasciata da Barba alla televisione danese, attraverso la pratica del "baratto" è come se la popolazione di Carpignano e l'Odin si siano definiti reciprocamente, ognuno attraverso il proprio patrimonio culturale⁵².

I risvolti sociali risultanti dalla pratica del "baratto" sono ben evidenti in due fotografie scattate da Tony D'Urso il 13 ottobre 1974, l'ultimo giorno di incontri e attività che l'Odin avrebbe tenuto a Carpignano. Va detto che in questo contesto il ruolo del fotografo è stato fondamentale. Dalla già citata trattazione di Marenzi, emerge come D'Urso fosse «uno degli artefici dell'impresa salentina», mescolato alla vita del gruppo e tessitore della loro memoria. Si trattava di

una sorta di avventuriero pronto a seguire l'Odin nelle iniziative più strane, anche uscendo dal campo della fotografia e reinventandosi in altri ruoli all'interno del gruppo [...].

Con un gruppo che fuoriesce dallo spettacolo, il reporter esce dal suo ruolo, non solo perché collabora con diverse mansioni (sarà anche tecnico in alcune tournée successive, in cui Barba lo coinvolgerà anche per aiutarlo economicamente), ma perché diventa parte integrante dell'ensemble e lo fotografa non più di nascosto e da lontano, ma da dentro⁵³.

In quell'ultima giornata di interventi a Carpignano, l'Odin – dopo una breve ma interessante rappresentazione offerta agli abitanti sul sagrato della chiesa – diede vita a una parata per il centro e la periferia del paese, circostanza in cui

Gli attori sono conosciuti e salutati, la gente esce dalle case, a volte offre qualcosa da bere ma l'azione continua senza pause. Il corteo si frantuma, la ragazza-clown è rimasta indietro, c'è solo una vecchia sulla porta di casa che la guarda compiaciuta: l'azione "scenica" della ragazza continua, per lei⁵⁴.

La foto di Tony D'Urso (Fig. 1), che rappresenta la contingenza descritta da Cruciani qui riportata, sancisce come nell'ambito di un evento "teatrale" e in seguito a una lunga pratica di scambio e confronto che era stata dilatata per mesi, due collettività diverse avevano trovato un modo per relazionarsi, proprio nella sottolineatura delle loro differenze generazionali e socio-culturali.

La dinamica di questi incontri, giocati tra vita quotidiana ed extraquotidiana e

⁵¹ F. Merisi e R. Molinari, *Visite all'Odin*, in «Paragone-Letteratura», febbraio 1975, n. 300, p. 104.

⁵² E. Barba, *Due tribù*. Intervista a Eugenio Barba a cura di Stig Krabbe Barfoed, in Id. *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 339.

⁵³ S. Marenzi, *Il teatro come esperienza: Tony D'Urso fotografo dell'Odin Teatret*, cit., p. 63.

⁵⁴ F. Cruciani, *Laboratorio?*, cit., p. 105.



Fig. 1. Iben Nagel Rasmussen, durante una parata, si relaziona con un'anziana abitante di Carpignano. OTA, Photographic Fond, Series Tony D'Urso, CD 38, 5910, Negative4-27-03(1). © Tony D'Urso.

autorappresentazione delle alterità, diventa ancora più evidente la sera del commiato tra l'Odin e i carpignanesi (Fig. 2). In questo specifico contesto viene organizzata una festa nelle stanze in cui abitavano i componenti del gruppo danese, appuntamento a cui accorrono «centinaia di persone, si formano gruppi che cantano, che ballano, esplode l'arte di alcuni anziani che fanno suonare i tamburelli», si creò



Fig. 2. L'attrice dell'Odin Roberta Carreri danza con un abitante di Carpignano nel corso della festa di commiato. OTA, Photographic Fond, Series Tony D'Urso, CD 39, 5923, Negative 3-20-03(1). © Tony D'Urso.

quindi una dinamica che a detta di Cruciani «scioglie le ultime perplessità e riserve sulla pienezza espressiva e sull'incidenza della comunicazione che ha caratterizzato la presenza dell'Odin in Salento»⁵⁵. Nel corso di quella sera, Pierfranco Zappareddu – regista cagliaritano che collaborava con l'Odin in quegli anni e aveva ospitato il gruppo danese in Sardegna nel corso dell'anno precedente – aveva raccolto le impressioni e i commenti di alcuni abitanti di Carpignano. In un documento intitolato *Dissero*, depositato presso gli OTA (Odin Teatret Archives), sono trascritte frasi come:

L'Odin è unico, molto qui a Carpignano è cambiato.

[...]

I danesi sono serviti ad uscire dal guscio in cui eravamo chiusi. Ci ha fatto conoscere cose che già sapevamo, ma che però non riuscivamo ad esprimere.

⁵⁵ F. Cruciani, *Laboratorio?*, cit., p. 106.

[...]

L'Odin ha risvegliato Carpignano dal suo torpore. Auguro all'Odin di ritornare spesso e volentieri a Carpignano, perché noi gli daremo sempre il benvenuto. [...]⁵⁶.

Da queste frasi emergono due fattori: da un lato le dinamiche dei “baratti” in quanto azioni culturali avevano risvegliato le tradizioni della cultura locale, che si è ritrovata a condividerle con un gruppo di stranieri; dall'altro emerge come non sia stato il gruppo teatrale a studiare in prospettiva etnologica la comunità con cui si relazionava, ma il gruppo teatrale stesso è diventato oggetto di studio per gli abitanti del posto. Inoltre, queste frasi rafforzano ciò che il regista italo-danese scrive in una lettera di risposta alle domande poste dalla giornalista americana Jennifer Merin. Secondo Barba «non è il teatro che vuole conquistare il paese, ma il paese che vuole sedurre il gruppo, e in questo tentativo rivela il bisogno di avere teatro»⁵⁷.

Ogni azione culturale posta in essere nel corso dell'intero periodo trascorso dal gruppo a Carpignano ha generato di volta in volta diverse *communitas* spontanee, allo stesso modo, ciò che emerge dalle dinamiche relazionali e performative innescatesi durante la serata di festa è il sintomo della creazione di una *communitas* normativa, in cui il gruppo di stranieri e la comunità locale agiscono insieme e simultaneamente per conservare le relazioni e i sistemi sociali che si erano prodotti precedentemente nel corso dei “baratti”.

L'esempio di Koreja: gli incontri con il gruppo Farfa e Aradeo e i Teatri

La Puglia dei primi anni Ottanta si presentava come un territorio che sembrava «sgretolarsi sotto le spinte di una criminalità organizzata aggressiva e sfrontata come mai prima»⁵⁸, e il Salento non faceva eccezione. Inoltre, giovani morti per droga rappresentavano un'ulteriore problematica sociale. Tale situazione emerge anche da una testimonianza di Salvatore Tramacere, fondatore e direttore artistico del Teatro Koreja, il quale, riferendosi a quel periodo, dichiara:

Vedevo che tanti amici con cui vivevo intensamente quel tempo cominciavano a fare strane scelte. Alcuni hanno cominciato a “frequentare” progressivamente ma in maniera più assidua la droga. Erano convinti che sarebbero stati in grado

⁵⁶ P. Zappareddu, *Dissero. Carpignano, domenica 13 ottobre 1974*, in Odin Teatret Archives (d'ora in poi OTA), Document Fonds, Series Environment, b. 9 1/2A, ff. 139-140.

⁵⁷ E. Barba, *Lettera dal Sud Italia*, in Id., *Le mie vite nel Terzo Teatro*, cit., p. 350.

⁵⁸ F. Cassano, *Oltre il Novecento*, in A. Massafra e B. Salvemini (a cura di), *Storia della Puglia 2. Dal Seicento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 207.

di gestire e controllare la “bestia”. In quegli anni ho perso tragicamente alcuni dei miei migliori amici e amiche.

Altri si sono avventurati in situazioni politiche estreme, affascinanti ma molto rischiose.

Anche loro erano convinti che sarebbero stati in grado di gestire e controllare la situazione che gli stava intorno ma il “nemico” ormai ci aveva accerchiato e piano piano ci stava stringendo in una morsa. Eravamo molto irrequieti, avevamo bisogno di trovare qualcosa che ci permettesse di vivere un ascolto diverso, cercavamo un “qualcun altro” da noi⁵⁹.

Nella primavera del 1982 il giovane Salvatore Tramacere è uno studente all'Università di Lecce, e viene introdotto alla cultura teatrale dal professor Nicola Savarese, il quale gli propone di aiutare un gruppo teatrale danese che avrebbe dovuto girare un film nei pressi di Otranto. In questo modo il giovane studente salentino si ritrova «impiegato come facchino e trovarobe per le riprese dello spettacolo *Come! And the Day will be Ours* dell'Odin Teatret»⁶⁰. È in questa circostanza che Tramacere incontra César Brie e Iben Nagel Rasmussen, attori dell'Odin, componenti e fondatori del Gruppo Farfa⁶¹. Con l'occasione Tramacere invitò il gruppo guidato da Rasmussen in Salento, nonostante Koreja fosse ancora inesistente e di conseguenza non vi fosse neanche un luogo in cui ospitarlo. Iben Nagel Rasmussen, in una lettera recentemente inviata a Tramacere, in occasione dei quarant'anni di Koreja, ricorda questa circostanza.

Con il gruppo Farfa siamo scesi in Puglia, invitati da te per passare un mese, come dicevi: “nel mio castello”. Non esisteva. Invece ci siamo trovati nelle stanze attaccate alla Basilica della Cattedrale di Gallipoli, con pranzo e cena pagati per tutto il periodo in un ristorante di pesce. Il nostro contributo fu lo spettacolo “Heridos por el Viento”, nella vecchia fortezza del paese, dove vennero anche gli zii di Eugenio Barba, che applaudivano “il suo grande lavo-

⁵⁹ Cfr. Testimonianza di Salvatore Tramacere del 09/08/2022, in M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie (1982-1999)*, Corazzano (Pisa), Titi-villus, 2024, p. 57.

⁶⁰ Ivi, p. 41.

⁶¹ Il Gruppo Farfa fu fondato nell'omonima cittadina in provincia di Rieti nel 1980. Ospite del Teatro Potlach, il primo nucleo era costituito da Dolly Albertin, César Brie, Maria Consagra, Isabella Dalla Ragione, Daniela Piccari, Pepe Robledo, a cui successivamente si aggiunsero Pip-pio Delbono, Tove Bornhöft, Maria Orbis, Isabel Soto, e poi ancora Danio Manfredini. Il gruppo, che durò circa quattro anni, costituiva un'attività parallela a quella dell'Odin Teatret, era guidato da Iben Nagel Rasmussen e si riuniva per periodi di tre o quattro settimane al fine che i componenti costruissero un loro training personale e talvolta degli spettacoli. Cfr. I.N. Rasmussen, F.R. Rietti e M. Schino, *Training. In occasione del trent'anni del Ponte dei Venti*, in «Teatro e Storia», n.s., 2019, n. 40, pp. 31-32. Cfr. anche il materiale archivistico in OTA, Documents Fonds, Nagel Rasmussen Fonds, Series Farfa.

ro". Difficile spiegare che non lo era, e solo anni dopo seppi che avevi convinto il responsabile della cultura di Gallipoli che Barba in persona sarebbe venuto⁶².

Nonostante le bugie, il giovane studente salentino riesce ad attirare a sé un gruppo internazionale, osserva il *training* condotto da Iben Nagel Rasmussen e il relativo lavoro di gruppo, e i primi giorni di settembre 1982, in una corrispondenza, fornisce al professor Savarese – che in quel momento si trovava a Kyoto – un resoconto della sua esperienza, ritenendola a buon titolo un «avvenimento determinante»⁶³. In effetti, qualche riga più sotto, Tramacere dichiara di voler fondare un gruppo e chiede aiuto a Savarese, sostiene di «essere in contatto con due o tre ragazzi (attori)» che saranno i futuri fondatori di Koreja (Francesca Carallo, Franco Ferramosca e Stefano Bove), i quali non avevano alcuna esperienza in campo teatrale, ma, mossi dai medesimi intenti, potevano aiutare Tramacere a fondare un gruppo, in quanto quest'ultimo aveva rifiutato il servizio di leva obbligatorio ed essendo obiettore di coscienza non poteva né assumere incarichi di carattere pubblico né partecipare a concorsi pubblici⁶⁴.

A questo primo incontro con Farfa, ne seguiranno altri due negli anni successivi, e tutte queste circostanze fanno intuire come Koreja sia nata «nel contesto del teatro di gruppo, in un'idea di comunità, quello che si è chiamato Terzo Teatro. Nasce da esperienze da "autodidatta" fatte di sguardi, di tentativi, di errori»⁶⁵.

Di fatto, il primo incontro tra Tramacere e il gruppo Farfa è una *cultural action* involontaria, attraverso cui un individuo, grazie alla sola osservazione del *training* operato all'interno di una *communitas* spontanea ha dato a sua volta vita ad un'ulteriore *communitas* spontanea, come se i bisogni condivisi all'interno di un gruppo avessero contagiato anche un individuo che era sostanzialmente esterno al gruppo stesso. In altre parole, è come se l'«isola galleggiante» Farfa abbia dato vita a un'ulteriore «isola galleggiante» e avesse mantenuto i contatti con questa nuova «isola» negli anni a venire. È evidente che in questa dimensione sociologica le relazioni sono fondamentali, anche quelle esterne al *training* o ad altre attività pedagogiche (Fig. 3). Infatti, secondo Watson è basilare che i gruppi di Terzo Teatro in-

⁶² I.N. Rasmussen, *Lettera a Salvatore Tramacere in occasione del 40° anniversario di Koreja*, in S. Tramacere, L. Ruzza e A. Porcheddu, *Forty-40. Il libro dei mutamenti. Teatro Koreja (1985-2025). Autobiografia di un teatro per immagini*, Bari, Sfera Edizioni, 2025, p. 244. Cfr. anche S. Tramacere, *In cerca di un castello*, in M. Marino (a cura di), *Graffiare i muri. Cantieri Koreja, storia di un teatro*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 133-135.

⁶³ Lettera a Nicola Savarese del 04/09/1982, Archivio Teatro Koreja (d'ora in poi ATK), archivio aggregato Salvatore Tramacere, Serie Corrispondenza – Busta 1, Fascicolo N, n. 1, (fotocopia).

⁶⁴ *Ibid.* Cfr. anche M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., pp. 69-70.

⁶⁵ S. Tramacere, *Voglia di teatro (cielo di pietra)*, in M. Marino (a cura di), *Graffiare i muri*, cit., p. 26.



Fig. 3 Un'immagine dell'*Incontro con il gruppo Farfa* avvenuto nel 1983 alle Tre Masserie di Aradeo. Al centro Iben Nagel Rasmussen, alla sua destra, con la chitarra, Roberto Licci del Canzoniere Grecanico Salentino. ATK, Serie Fotografie, Unità 748, *Incontro con il gruppo Farfa*, III I A 1. © Teatro Koreja.

trattengano tra di loro anche incontri non formali ed extraprofessionali, l'importante era mantenere il contatto tra le diverse isole.

The most valuable aspect of these gatherings, however, has invariably been the informal encounters between members of the third theatre who rarely get to meet each other. From this discussions over coffee or a few drinks, friendship are formed, succes and difficulties shared, and professional contacts are made that often lead to tours or the ongoing exchange of ideas through mail or at subsequent meetings. In short, the "islands" are in touch with each other⁶⁶.

Koreja nascerà ufficialmente come associazione culturale il 16 novembre 1983, e di lì a poco si stabilirà presso l'ex Villa Mongiò, contrada Tre Masserie ad Aradeo⁶⁷.

⁶⁶ I. Watson, *Towards a Third Theatre*, cit., p. 22.

⁶⁷ M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., pp. 72-73.

Tra il 1983 e il 1984 il gruppo guidato da Tramacere aveva già organizzato due incontri con il gruppo Farfa, divenendo fin da subito un centro che dialogava con altre realtà terzo-teatriste, alimentando di scambi sé stesso e altri gruppi locali che partecipavano agli incontri. Nel corso di questi incontri, quello che Koreja impara da Iben Nagel Rasmussen e dal suo gruppo «è la curiosità, l'incontrare gli altri con semplicità mostrandosi per quello che si è»⁶⁸.

Sebbene Koreja sia un gruppo nato dietro all'influenza del Terzo Teatro, o forse soprattutto per questo, va specificato che il gruppo non si dimenticava della realtà sociale che aveva attorno, autodefinendosi "Campo d'azione teatrale", per integrarsi nella campagna salentina e nel paesaggio umano che circondava le Tre Masserie, costituito da contadini e braccianti che raccoglievano il tabacco nei campi vicini. Dall'altro lato i componenti del gruppo si opponevano alle dinamiche socio-culturali che condizionavano la vita dei giovani nella provincia salentina degli anni Ottanta: isolamento, fragilità, il sentirsi in pericolo e pericolanti per via della criminalità e del diffuso uso di droga, il conflitto con figure paterne secondo cui il passaggio all'età adulta era segnato dal servizio di leva per l'uomo e dal matrimonio per la donna;

sono questi i risentimenti che provocano quei sotterranei movimenti di faglia che portano alla genesi del gruppo teatrale Koreja [...] e alla scommessa di un tentativo radicale di gettare la maschera sociale, anche attraverso un rapporto diretto e comunione di vita tra attore e spettatore⁶⁹.

Per soddisfare questi bisogni, e allo stesso tempo entrare in contatto con la comunità di riferimento, già nel luglio 1983 – grazie all'appoggio organizzativo offerto dal Circolo Culturale S.M. Ejsenstein – Koreja dà vita alla prima edizione del festival Aradeo e i Teatri, intitolata *Incontri*. Dalla brochure dell'iniziativa appaiono chiari gli obiettivi del gruppo guidato da Tramacere.

Il circolo culturale «S.M. Ejsenstein» facendosi interprete di una esigenza nella cittadinanza, organizza un incontro teatrale di alcuni giorni con la presenza di gruppi internazionali. Le possibilità che questi «incontri» offrono sono quelle di far confrontare la «nostra cultura» con culture che, in certo modo, sono molto vicine e sono caratterizzate da uno spirito che unisce ed esalta la creatività.

È un'occasione importante da non perdere che, nata qui, valorizza, attraverso gli spettacoli di teatro e danza, un territorio vicino a tutti e che tutti possono attraversare e vivere in prima persona.

È un momento di verifica da compiere che, se da una parte misura la nostra capacità organizzativa, dall'altra, attraverso la proposta degli spettacoli, la per-

⁶⁸ S. Tramacere, *In cerca di un castello*, cit., p. 134.

⁶⁹ Ivi, p. 66.



Fig. 4 "Incontri". Aradeo e i Teatri 1983. Foto conservata presso gli uffici di Koreja. © Teatro Koreja.

manenza degli attori per quattro giorni nel nostro paese, offre la possibilità di vivere più intensamente il rapporto pubblico-teatro.
Aradeo e i Teatri, una scommessa che inizia quest'anno⁷⁰.

L'immagine qui riportata (Fig. 4) si fa testimonianza di come fin da subito gli abitanti di Aradeo hanno risposto massivamente e attivamente alle iniziative introdotte da Koreja, nonostante da un punto di vista organizzativo le risorse fossero limitate. Come riporta il critico e giornalista Francesco Farina, negli anni della presenza di Koreja ad Aradeo «c'erano sicuramente meno risorse, forse più presapochismo, ma i rapporti umani che si sviluppavano erano senz'altro più forti e intensi»⁷¹.

Quello che emerge da questa breve analisi è che Koreja, attraverso l'incontro con

⁷⁰ *Aradeo e i Teatri. 28-31 luglio – Aradeo. "Incontri"*, Brochure a stampa, in ATK, Serie Organizzazione, Sezione Materiali Spettacoli e produzioni Koreja, Busta 211, II 6 A 2.

⁷¹ F. Farina, *Due Fiabe*, in M. Marino (a cura di), *Graffiare i muri*, cit., p. 92.

altri gruppi abbia formato una sua cultura, arrivando a costituirsi come “teatro cultura” nel territorio in cui agiva, facendo incontrare le alterità, in circostanze che hanno portato gli abitanti di Aradeo in quanto spettatori in situazioni delimitate che andavano al di là della loro quotidianità, ma che allo stesso tempo permettevano diversi rapporti, scambi ed esperienze.

In cerca dello spettatore: il barbonaggio teatrale di Ippolito Chiarello

Nel corso degli anni Ottanta Koreja diventa anche un luogo per la formazione dell'attore, soprattutto a partire dal 1985, quando Silvia Ricciardelli, che aveva lavorato con Barba nei dieci anni precedenti, si aggrega al gruppo portando in dote il *modus operandi* dell'Odin Teatret⁷².

Nel 1995 Ippolito Chiarello entra a far parte di Koreja, in seguito a un provino attraverso il quale viene scritturato da Tramacere per *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, spettacolo che andrà in scena il 6 settembre di quello stesso anno presso il Palazzo baronale di Meledugno (LE). In seguito, Chiarello decide di rimanere ad Aradeo, andando a costituire con Maria Rosaria Ponzetta, Cristina Mileti e Fabrizio Pugliese la prima generazione di attori che si formano a Koreja, attraverso il metodo pedagogico apportato da Silvia Ricciardelli, che prevedeva processi di elaborazione dei materiali e trasmissione della conoscenza in tempi lunghi e dilatati⁷³. Nel 2004 Chiarello lascia Koreja e dopo alcuni lavori con altri gruppi e contemporaneamente nel mondo del cinema, fonda nel 2007 Nasca – teatri di terra.

Nel 2009 nasce il suo barbonaggio teatrale, e nasce da un disagio.

Dentro di me avevo un disagio che era quello del teatro e degli spettacoli come qualcosa di chiuso in un ambito: il mondo teatrale, della critica, dei festival. Come se la presenza di un pubblico, o meno, fosse quasi ininfluente. [...]

Bisogna avere una cura e un'attenzione nei confronti del pubblico, bisogna trovare il modo per arrivare al pubblico se si vuole che il pubblico sia il proprio interlocutore. Questo non significa semplificare il prodotto artistico, si possono anche portare avanti progetti di ricerca e creare prodotti e contenuti artistici di sperimentazione che hanno ripercussioni future sul pubblico, ma l'autenticità del contatto è unica⁷⁴.

Dopo il debutto al Festival Castel dei Mondi di Andria con *Fanculopensiero stanza 510*, Chiarello, mosso da questa necessità di una relazione più diretta con lo

⁷² Cfr. S. Ricciardelli, *Preistoria e storia*, in Ivi, pp. 13-21.

⁷³ Cfr. M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., p. 111.

⁷⁴ T. Giannitelli, *Barbonaggio teatrale: intervista a Ippolito Chiarello*, 5 ottobre 2018, <https://metismagazine.com/2018/10/05/barbonaggio-teatrale-intervista-a-ippolito-chiarello/> (ultima consultazione: 31 luglio 2025).

spettatore divide lo spettacolo in “pezzi”, relizza un listino per ogni stralcio dello spettacolo e lo porta per strada, con l'intento di capire

se servissi a qualcosa, se il mio mestiere serviva alla società e se il pubblico era davvero disposto a pagare direttamente quello che voleva sentire e “mangiare”. Volevo provare ad abituare le persone a dare un valore alla poesia, alle parole, alla scrittura, a sentirne veramente la necessità, il bisogno⁷⁵.

Si è trattato dei «primi passi di un movimento politico e culturale fatto da cittadini e attori»⁷⁶, per cui non è lo spettatore che va a teatro, ma sono i teatranti che scendono in piazza in cerca dello spettatore, con l'obiettivo di recuperare quella relazione intima che si può avere solo a uno a uno con gli individui.

La finalità dell'operazione messa in moto da Chiarello è duplice: da un lato, in un contesto sociale sopraffatto dalle tecnologie e dai *social media*, il barbonaggio potrebbe rappresentare «un modo autentico di comunicare, fare l'attore in un'epoca di questo tipo ha senso se lo si fa recuperando quello che è il senso di questo mestiere: il rapporto con il pubblico, la presenza fisica»⁷⁷; dall'altro è un tentativo che, sfuggendo alla politica e affidandosi alla strada, nasce proprio per «incontrare il pubblico e per portarne di nuovo a teatro»⁷⁸. In altre parole, le *communitas* spontanee e gli *interstizi* che si creano nel corso delle attività di barbonaggio teatrale perseguono tre obiettivi: soddisfare una necessità personale dell'artista; rispondere, attraverso la compresenza fisica di attore e spettatore, ai bisogni sociali e relazionali di chi ascolta; e tentare di creare una *communitas* normativa, ossia un pubblico preciso, formato da nuovi spettatori teatrali con cui stabilire incontri e relazioni più o meno stabili.

Il barbonaggio teatrale portato avanti da Chiarello è quindi una *cultural action* che oltre a innescare dinamiche relazionali atte al soddisfacimento dei bisogni, sia dell'attore che dello spettatore, rappresenta un dispositivo funzionale alla formazione di un nuovo pubblico (Fig. 5).

Va considerato tuttavia un altro risvolto di questa attività che Chiarello porta avanti da ormai sedici anni, oltre che in Italia e in Europa, anche in Canada, a

⁷⁵ I. Bonadies, *Barbonaggio teatrale: a tu per tu con Ippolito Chiarello*, intervista, 6 ottobre 2015, https://www.ippolitochiarello.it/wp-content/uploads/2017/07/Barbonaggio-teatrale_-a-tu-per-tu-con-Ippolito-Chiarello-INTERVISTA_-QuartaParete.pdf (ultima consultazione: 31 luglio 2025).

⁷⁶ L. Grossi, *Barboni e politica, cronaca in scena*, in «Corriere della Sera», 14 novembre 2013, p. 42.

⁷⁷ T. Giannitelli, *Barbonaggio teatrale: intervista a Ippolito Chiarello*, cit.

⁷⁸ O. Rosato, *Il Barbonaggio teatrale: trasformare le platee in comunità. Intervista a Ippolito Chiarello*, 16 dicembre 2019, <https://webzine.theatronduepuntozero.it/il-barbonaggio-teatrale-intervista-a-ippolito-chiarello/> (ultima consultazione: 31 luglio 2025).



Fig. 5 Ippolito Chiarello durante un barbonaggio in Piazza Sant'Oronzo a Lecce (2013). © Nasca – Teatri di Terra.

Vancouver⁷⁹. L'incontro con l'aterità è stato per l'attore fonte di formazione professionale e personale.

Come artista, ringrazierò sempre la strada perché mi ha formato come attore consapevole. Umanamente mi ha arricchito di relazioni e sono una persona diversa, una persona che affronta le cose senza paura dell'altro. Ho conosciuto le altre etnie, gli altri popoli, e gli altri modi di essere e di vivere la vita e ho davanti a me l'idea di una vita colorata, fatta di tante sfumature⁸⁰.

Dalle parole di Chiarello emerge il senso sociale dell'attività rituale espresso da Augé: il dispositivo del barbonaggio teatrale è una sorta di "carro di Tespi", che

⁷⁹ Cfr. il film di M. Greco, *Ogni volta che parlo con me*, con I. Chiarello e M. Bianchi, Kama, Italia, 2014, 90'.

⁸⁰ *Ibid.*

«ha come obiettivo essenziale di stabilire, di riprodurre o di rinnovare le identità individuali e collettive»⁸¹.

Cosa resta della *cultural action*?

In conclusione, verrebbe da chiedersi quali effetti le diverse *cultural actions* qui esaminate hanno avuto sia sulle comunità locali che sui gruppi o sugli individui che le hanno innescate.

L'Odin Teatret con la sua presenza a Carpignano Salentino aveva in qualche modo legittimato canti e balli contadini ormai caduti in disuso, facendo in modo che i giovani carpignanesi intrattenessero un dialogo con gli anziani, depositari di quelle tradizioni, per riportare ciò che si poteva salvare nella contemporaneità. In questo senso Giovanni Pellegrino, intellettuale salentino che aveva partecipato ad alcune attività dell'Odin nel 1974, aveva ispirato alcuni operatori culturali locali verso la rivitalizzazione di alcune feste tradizionali come la "festa dellu focu" a Zollino e la festa di San Rocco a Torre Paduli.

I giovani carpignanesi, già nel settembre 1975 – anno immediatamente successivo alla prima presenza dell'Odin in paese – si erano re-inventati la tradizionale *festa te lu mieru*, che è diventata «il modello per decine e decine di altre ricostruzioni, tradizioni inventate negli altri paesi»⁸². Dal canto suo l'Odin ha avuto l'opportunità di formarsi rispetto alla pratica del baratto, dispositivo di scambio che continuerà a utilizzare negli anni ai fini degli incontri con altre culture, come quello avvenuto con una tribù di Yanomami venezuelani nel 1976⁸³.

Il festival Aradeo e i Teatri si fermerà alla sua quindicesima edizione, fino a quando nel 1999 Koreja trasferisce la sua sede a Lecce. In questo contesto quello che era il "campo d'azione teatrale" si trasforma in "cantier teatrale", e Aradeo e i Teatri cambia nome in Teatro dei Luoghi. Secondo Provenzano questo secondo nome è «significativo di una crescita nelle capacità relazionali con il territorio, nella visione progettuale e nelle competenze a disposizione: dal luogo di nascita che si relaziona con molteplici forme e linguaggi teatrali, al teatro che diventa centro propulsivo dei luoghi che abita»⁸⁴. In altre parole, sembra che il gruppo Koreja sia passato dalla "cultura del teatro" alla "cultura del progetto", incarnando attraverso il festival Teatro dei Luoghi ciò che sottolinea Raimondo Guarino rispetto ai tempi del Terzo Teatro.

⁸¹ M. Augé, *Il senso degli altri*, cit., p. 83.

⁸² E. Barba, *L'Odin in Salento: la mia casa del padre*, in «Il Paese Nuovo», 6 dicembre 2002. Cfr. anche V. Santoro, *Odino nelle terre del rimorso*, cit., pp. 68-71.

⁸³ Cfr. il film *Theatre meets Ritual. Odin Teatret in Amazonia*, Denmark, Kurare - Odin Teatret Film, 1976, 25'.

⁸⁴ M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria*, cit., p. 77.

L'ostinazione del "teatro di gruppo" nel trapiantare e rivendicare cifre, ossessioni e matrici delle insorgenze novecentesche lascia il posto, verso la fine del secolo scorso, a un altro senso del passato del teatro, a diverse ragioni del rapporto tra senso del passato e urgenze del contemporaneo. Nell'alta marea di formazioni e fenomeni dei decenni Ottanta-Novanta, le linee di filiazione e rigenerazione appaiono sommerse. L'autonomia delle culture teatrali, vagante tra isole, cellule, molecole, sfere e altre metafore, resta vigile fino alle accensioni del presente, sotto mutate insegne, come risorsa di adattamento, resistenza, opposizione⁸⁵.

Mentre Koreja ha cambiato la sua fisionomia originaria, pur trovando attraverso il Festival Teatro dei Luoghi un bilancio tra il senso sociale del passato e le necessità relazionali del contemporaneo, Ippolito Chiarello, mosso dal bisogno personale di uscire dal "circuito teatro" per trovare relazioni più umane, va alla ricerca dello spettatore nelle piazze, facendo del barbonaggio teatrale un dispositivo scenico che cerca di conquistare e formare una *communitas* spettatoriale proprio a partire dalla relazione.

⁸⁵ R. Guarino, *Il tempo del terzo teatro*, in R. Ferraresi (a cura di), *Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, cit., p. 187.