

MATERIALI SULL'ISTA
International School of Theatre Anthropology

Sanjukta Panigrahi (foto di Fiora Bemporad, 1990); scheda sull'ISTA; Ugo Volli sulla scuola degli attori (1980)



Immagine 10 – Sanjukta Panigrahi, danzatrice Orissi. Baratto alla Fabbrica occupata, Bologna, 1990. Foto di Fiora Bemporad OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie ISTA, b. 6).

Raffaella Di Tizio: *È il pomeriggio del 14 giugno 1990, e Sanjukta Panigrahi danza durante un baratto in una fabbrica occupata, a Bologna, alla presenza dei partecipanti della sesta sessione dell'International School of Theatre Anthropology. Il ritmo viene scandito dal cantante e musicista indiano Ragunath Panigrahi e dal suo ensemble musicale. Con loro nella foto vediamo artisti giapponesi, l'ensemble balinese e in fondo, in piedi sui suoi trampoli, Mr Peanut, un personaggio che Julia Varley porta con sé dal 1980, dopo averlo ereditato da Tom Fjordefalk.*

Per la sua attrice, come si può leggere nel libretto di sala de Il Castello di Holstebro, Mr Peanut non rappresenta la morte. Però quello che lo spettatore vede è un uomo con la testa di teschio, che sta osservando attentamente la vita che gli danza davanti, incantato dal battere dei piedi di Sanjukta sul pavimento. Nella sesta sessione dell'ISTA si discuteva del rapporto tra pratica teatrale e sto-

riografia. Julia Varley ne descrisse i risultati così: «The proof that “god exists” – Sanjukta dancing [...] – results in a different historiography»¹.

Su cosa sia esattamente l'ISTA ho sentito e letto molte spiegazioni: quello che ho capito è che qualcosa in quegli incontri tra diverse tradizioni e tra attori musicisti registi e professori ha cambiato lo sguardo dei presenti, e che da quei momenti vissuti insieme è scaturita una sorta di forza irradiante, sono nati legami profondi e sotterranei tra mondi lontani.

Un filo invisibile legava l'ISTA alla Stanza 26, una piccola aula con pareti tappezzate di manifesti teatrali e vecchie foto, stipata di un numero inverosimile di sedie e sempre affollata di studenti. Si trovava al secondo piano di Palazzo Carli, in piazza Regina Margherita, dov'era la sede, fino al terremoto del 2009, della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi dell'Aquila. Quell'aula era il regno incontrastato di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, lì si parlava e discuteva di teatro e di vita, e si scopriva che tra le due cose non si potevano tracciare precisi confini. Lì si facevano domande pressanti (ad alcune Taviani risponde nella lettera 54, Come un bagliore, nel n. 32 di «Teatro e Storia»), e ci si interrogava avidamente su quel mondo teatrale che all'improvviso ci si era aperto davanti.

A Sanjukta era intitolata la nostra aula e la foto qui pubblicata era appesa sulla porta: il mistero di Sanjukta, ancora vivo e presente nell'energia che vibra in questa immagine, ci raggiungeva attraverso le persone che l'avevano incontrata. In quella stanza molti di noi hanno ascoltato il nome dell'Odin per la prima volta, proprio nello stesso periodo in cui ci sentivamo raccontare che dopo l'avvento della grande regia europea, dopo il lavoro dell'attore su se stesso di Stanislavskij e Suler, dopo Mejerchol'd e Craig, e Appia e Dalcroze e Copeau era iniziata come una fase di vuoto, di ricerca dei maestri, e che i registi della seconda generazione si erano di colpo trovati soli, di fronte ad un mistero senza risposte.

Imparavamo in quegli anni che c'è un teatro che è buon vino e teatro che è vino scadente, e che chi beve solo il secondo non può immaginare il sapore del primo, mentre chi assaggia del primo anche solo un sorso non saprà più accontentarsi del secondo; imparavamo che ci sono spettacoli-cena e spettacoli-banchetto, e che di questi ultimi non sarà possibile gustare subito ogni cosa, ma si potrà vederli cento volte e scoprire sempre qualcosa di nuovo.

Inseguivamo l'Odin quando era possibile, aspettavamo che venisse in città, ci riunivamo attorno ai racconti degli attori, discutevamo dei libri, ci lasciavamo travolgere dagli spettacoli.

In più occasioni avremmo poi sentito Eugenio Barba sostenere che la presenza del suo teatro potesse creare imbarazzo, loro ancora vivi, dopo aver fatto tanto. Questo non corrispondeva affatto a quello che provavamo noi giovani entusiasti studenti universitari: l'Odin era per noi qualcosa di familiare, un segreto che ci legava, un paesaggio comune.

¹ Julia Varley, *A Candle Lit Amongst the Pages of Books*, in *The Performers' Village. Times, Techniques and Theories at ISTA*, Graasten, Drama, 1996, p. 93. Cfr. i *Materiali* (3), p. 172.

Col tempo abbiamo però scoperto una sensazione diversa, come un dubbio sottile e feroce: siamo nati troppo tardi, o troppo presto, per capire?

* * *

Mirella Schino

Scheda sull'International School of Theatre Anthropology

L'International School of Theatre Anthropology (d'ora in poi ISTA) è stata fondata da Eugenio Barba, e da un gruppo di studiosi e artisti che hanno collaborato con lui sin dalla prima sessione di Bonn: Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo, Fabrizio Cruciani, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Nicola Savarese e Ferdinando Taviani. Alla prima sessione erano presenti anche altri artisti e altri studiosi, ma qui ricordiamo solo i nomi delle persone che hanno mantenuto con l'ISTA un rapporto di lunga durata.

All'inizio, l'ISTA era una delle molte attività autonome del Nordisk Teaterlaboratorium: un progetto che riguardava soprattutto Eugenio Barba. Era la realizzazione pratica di due aspirazioni presenti fin quasi dagli inizi nel suo lavoro: trasmettere esperienze professionali ad autodidatti privi del privilegio di vere e proprie scuole da una parte, e, dall'altra, avere la possibilità di indagare i modi attraverso cui si costruisce il segreto della presenza scenica del performer. È nata come scuola alternativa, per giovani teatranti differenti, in un momento in cui i grandi incontri e in generale il movimento di teatro di gruppo erano al loro apice. Ma è nata anche, parallelamente, come luogo di ricerca per lo studio dell'attore. O, secondo la definizione di Barba, per lo studio dell'essere umano in stato di rappresentazione. Era un tipo di ricerca diversa da quelli che erano stati gli studi sull'attore fino a quel momento, perché partiva in primo luogo dalla biologia, dallo studio delle reazioni del sistema nervoso dello spettatore di fronte a forme di vita, ma di vita diversa, potenziata. Cioè teatro.

Questo studio è quello che sarà poi chiamato, sempre da Barba, «antropologia teatrale», e che forse avrebbe potuto anche essere chiamata biologia del teatro.

La domanda da cui l'ISTA è partita è: perché il teatro può essere tanto una forma di vita patinata, irreali, più lucida, ma meno intensa della vita reale, quanto una forma di vita concentrata, più potente? Perché accade, e come accade? E che rapporto ha tutto questo con lo sguardo degli spettatori?

La vita e il lavoro di una sessione dell'ISTA non somigliavano a quelle di una normale scuola. Erano sessioni organizzate sulla base di finanziamenti relativamente scarsi, quindi le condizioni di vita erano spesso difficili, sia per i maestri che per gli studenti. Specie nelle prime sessioni, si dormiva in camerate – talvolta perfino in enormi camerate comuni. Le lezioni si svolgevano dove capitava, in genere in luoghi privi di quegli standard che alcuni dei pedagoghi avevano ritenuto fino a quel momento indispensabili. Inoltre le sessioni, soprattutto le prime, organizzate direttamente da Barba, prevedevano una mole di attività che occupava l'intera giornata, e lasciava pochissimo spazio per altro, compreso il riposo. Il lavoro di una sessione

comportava due-tre settimane (qualche volta anche un mese o due, nel caso delle prime due sessioni) di strettissima convivenza tra maestri, allievi ed équipe scientifica. Stranamente, queste condizioni determinarono rapporti piuttosto forti, in particolare tra i partecipanti fissi (lo staff scientifico e quello artistico).

1 – La prima sessione dell'ISTA si è svolta a Bonn nel 1980. È nata perché, nel 1979, era stato proposto a Barba di organizzare un ennesimo incontro di teatro di gruppo, a Bonn. Barba rilanciò organizzando, invece, la prima sessione di un'accademia mobile. Col passare degli anni e delle sessioni, l'interesse si allargò dall'arte dell'attore alle strutture più segrete e profonde della creazione teatrale.

La prima sessione è durata un mese, dal primo al 31 di ottobre. Hanno partecipato una ventina di maestri di teatro venuti dal Giappone, da Bali, dall'India, da Taiwan (Opera di Pechino). Dell'Odin Teatret c'erano Toni Cots, Roberta Carreri e Iben Nagel Rasmussen (solo il primo per l'intera durata della sessione). Vi portarono il proprio contributo il biologo Henri Laborit e Jerzy Grotowski. Vi parteciparono circa settanta giovani attori e registi provenienti da tutte le parti del mondo. La scommessa era la ricerca di un modo scientifico di guardare al teatro, che andasse al di là delle impressioni, di nozioni generiche come il «carisma» o il «talento» di un attore. L'argomento del «simposio», della parte aperta anche a un pubblico esterno era l'«antropologia teatrale», allora poco più che una buona formula. Nel corso di quest'ISTA è stata poi trovata la parola chiave di quel che si rivelerà una vera scoperta: il termine «pre-espressivo». Legato al processo creativo questo termine indica un livello del lavoro dell'attore, e determina in primo luogo un modo di guardare al teatro dal punto di vista della sua efficacia sensoriale. È un punto che cerca qualcosa al di là di: a) senso e significato; b) problemi psicologici; c) storia; d) diverse realtà culturali che hanno dato vita a spettacoli e generi teatrali differenti. Con l'ISTA si realizza inoltre un confronto con le tradizioni classiche del teatro asiatico. Fin dalla prima ISTA, i partecipanti hanno sempre preso lezioni dagli artisti asiatici. A Bonn veniva dedicata una settimana ad ognuna delle tradizioni presenti: per cercare di cominciare a sperimentare i lati comuni, utili anche per attori occidentali, che nel frattempo si andavano individuando nel «livello pre-espressivo» dell'attore. Per cominciare a scoprire nel corpo vivo di queste antichissime tradizioni principi e tensioni sotterranee, non segrete, ma invisibili e non riconosciute, come è gran parte della cultura teatrale.

2 – La seconda sessione dell'ISTA si è tenuta in Italia, a Volterra, nel 1981. La organizzarono Roberto Bacci e il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera. L'ISTA di Volterra è stata la più lunga: dal 5 agosto al 7 ottobre del 1981. Vi hanno partecipato centodieci persone circa. La parte pubblica comprendeva spettacoli e un simposio con dimostrazioni dei pedagoghi presenti. Il suo tema era l'improvvisazione. All'interno di quest'ISTA, in mezzo alle altre numerose attività, per lo più pedagogiche, Barba ha lavorato alla creazione di uno spettacolo su Basho, poeta giapponese, a partire da un dramma di Edward Bond, con cinque partecipanti come attori.

3 – Terza ISTA: Blois e Malakoff, 1985. La durata, quindici giorni, rimarrà

quella media anche nelle sessioni successive. Alla terza parteciparono una sessantina di persone. L'organizzatore è un regista-editore: Patrick Pezin. Il tema del simposio pubblico è stato «Il maestro dello sguardo».

4 – Quarta ISTA: Holstebro, 1986, organizzata da e nell'Odin Teatret, una sessione tutta dimostrazioni e spettacoli, di durata brevissima: cinque giorni (dal 17 al 22 settembre). Vi parteciparono centottantacinque persone. Il tema in discussione («animus-anima») era la legittimità della distinzione, in scena, tra sessi, cioè se considerare «naturale» la coincidenza tra sesso dell'attore e sesso del personaggio. L'ISTA di Holstebro, dedicata alle tecniche di rappresentazione del ruolo femminile, è stata forse quella in cui le tradizioni orientali hanno avuto maggior importanza. In esse, infatti, solo molto raramente si rispetta quella coincidenza tra sesso naturale dell'attore e resa scenica che in Occidente appare «naturale». Il tipo di confronto tra Oriente e Occidente che ne è derivato – che volutamente non teneva conto delle differenze culturali o storiche – dette luogo a numerose e anche violente discussioni e polemiche.

5 – La quinta ISTA si è svolta in Italia, in Salento, nel 1987. È in questa sessione che prende forma l'idea di uno spettacolo pubblico in cui le danze di tutti i performer delle diverse tradizioni asiatiche siano intrecciate insieme in una rappresentazione unitaria. È stata anche la sessione in cui Barba ha lavorato con alcuni attori asiatici nel modo in cui ha sempre lavorato con i suoi attori, manipolando e montando i loro fili creativi personali e solitari. In questo caso le partiture inventate dal nulla dagli attori dell'Odin erano sostituite da frammenti di danze orientali.

Il tema dello spettacolo, destinato solo ai partecipanti, era Faust, da Goethe, con Sanjukta Panigrahi, India, danza Odissi, nella parte di Mefistofele; Katsuko Azuma, Giappone, Buyo Kabuki, nella parte di Faust; ed un altro giapponese, Kanichi Hanayagi, onnagata, con le scarpe con i tacchi alti ed un grande cappello di paglia nella parte di Margherita.

6 – Nel 1990, c'è stata l'ISTA di Bologna, organizzata dal Teatro Ridotto di Bologna e dal Centro Teatrale San Geminiano di Modena. È durata tre settimane, dal 28 giugno al 18 luglio, ed era intitolata a un grande tema, fondamentale (anche se più sotterraneo) in tutte le sessioni: quello della storiografia. A partire da questa sessione, il lavoro per l'ISTA ha riguardato l'intero Odin Teatret, e non il solo Barba, come era stato nei dieci anni precedenti.

7 – 1992, settima ISTA, di una settimana soltanto, dal 4 al 12 aprile, a Brecon e a Cardiff, in Inghilterra. Organizzata dal Centre for Performance Research di Cardiff, per una sessantina di persone, tra partecipanti, staff artistico e staff scientifico. Si apre a Brecon il tema della «sottopartitura», cioè del livello di organizzazione mentale dell'attore in scena.

8 – Nel 1994, a Londrina, in Brasile, c'è l'ottava sessione, dall'11 al 21 agosto, organizzata da Nitis Jacon, Festival Internacional de Londrina. Il tema era «tradizione e fondatori di tradizioni». Con questa sessione entra a far parte stabile dell'ISTA una tradizione diversa da quelle asiatiche: quella del Condomblé, religione danzata brasiliana di provenienza africana, rappresentata dal danzatore Au-

gusto Omolú e dal suo ensemble. Barba comincia a lavorare a uno spettacolo che vede in scena sia gli attori dell'Odin Teatret che gli artisti orientali che da anni ormai lavorano con lui per l'ISTA: Sanjukta Panigrahi, Kanichi Hanayagi, il gruppo balinese di I Made Djimat, la danzatrice Cristina Wistari, Augusto Omolú, i musicisti dei diversi ensemble orientali europei e quello brasiliano: è il *Theatrum Mundi*. Lo spettacolo prosegue e si evolve a tappe, negli anni, cambiando a ogni sessione, ma muovendosi all'interno di due temi di base: Amleto e Faust.

9 – Nel 1995, in Svezia: ISTA di Umeå, 2-21 maggio 1995, organizzata da Chris Torch e da Sven Sahlstrom. È stata la sessione dedicata alle domande sugli esercizi messi a punto dai padri fondatori della regia all'inizio del ventesimo secolo.

10 – La decima sessione si è svolta a Copenaghen (Danimarca), dal 3 al 12 maggio del 1996. Il tema erano i rapporti tra il teatro e la danza, il bios del performer, e anche questa sessione è stata organizzata direttamente dall'Odin Teatret (in collaborazione con KIT, Copenhagen International Theatre Festival), come quella dell'86, e come quella è stata una sessione soprattutto di dimostrazioni e di spettacoli.

11 – L'undicesima è stata quella di Montemor-o-Novo e a Lisbona, in Portogallo, dal 10 al 25 settembre 1998, organizzata dal gruppo Teatrale Immagini e dal Festival Sete Sóis Sete Luas. Il tema era quello dell'effetto di organicità. Nel giugno del 1997 era morta Sanjukta Panigrahi, fondatrice dell'ISTA e uno dei suoi cardini. Il *Theatrum Mundi* di questa sessione le viene dedicato.

12 – Dodicesima sessione: Germania, a Bielefeld, dal primo al 10 settembre del 2000, organizzata dal Teaterlaboratorium Bielefeld. Il tema era «Drammaturgia». Un tema che nel frattempo veniva esplorato anche in alcune sessioni dell'Università del teatro eurasiatico.

13 – Tredicesima sessione: Siviglia e La Rinconada, Spagna, 15-25 ottobre 2004, organizzata dal Teatro Atalaya. Tema: «Flusso». Settantatré partecipanti. Barba immette nuovi pedagoghi.

14 – Quattordicesima e ultima sessione dell'ISTA: Wrocław e Krzyzowa, in Polonia, 1-15 aprile 2005. Organizzata dal Grotowski Institut. Tema: «Improvvisazione». Ottantuno partecipanti. Come è ormai tradizione, comprende un simposio, dei baratti, spettacoli e un piccolo *Theatrum Mundi*².

In tutto, si è trattato di venticinque anni di incontri, ricerche e dibattiti.

Venticinque anni sono lunghi.

In venticinque anni l'ISTA, pur non essendo un luogo fisico, è riuscita a diventare un contesto mentale. Alla fine era una struttura ampia e complicata, con un centinaio di partecipanti e una cinquantina di docenti provenienti da tutto il

² I lavori dell'ISTA hanno prodotto ricerca sul campo e molti scritti, di Barba in primo luogo, ma non solo. Per la ricca bibliografia che ne è derivata rimando ancora una volta alle indicazioni complete riportate nel sito internet dell'Odin Teatret, www.odinteatret.dk.

mondo, artisti, per lo più, e qualche studioso. In un certo senso, era un laboratorio teatrale – un laboratorio cresciuto a fianco di un teatro laboratorio come è l'Odin.

Si studiava il teatro come vita potenziata, ma il punto di partenza è sempre stato molto concreto e materiale: lo studio dei teatri codificati, in primo luogo orientali. Però studiati in modo comparato, e del tutto straniato rispetto alle culture che li avevano prodotti. I partecipanti, gente di teatro, in genere molto giovane, che si recava all'ISTA per imparare le basi del training e del lavoro dell'attore, si trovavano a lavorare con forme orientali, prive di qualsiasi utilizzazione pratica immediata. Erano lì per riflettere, o, per usare una formula di Barba, «per imparare a imparare», non per imparare qualcosa di semplicemente utile. Ogni partecipante studiava per una (sola) settimana con un pedagogo di tradizione differente, per imparare i primissimi passi. Quello che si può imparare nei primi giorni di scuola.

L'ISTA, dunque, è stata il luogo dello sguardo straniato, forse proprio spesso incomprensibile dall'esterno e veramente fertile dall'interno.

È stata un luogo di confronto e di ricerca, di domande, e di inquietudini. Non era un luogo di produzione di spettacoli (anche se ne produceva di tanto in tanto qualcuno, sotto il nome di *Theatrum Mundi*). Non era definibile come un «gruppo» di teatro, ma ha generato relazioni di lavoro costanti, che hanno assunto una forza prioritaria.

In linea di massima, è conosciuta soprattutto per le sue indagini su forme di sapere comune sottese alle realtà, tanto diverse in superficie, del teatro orientale e del teatro occidentale. Ma c'erano anche altri aspetti della ricerca, a fianco di questa faccia di particolare rilevanza. Era un luogo dove trovava posto ogni forma di indagine sull'attore. Di volta in volta, poteva concentrarsi sull'enigma dell'apprendistato e sull'avventura della ricerca. Si interrogava sullo stato fisico e mentale precedente o successivo alla rappresentazione. Comprendevo tutti i problemi legati al rappresentare e allo spettacolo – purché avessero al loro centro l'essere umano rappresentante.

I pedagoghi (per lo più asiatici, ma non solo) insegnavano, come si è detto, i primi passi delle loro tradizioni. Questi primi passi erano al tempo stesso indagati, come se fossero vetrini da mettere sotto la lente di un microscopio. Si indagava sulle loro posture, le loro abitudini e le loro credenze. Si indagava, quindi, per una volta, insieme agli oggetti di indagine. Talvolta, in qualche sessione dell'ISTA, la parte preponderante del lavoro riguardava la creazione di un nuovo *Theatrum Mundi*, uno spettacolo-ISTA in cui si sarebbero mescolati asiatici e occidentali. Ci furono anche scambi e baratti con realtà locali.

La ricerca, all'ISTA, non era semplice: per il luogo chiuso, per la compresenza di altri ricercatori, per l'assunto tacito che si trattava di un luogo di passione pura, per le ore passate lavorando con i maestri, o in discussione serrata, o in muta e monotona osservazione del lavoro degli attori. Era resa difficile dai limiti e dagli ostacoli che ha un tempo forzatamente condiviso. Era difficile dialogare tra gente che guarda al teatro come al proprio campo di ricerca, ma da punti di vista e da mestieri assai diversi. È stato uno spazio di lavoro pratico, e un ambiente per domande volutamente ingenue, che puntavano direttamente sulle strutture più pro-

fonde del fare teatrale, sulle convinzioni più sedimentate e condivise, sulle zone più segrete. Domande che sono servite per guardare con occhi diversi anche fenomeni noti. L'ISTA è stato il luogo delle domande che nessuno si era posto, e che probabilmente nessun altro si porrà per decenni.

Se ci si pensa, diventa subito evidente: al teatro si pongono in genere pochissime domande di fondo, e sempre le stesse: drammaturgia, rapporto attore/personaggio. Più qualche questione tecnica sull'impostazione della voce e sui modi per modellarla.

Le domande che si sono affrontate all'ISTA, sull'essere umano in scena, erano nuove e sorprendenti. Spaziavano da quanto c'è di più concreto, piccolo, insignificante (il modo in cui un attore poggia la pianta dei piedi sulla terra), a quanto si pone, nel teatro, di più oscuro, come l'esistenza o meno di un «pre-espressivo mentale». Hanno permesso molte esplorazioni.

Ci fu una sessione sull'improvvisazione, una sul tema «maschile e femminile», e un'altra sulla presenza dell'attore. Venne discusso l'effetto di organicità che può avere la presenza dell'attore. Si discusse sulle tradizioni teatrali, sulle grandi tradizioni asiatiche, sulle nuove tradizioni europee novecentesche e sui loro fondatori. Ci si interrogò sugli esercizi costruiti dai padri fondatori del nuovo teatro del Novecento, e sui «principi che ritornano» nella tecnica dell'attore tanto in Oriente che in Occidente. Erano tutte domande che riguardavano le strutture più profonde del teatro, quelle invisibili. Molte domande non portarono a niente. Altre sembravano far indietreggiare di qualche metro il buio che avvolge l'arte del teatro.

Si parlò di equilibrio e disequilibrio nelle posture fisiche dell'attore e, nello stesso tempo, del «valore» del teatro. Ci si interrogò sul ruolo delle diverse memorie proprie all'essere umano, quella fisica, quella mentale, quella sensoriale. Venero studiate le diverse forme di apprendimento, i diversi metodi di insegnamento, l'imprinting, la trasmissione verbale e il sapere professionale incorporato, sia in modo consapevole che in modo inconsapevole. Si parlò di azioni dilatate e azioni miniaturizzate. Venne analizzata la differenza tra movimenti quotidiani e movimenti extra-quotidiani.

Solo raramente, i tempi congestionati dell'ISTA permisero che si sviluppassero vere discussioni. Tuttavia, le indagini e le scoperte di cui l'ISTA poneva i fondamenti fiorivano più tardi nel lavoro individuale, e davano vita spesso anche a una sorta di discussione a distanza. Si era costituito un ambiente, una rete di domande, di punti di riferimento, di discussioni.

Era un mondo formato da persone che (in venticinque anni) presero l'abitudine a discutere insieme. Quel che fu determinante, in questo mondo, fu la compresenza di studiosi e di gente di teatro, di esperti in branche diverse del sapere teatrale, di anziani e di giovani, di teatranti e di critici. Talvolta ci furono incomprensioni, noia ed estraneità. Ma la compresenza e il rispetto reciproco ebbero, alla fine, per alcuni, un peso maggiore di qualsiasi differenza.

È stata importante, per la cultura teatrale: riuniva insieme studiosi di differenti scuole, di differenti culture, tendenze e paesi, creando una sia pur tempora-

nea, ma internazionale, comunità di studi. Ha creato una comunità di ricerca che univa insieme non solo studiosi di paesi diversi, ma anche studiosi e teatranti ed era basata sul rispetto reciproco, e su una comunità di interessi. Ha consolidato abitudini di scambio e discussione comuni. Ancor più di questo, soprattutto nel periodo iniziale, ha spazzato via ogni ortodossia, ogni logica che sembrava scontata, sia di studi che di pratica. Col passare degli anni la storia dell'ISTA è andata sempre più intrecciandosi con quella dell'Odin Teatret, e ha assunto un funzione privilegiata di «scuola ISTA». Questo non vuol dire che non ci siano state, anche in queste ultime sessioni, molte esperienze nuove, e molti insegnamenti fondamentali, ma forse l'aspetto della ricerca comune tra studiosi e teatranti è andato un po' scemando con gli anni, e si è in parte persa la sua forza eversiva, di rottura. L'Odin del ventunesimo secolo è un grande teatro, una struttura complessa, in cui lavorano molte persone, che offre ospitalità a giovani artisti di teatro, e allo stesso tempo permette ai vecchi attori di sviluppare i propri percorsi, soprattutto pedagogici, che li portano spesso in direzioni più individuali. È un punto di riferimento importante, ma forse leggermente più distante di quanto non avvenisse nel secolo precedente. Ha un ruolo, sempre importante, ma meno cocente.

Anche quando le sessioni hanno cominciato a diradersi o a essere un ricordo, l'ISTA ha continuato a crescere nella mente di chi vi ha partecipato. I risultati che ha prodotto, saggi e libri, portano lontano da essa, sono probabilmente irriconoscibili come «prodotti ISTA». Eppure ne sono, indubbiamente, frutti.

Ugo Volli
Che cosa è l'ISTA
 1980

[Ugo Volli, anche lui tra i fondatori dell'ISTA, è studioso di semiotica, ed è stato per molti anni anche critico teatrale, soprattutto de «la Repubblica». Era entrato in contatto con l'Odin nel 1975, poi aveva seguito l'incontro di teatro di gruppo di Belgrado per la sua intera durata. Nell'80, Barba l'aveva invitato a seguire una tournée dell'Odin in Giappone. Ha partecipato all'ISTA per dieci anni, fino alla sessione di Bologna del 1990.

Quello che segue è un articolo apparso originariamente ne «la Repubblica» del 6 novembre 1980 con il titolo Prego, entri in scena ma con tutto il corpo. Conservato presso gli OTA, fondo Odin, serie ISTA, b.1].

Bonn – L'alba ha una luce torbida riflessa dalla brina quando il parco di Tannenbusch è invaso da una cinquantina di giovani in tuta. Mezz'ora dopo sono tutti dentro a una grande palestra grigia, impegnati in una serie di esercizi acrobatici. Più tardi, tutti in cerchio, eseguono una specie di strano disordine concerto, in cui ognuno ripete instancabilmente un breve testo, modulandolo in altezza e intensità. Ancora più tardi, divisi in gruppi, ripetono i passi più faticosi e innaturali di esotiche danze orientali...

Non è un raduno sportivo, e neanche una comunità terapeutica. Si tratta della

nuova «università del teatro» organizzata da Eugenio Barba, l'International School of Theatre Anthropology, Ista, la cui prima sessione si svolge in questi giorni a Bonn e che l'anno prossimo sarà in Italia, a Pontedera: trentacinque attori, una quindicina di registi e leader di gruppi teatrali, provenienti da una ventina di paesi di tutto il mondo (Giappone e Cile, Colombia e India, Vietnam e Canada, l'America, tutta Europa...), che per trenta giorni lavorano a tempo assolutamente pieno in una scuola superiore messa a disposizione dal comune.

Naturalmente si tratta di una scuola molto particolare, assai diversa dalle varie accademie teatrali che funzionano più o meno male in tutto il mondo come in Italia. Non solo perché il tipo di teatro per cui vi si lavora è assai diverso dalla messinscena tradizionale di testi e rimanda piuttosto alla drammaturgia della partitura scenica, al «montaggio delle attrazioni». E neanche perché di conseguenza il bagaglio tecnico proposto agli attori non consiste in regole di dizione, «fiati» e scherma e la preparazione non ha di mira le convenzioni rappresentative, ma piuttosto la fisiologia della presenza scenica.

Anche se tutto ciò è vero, non è questo il centro della questione. L'ISTA non sviluppa dogmi di estetica teatrale, e niente impedisce di applicare i suoi contenuti a ipotesi drammatiche assai lontane da quelle dei suoi promotori. E del resto quasi metà del lavoro è dedicato all'esercizio molto classico dello studio di una messinscena di un testo della drammaturgia classica (in questo caso l'*Amleto*, che gli allievi eseguono in gruppi autonomi e chiusi).

L'originalità dell'ISTA consiste piuttosto nel suo carattere antropologico, proclamato fin dal titolo. Che cosa vuol dire «antropologia del teatro»? Senza dubbio studio comparativo delle situazioni sceniche nelle diverse culture, e infatti i pedagoghi di questa scuola vengono da Bali e dall'India, dal Giappone e dalla Cina. Ma anche qualcosa in più. Per Barba che ha coniato l'espressione e persegue tenacemente questa linea di lavoro, esistono dei principi biologici che stanno alla base della distinzione tra tecniche del corpo nella vita di tutti i giorni e tecniche della presenza forte che è caratteristica necessaria del teatro e della danza.

Dove il teatro è formalizzato in una grammatica di regole e in un lessico di elementi che si possono apprendere, e cioè quasi dappertutto in Oriente (e da noi nel balletto classico), queste tecniche del corpo «forti» si possono studiare e se ne possono ricavare dei principi validi in generale. Per esempio, l'alterazione dell'equilibrio del corpo, che comporta un uso sistematicamente «innaturale» delle tensioni muscolari dell'attore, è una costante di queste forme sceniche codificate, dalle ginocchia flesse del Nō, ai piedi poggiati sull'esterno del Kathakali, alla danza sulle punte del balletto europeo. Un'altra costante è quella delle opposizioni muscolari che contrastano sempre un movimento in una direzione. Questa ipotesi di una «antropologia dell'attore» è al centro dell'ISTA: è stata discussa in un seminario internazionale con teatrologi e scienziati il 25 e 26 ottobre, è studiata da un'équipe scientifica permanente, di cui fanno parte a vario titolo biologi come Jean Pradier, semiologi come Franco Ruffini, antropologi come il danese Peter Elsass, teatrologi e storici del teatro come Ferdinando Taviani e Fabrizio Cruciani, e poi anche Jerzy Grotowski e vari specialisti locali del teatro orientale. È soprat-

tutto quest'ipotesi al centro della didattica dell'ISTA, che è impostata tutta nel senso di insegnare agli attori occidentali a fare uso consapevole delle tecniche «forti» di presenza, o se si vuole, nello sviluppare una «intelligenza del corpo».

Questo è il senso della presenza all'Ista di pedagoghi di quattro diverse tradizioni orientali: il Kabuki giapponese e l'Opera di Pechino, l'Orissi indiana e il teatro danzato di Bali. Con ognuno di questi pedagoghi, gli allievi lavorano per una settimana, non certo nell'ottica di apprendere gli elementi della sua arte (come, in un tempo così limitato? E per farne che?), ma per afferrarne i principi organizzatori – secondo una comprensione beninteso pratica e non intellettuale. Quel che fanno i pedagoghi orientali in quella settimana è infatti ripercorrere i primissimi esercizi e insegnamenti cui sono sottoposti i loro allievi quando arrivano bambini per imparare l'arte: esercizi spesso sgradevoli e poco significativi esteticamente, ma che comprendono al loro interno tutti i principi «antropologici» in gioco.

Nello stesso senso va il lavoro del training all'occidentale che è diretto dallo stesso Barba: agli allievi viene chiesto di crearsi da sé degli esercizi, e di combinarli e arricchirli tenendo conto dei principi che vanno apprendendo, di articolarli cioè per opposizioni, squilibri, tensioni, dominando la propria energia fisica in maniera tale da costruire una particolare presenza e vitalità fisica.

Tutto il lavoro, insomma, anche quello sull'*Amleto*, incentrato su tecniche di montaggio, avviene a un livello precedente o diverso dal teatro come «arte» e come «comunicazione», dall'attore come «interprete» e «immedesimazione». E questa in fondo è la vera sfida dell'antropologia teatrale: sostenere in pratica e con minuziosa pedagogia che il cuore del teatro è molto più vicino alla biologia che alla psicologia o alla comunicazione culturale, e consiste piuttosto in certe tecniche di presenza che nei giochi della rappresentazione.