

MATERIALI (7)

Incontri

Judith Malina ed Eugenio Barba (Fiora Bemporad, 1994); lettera di Andre Gregory (1976); lettera di Jean Darcante (1976); Eugenio Barba, *Terzo Teatro* (1976); lettera di Renzo Vescovi (1985)



Immagine 7 – Eugenio Barba e Judith Malina, trentesimo anniversario dell’Odin Teatret, Holstebro, 1994, Fiora Bemporad (OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie Anniversaries, b. 3).

Francesca Romana Rietti: *Autrice dell’immagine è l’argentina Fiora Bemporad, che inizia a collaborare con l’Odin Teatret nel 1986 a Buenos Aires e ne diviene poi una delle fotografe di lungo corso, documentandone da allora con continuità molte attività. In particolar modo, le sessioni dell’International School of Theatre Anthropology (ISTA), dove affina lo sguardo fotografando il succedersi dei molti dialoghi e incontri tra tradizioni performative diverse e lontane tra loro. Ne ha prodotto un patrimonio iconografico che è oggi uno dei materiali più ricchi per studiare e conoscere quell’effervescente laboratorio di ricerca e sperimentazione teatrale.*

In questo ritratto destinato di per sé a divenire un’icona del teatro del XX secolo, e non solo, due elementi concorrono a sgombrare l’orizzonte dal peso dei simboli per aprire alla narrazione storica altre prospettive e possibilità: la temperatura emotiva che la fotografia restituisce e l’occasione che genera e fa da

sfondo all'incontro e all'interno della quale deve essere contestualizzata.

Colti non in posa e in un insolito stato di quiete, due dei pionieri e dei guerrieri della seconda grande rivoluzione che ha attraversato il teatro del Novecento si ritrovano – il Living Theatre era già stato invitato dall'Odin Teatret nel 1975 con un seminario e degli spettacoli – e si sorridono. L'immagine reca la traccia della consanguineità che, ben al di là delle note differenze estetiche, unisce l'Odin Teatret al Living Theatre. L'intimità della fotografia suggella il riconoscersi in una comune radice di appartenenza di due figli, ribelli e a tratti dissidenti, di una stessa tradizione e cultura teatrale, nata lungo il solco della grande riforma degli inizi del Novecento.

Tradizione e fondatori di tradizioni è il titolo del «convivio teatrale» che l'Odin Teatret ha messo al centro delle sue celebrazioni dell'ottobre del 1994 ed è in questa cornice festiva che l'immagine va inquadrata. Vi hanno partecipato centoventi ospiti internazionali tra teatranti, storici e critici, raccolti a discutere intorno a un insolito incontro tra cinque personalità che, dalla metà degli anni Sessanta in poi, hanno dato vita a cinque nuove tradizioni capaci di rinnovare in maniera profonda l'estetica, la forma e le funzioni delle professioni del teatro e della danza. Oltre a Judith Malina, l'Odin Teatret ha raccolto sotto questo comune destino: Jerzy Grotowski, polacco, fondatore, insieme a Ludwik Flaszen, del Teatr-Laboratorium 13 Rzędów; Kazuo Ōno, giapponese, creatore, insieme a Tatsumi Hijikata della danza Butō; Sanjukta Panigrahi, indiana, danzatrice della forma classica Odissi alla cui rinascita ha contribuito in maniera determinante; Santiago García, colombiano, ideatore, con Patricia Ariza, del Teatro La Candelaria che è, insieme con il TEC (Teatro Experimental de Cali), all'origine del metodo della Creazione Collettiva che, a partire dagli anni Settanta, ha profondamente influenzato il teatro latino-americano.

Come da tradizione, in occasione dei compleanni dell'Odin Teatret, una cerimonia si rinnova all'insegna delle metamorfosi. Il tempo condensato e concitato della festa capovolge letteralmente il ritmo dilatato della preparazione degli spettacoli. Lo spazio chiuso e protetto delle sale di lavoro, consacrato al training e alla preparazione dell'attore, si apre ad accogliere apparati effimeri, lunghi e accuratissimi banchetti, discussioni teoriche, dimostrazioni di lavoro e spettacoli perché, quell'«architettura del tempo» che è la festa, abbia luogo.

Così a Holstebro, situata, come ricorda Barba, «ai confini dell'impero», il tempo si cristallizza e la piccola città ventosa dello Jutland nord-occidentale si tramuta improvvisamente in un centro, in un luogo d'elezione in cui il teatro celebra e rivela una delle sue essenze. Forse, la sua epidermide più coriacea e sotterranea, quella capace di generare un'inesauribile fascinazione: il suo essere arte delle relazioni e dell'alterità.

* * *

M.S. Due personalità profondamente diverse, due modi di pensare al teatro, anche alla vita nel teatro, perfino alla vita, molto lontani tra loro. Eppure, per un

certo ambiente, personalità distanti quanto quelle di Barba e della Malina appartengono, come sottolinea Francesca Romana Rietti, a uno stesso orizzonte mentale, a un mondo di relazioni non ovvie, che prescindono da questioni stilistiche, o di poetica, o perfino da convinzioni politiche, ma non per questo sono meno reali. È l'altro volto dei rapporti che l'Odin ha avuto nel corso degli anni con alcune personalità o gruppi teatrali, da Grotowski e il suo Teatr Laboratorium a Dario Fo e Franca Rame, da Judith Malina, Julian Beck e il Living ai teatri orientali, classici o innovativi. Le singole relazioni tra l'Odin e ciascuna di queste personalità venivano metabolizzate a livello di ambiente come costellazioni di punti di riferimento, più vicino Grotowski, più lontano Dario Fo. Un ambiente è determinato anche dal fatto di avere un cielo in comune. Barba, con uno slogan fin troppo felice, lo battezzò nel '76 «terzo teatro», ma è stato qualcosa di molto diverso da quel che questo slogan fa venire in mente. Era un mondo caratterizzato da affinità profonde, troppo spesso superficialmente liquidate come sforzo di imitazione.

Una delle differenze tra questo «ambiente» e la normale rete di conoscenze che sempre avvolge il teatro sta proprio nella esistenza di punti di riferimento forti abbastanza da assumere una valenza oggettiva. In primo luogo c'era l'Odin, naturalmente, con la sua immensa forza identitaria. Ma non c'era solo l'Odin o Grotowski. I punti di riferimento potevano essere più sfumati, parte di uno sfondo, come il teatro di Brook. Potevano vivere nella storia, eppure essere sentiti come vivi e vicini, come Mejerchol'd o come Vachtangov. Non segnavano il perimetro di un'area di somiglianze, ma forse di inquietudini sì, che si intrecciano con la sua forte spinta di rivolta anche extra-teatrale, non canonicamente politica, ma non perciò meno intensa: una delle forme di rivolta a metà tra pubblico e privato che ha avuto una influenza più profonda e di più lunga durata.

Per un lungo periodo, Barba, l'Odin, e gli incontri di teatro di gruppo che l'Odin organizzava, sono stati per questo mondo un punto di riferimento prioritario: nel 1976 venne organizzato un incontro a Belgrado («Atelier del Teatro di Gruppo», 28 agosto-7 settembre 1976). Negli anni successivi vennero organizzati (dall'Odin, o, molto più spesso, intorno all'Odin) altri incontri internazionali di teatro di gruppo, tra cui bisogna ricordare almeno il grande «Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo» di Bergamo (28 agosto-6 settembre 1977), sotto il patrocinio dell'ITI (Istituto Internazionale del Teatro), finanziato in gran parte dall'Ente provinciale del turismo della città. L'organizzazione di questo incontro fu curata dai sei più vecchi gruppi italiani di «orbita Odin», gli stessi che l'anno dopo (luglio 1978) furono i protagonisti del primo anno del «nuovo» festival di Santarcangelo, diretto da Roberto Bacci (allora Piccolo Teatro di Pontedera). Va ricordato inoltre il primo incontro sudamericano di Ayacucho, in Perù, del 1978 («Taller Latino-americano de teatro de grupos», 21-28 mayo 1978) a cui seguiranno i vari «Reencuentro en Ayacucho» del 1988, 1998, 2008. Appuntamenti molto seguiti, e molto importanti, spesso portati a termine in situazioni rese difficilissime dal contesto politico.

Nel 1980 nacque l'ISTA, un luogo per una particolarissima ricerca teatrale, ma anche momento fondamentale di una pedagogia alternativa: pedagogia per un

teatro di gruppo. Soprattutto nei primi anni.

Barba aveva – e ha – una eccezionale capacità di creare reti di relazioni, che hanno l’Odin al loro centro. Per tutti gli anni Settanta alimentò la vita di qualcosa che venne scambiato per un «movimento». Era probabilmente qualcosa di diverso. Quando, dopo un periodo tutto sommato limitato di tempo, l’influenza stilistica dell’Odin scemò, e la definizione «terzo teatro» mostrò la corda, si vide che quel che rimaneva non era la «famiglia», non era neppure l’impronta Odin. Era qualcosa di simile a un mondo – a una mentalità, a qualche domanda. Un modo di stare al mondo. Un modo di rivolgersi al teatro. Un’area di affinità, nulla di più, ma con punti di riferimento comuni. La funzione determinante dell’Odin è stata soprattutto quella di far affiorare l’esistenza e il colore di queste affinità: come se un liquido a contrasto avesse disegnato la geografia di un sistema. Ne era derivata una rete complicata e non sempre facile di relazioni, mentali, affettive, pratiche, fatte di punti di riferimento sia lontani che vicini, sia storici che attuali, sia relativi ad altri teatranti che a studiosi.

Barba – o l’Odin – da soli non avrebbero potuto dar vita a tutto questo. Le affinità già c’erano, furono solo messe in luce dalla loro presenza. O meglio: dalla presenza di due polarità teatrali opposte eppure strettamente legate come quella di Barba e dell’Odin Teatret da una parte, e di Jerzy Grotowski e del suo Teatr Laboratorium (che in quegli anni stava smettendo di far spettacolo per dedicarsi ad attività «parateatrali») dall’altra. I due poli, opposti, ma tanto strettamente uniti determinarono un campo di forza.

A Belgrado, come più tardi negli altri incontri di teatro di gruppo e come all’ISTA, era presente Jerzy Grotowski. Barba lo presentò per la prima volta come il «nonno» del terzo teatro, stabilendo così con una immagine la natura di certe relazioni: quasi di sangue, più che stilistiche.

Disse «c’è sempre un nonno, da qualche parte. Possiamo averlo conosciuto, oppure non l’abbiamo mai visto perché è morto prima. Ma veniamo da lui. Non saremmo quello che siamo se lui fosse stato un’altra persona. Penso che abbiamo un nostro nonno – e quando dico “nostro” parlo di un certo gruppo di persone che fanno un certo tipo di teatro. In apparenza è morto. Prima era molto vivo, faceva un sacco di cose, aveva un’attività che ci faceva intravedere molte prospettive nuove. Il che vuol dire che ci ha lasciato una eredità ricchissima. E poi all’improvviso ha venduto tutto, e non si occupa più di quello di cui ci occupiamo noi. Abbiamo voluto invitare nostro nonno qui, per le persone dell’Atelier. Cosa c’è di vero in quello che si dice? Fa ancora teatro? Se non fa teatro, cosa fa?»¹. Affiorano, in questo discorso, quelle che sembrano tracce di perplessità, forse anche di inquietudine, in Barba, nel vedere la persona a cui era stato più strettamente legato, colui che fin dagli inizi aveva sempre presentato come il suo «maestro», prendere strade tanto diverse da quelle del teatro. O almeno dalle sue, di Barba.

¹ Cfr. sempre la b. 24 del fondo Odin, serie Activities, OTA, che raccoglie tutte le tracce dell’Atelier di Belgrado.

Grotowski «nonno» del terzo teatro: una definizione un po' semplice, che però fa comprendere la rete di riscontri che si stava formando. E che, come si è detto, non era affatto limitata a Barba più Grotowski.

Quanto al regista polacco, non rifiutò la definizione di «nonno», e non la fece sua. Si adeguò a questa riformulazione in termini familiari dei suoi rapporti con l'Odin e con i gruppi più giovani, ma forse senza aderirvi. Rispondendo alle domande dei partecipanti descrisse i nuovi percorsi che stava iniziando a intraprendere: «non faccio più teatro, nel senso di creazione-frutto, di creazione-risultato. Ma faccio differenti creazioni. Però non le chiamerei così, è un termine troppo artificiale ed estetico. Le definirei come un processo, una sorta di processo, che può durare a lungo, molti giorni e molte notti, in molti luoghi differenti. E che ha luogo insieme a persone che arrivano dall'esterno, e ne sono il soggetto. Ma anche i co-creatori»². Grotowski aveva già da qualche tempo annunciato di non volersi più dedicare a una attività teatrale in senso stretto. La sua fama e la sua influenza, anche fuori del teatro sperimentale, erano grandi, e questa decisione aveva avuto una vasta eco.

Andre Gregory

Incontro con Jerzy Grotowski. Lettera a Eugenio Barba

1976

[Andre Gregory (1934) è un regista, scrittore e attore americano. L'incontro e i rapporti con Grotowski di cui accenna in questa lettera sono stati raccontati in un film di Louis Malle, La mia cena con Andre, 1981, nel quale Gregory interpreta se stesso. Conservata presso gli OTA, serie Activities, b. 24].

New York, April 28, 1976

Dear Eugenio Barba,

I am about to leave for India, and just received a phone call from Jovan Cirilov regarding my interest in joining you at Bitef [Belgrade International Theatre Festival]. I am enormously interested for very deep and personal reasons. As you know, last summer at Jerzy Grotowski's [sic] invitation, I led a two week «workshop» [I don't like this word «workshop»] with 39 young Poles. Et une merveilleuse sauvage de soixante ans. The people that I worked with were chosen by Elizabeth Albahaca and by Grotowski. I had asked ideally for people who had worked in the theatre and left it, or people who had considered entering the theatre and changed their minds for reasons known or unknown. I asked for people that could speak neither English nor French, my two languages, and ideally, people who could play musical instruments.

This experience in Poland changed my life and my work. I have no way of giving the work we did a name. We worked for one week in Wroclaw and for one

² *Ibidem.*

week in a forest. In the forest, a devil of mind was exorcised, and at the end of the «work» I was baptized Jendrus. Jendrus, which you probably know, is an affectionate Polish peasant version of the name Andre, and is only used with very small children. Fortunately or unfortunately, I have become a child again. I have little knowledge and am in the greatest period of change in the last 8 years. I am no longer interested in directing plays, have an instinct for a new form of work which may or may not be «theatrical» and I need to work under special conditions with people from different nations.

At this point, I am finding it easier to work with Poles, Indians, Iranians and Tunisians than with Americans. Perhaps this is because the Slav, the pagan, and the Jew in me finally came to light in the dark of the forest. All of this is to give you some intuitive sense of why I am so interested in coming to Yugoslavia. Ideally, I would like to work for two or three weeks at Bitef, perhaps one week indoors, and two weeks outdoors, with perhaps 20 Yugoslavs and 5 or 6 of my Polish co-workers, with whom I developed the closest relationship last summer. Under completely ideal circumstances, this group would be joined by one or two more from Iran and one black woman from the United States. I have been trying for the past ten months to create such a project, but one of the main difficulties has been the practical problem of bringing some of these Poles with whom I worked last summer out of Poland. This, of course, would be no problem whatsoever in relation to Yugoslavia.

I should be leaving for India between the 15th and 18th of May. If you could write me before that time and give me a sense of whether this project interests you and is feasible, I could phone you before I leave to discuss any further questions with you personally. Incidentally, another event in Wroclaw which affected my thinking enormously was the film you showed of your new work, not to mention the event at the hospital. I'm sorry we didn't have a chance to talk then, but if the stars are right, we will in Bitef. All my very best to you – Andre Gregory

L'appoggio di Gregory al lavoro di Grotowski, quando il regista polacco lascia il suo paese per gli Stati Uniti, all'inizio degli anni Ottanta, è stato fondamentale. Barba gli aveva evidentemente scritto per raccontargli del futuro Atelier di Belgrado, e forse per invitarlo. Non risulta tra i partecipanti³. Era stato presente all'appuntamento dell'ITI del '75 che si era tenuto in Polonia, a Wroclaw, presso il Teatr Laboratorium.

L'incontro di teatro di gruppo di Belgrado del 1976 aveva il patrocinio dell'UNESCO. Proprio per l'UNESCO Barba dovette scrivere un lungo rapporto preliminare⁴.

Il rapporto si sviluppa in molti punti. Nel primo, Barba parla per la prima volta di «terzo teatro». Da qui, dunque, vengono sia il nome di un «movimento»

³ Nella b. 24 è conservato anche un elenco dei partecipanti.

⁴ OTA, fondo Odin, serie Activities, b. 24.

che un articolo-manifesto di Barba presto celebre, il cui inizio è identico a quello del «materiale grigio» per l'UNESCO: «Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si scrive, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni».

Ma il testo del rapporto ha anche altri aspetti sorprendenti, oltre alla descrizione della rete di gruppi, magari sconosciuti, ma affini, fatta da Barba. Il paragrafo B ha come titolo «I padri fondatori». Con una scrittura che risente chiaramente dell'apporto e della collaborazione del gruppo degli studiosi «delle Isole Pelagie» (Taviani, Cruciani, Ruffini, Savarese, tutti presenti a Belgrado), sviluppa considerazioni, senz'altro sorprendenti in questo contesto, sui maestri della regia di inizio Novecento, e sulla importanza della nuova storiografia in proposito non per gli studi, ma proprio per questo terzo teatro: «Gli studi sul teatro stanno cambiando insieme al teatro e si creano nuove aggregazioni di fatti e di valori, nuovi punti di vista. È quanto accade per la presunta conoscenza del teatro del Novecento [...], c'è una costante che emerge immediatamente: la consapevolezza del disagio dell'esistere del teatro nella società [...]. Fuchs, Craig, Appia pongono il problema di trovare un senso al teatro. La loro utopia, al di là delle vesti estetiche, è sostanzialmente etica: prefigurare un rapporto con gli uomini, attraverso il teatro, che abbia valore, che assuma significato. Che abbia quel carattere di necessità che la cultura non riesce più ad avere»⁵. Sono temi interessanti, che Barba condivide profondamente con il gruppo «delle Isole Pelagie», che da tempo se ne stava ampiamente occupando.

Il legame con la storia è messo sullo stesso piano di quello tra gruppi (o, per essere più precisi, tra i giovani teatri e il gruppo di riferimento, l'Odin) e ha una concretezza forse difficile da cogliere. C'è, in questi gruppi, o forse in questi anni, coscienza del passato, e consapevolezza di una continuità.

Il resoconto per l'UNESCO indica un orizzonte mentale ben preciso: affinità che vanno al di là dei vantaggi materiali, delle collaborazioni utili, e della «normale» prassi occidentale. E che vanno molto al di là del presente: radunano in una sola rete la storia e la contemporaneità.

Qualche anno dopo, saranno i punti di partenza per l'ISTA.

Jean Darcante

Lettera a Barba dal Segretario generale dell'International Theatre Institute

1976

[Jean Darcante è il segretario dell'International Theatre Institute (ITI, organismo dell'UNESCO per il teatro e la danza). La corrispondenza con Darcante per l'organizzazione dell'Atelier di Belgrado, di cui fa parte questa lettera, è conservata presso gli OTA, fondo Odin, serie Activities, b. 24].

⁵ *Ibidem.*

Paris, 16 juin 1976

Mon cher Eugenio,

Je rentre de Berlin Est, où il y avait un colloque sur le Théâtre du Tiers Monde. J'en ai profité pour penser à nos problèmes et, pour être tout à fait franc, j'avouerai que je n'y vois pas encore très clair. Si tu le veux bien, je vais énumérer réflexions et questions sans ordre particulier, mais cela permettra peut-être de voir ce qu'il est indispensable de préciser. [...].

UNESCO

Pour l'Unesco, et pour toucher une première partie de la subvention, j'ai besoin d'un texte précis sur les travaux, pas forcément long mais clair. Dans ta lettre du 24 mai tu m'accordes généreusement mon «bilan», ce dont je te remercie, mais le bilan c'est la conclusion. Il faudrait donc pouvoir expliquer brièvement les moyens, le processus, prévus pour arriver à cette conclusion. J'ai besoin de cela par retour du courrier!

Invitation pour les groupes et les experts

Tu m'envoies des listes qui correspondent à un nombre de personnes peut-être trop important et tu me demandes de leur envoyer des invitations. Pourquoi pas? Il me semble tout de même que «Veuillez-vous venir à Belgrade en septembre prochain» n'est pas suffisant. En réalité, il me semble que la lettre d'invitation aurait dû être accompagnée d'une lettre de toi ou d'une note résumant les problèmes et ce que nous attendons des personnes invitées.

Conclusions

Je souhaiterais que tu me donnes, aussi bien pour moi que pour l'Unesco, sinon un plan de travail heure par heure, du moins un schéma de ce que sera l'ensemble des travaux.

J'appelle ton attention sur le fait qu'à aucun moment et d'aucune manière la somme dont nous disposons ne peut être dépassée.

J'appelle ton attention également sur un point pour lequel l'Unesco nous posera des questions: dans les listes que tu m'as envoyées 12 pays environ sont représentés par une ou cinq ou six personnes (les groupes), mais l'Italie par plus d'une trentaine de personnes. Personnellement, si la vérité est plus en Italie qu'ailleurs, je n'y vois aucun inconvénient, mais d'autres pays n'étant pas du tout représentés ou à peine, je sais que j'aurai là un problème. J'aimerais savoir ce que je peux répondre.

Nous avons actuellement dépensé presque le tiers de la subvention de l'Unesco et tu en envisages un autre tiers (\$ 2.740).

Ci-joint copie de la lettre qui est adressée aux personnes que tu nous as indiquées.

Cordialement – Jean Darcante – Secrétaire Général.

Barba lo aveva conosciuto ai tempi del suo apprendistato polacco: Darcante curava una rivista nella quale Barba aveva pubblicato. Inoltre, durante il X Convegno Internazionale del Teatro organizzato dall'International Theatre Institute, che si era tenuto a Varsavia nel giugno 1963, Barba era riuscito in modo molto avventuroso a far vedere il Dr Faustus di Grotowski a molte personalità teatrali

non polacché⁶. Darcante, che qui vediamo come il punto di riferimento UNESCO per l'Atelier di Belgrado, aveva sempre seguito con interesse il teatro sperimentale. Nel '71, ad esempio, non potendo l'Odin e Barba partecipare all'incontro ITI di quell'anno, Darcante gli aveva chiesto di segnalargli dei gruppi «veramente e sinceramente» sperimentali. Barba gli aveva risposto: «Cher Monsieur Darcante, Je comprends très bien votre anxiété pour trouver des troupes "véritablement expérimentales, pratiquant sincèrement et intelligemment la recherche". Mais c'est presque plus facile de repérer un nouveau Saint François avec stigmates et tous les autres accessoires divins, parmi le milliard de chrétiens de cette planète»⁷. Fino alla fine degli anni Sessanta, del resto, Barba è interessato soprattutto a seminari e dimostrazioni di grandi personalità teatrali, come Decroux, Barrault, Krejča, Fo, Grotowski, Marowitz, Chaikin.

Nel '76, ha evidentemente cambiato idea, e orizzonte.

Nella sua lettera, Darcante gli fa presente la necessità di stilare il più presto possibile un testo che potesse dare una idea della motivazione e dello svolgimento dei lavori. Lui stesso, Darcante, è appena tornato da un convegno sul «teatro del terzo mondo». Viene spontaneo ipotizzare che questo riferimento a una cultura non riconosciuta (in quanto non appartenente né al mondo occidentale né all'area socialista), ma ormai da parecchio tempo oggetto di studi e convegni, abbia fatto maturare definitivamente le riflessioni di Barba su culture teatrali anch'esse non riconosciute in quanto «non allineate», non appartenenti alle due sfere padrone della cultura del teatro, cioè tradizione e avanguardia.

Erano idee certamente in via di elaborazione da tempo. Tuttavia, il riferimento di Darcante al convegno sul teatro del terzo mondo spinge irresistibilmente a immaginare la definizione «terzo teatro» come un effetto di reazione. Sembra possibile supporre che la pressione, coniugata alla capacità di Barba di cogliere al volo i suggerimenti della serendipità, abbiano fatto improvvisamente coagulare l'inaspettata e felice definizione «terzo teatro» proprio a partire dall'accento di Darcante.

Altro elemento interessante della lettera di Darcante è il riferimento a una richiesta massiccia di teatranti italiani da parte di Barba (a cui bisogna aggiungere gli studiosi, il solito gruppo «delle Isole Pelagie», ma anche giornalisti come Ugo Volli). La permanenza dell'Odin in Sud Italia ha moltiplicato le presenze italiane. Sarebbe miope non supporre l'esistenza di una influenza reciproca, e non solo unilaterale tra loro e Barba, in questi anni di grande intensità di collaborazione.

⁶ Cfr. Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* [1998], Milano, Ububri, 2004, p. 66 e sgg.

⁷ OTA, fondo Odin, serie Letters, b.10.

Eugenio Barba
Terzo teatro
1976

[Pubblicato per la prima volta in «International Theatre Information», nel 1976. Ora in Eugenio Barba, Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta, Milano, Ububri, 1996, pp.165-167].

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. [...] Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.

Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamiamo il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico. Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare.

Isole senza contatto l'una con l'altra, in tutta Europa, in America del Sud, in America del Nord, in Australia, in Giappone, dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere.

Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, con i gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adeguarsi agli ultimi risultati acclamati: oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli [...]. Forse è qui, nel Terzo Teatro, che è dato di vedere, aldilà delle motivazioni a posteriori, ciò che costituisce la materia vivente nel teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che – malgrado tutto – lo fa essere ancora vivo nella nostra società.

Diversi uomini, in diverse parti del mondo, sperimentano il teatro come un ponte – sempre minacciato – fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda. Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che sono ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accecamento? Di una menzogna vitale?

Forse per loro «teatro» è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti – che i critici chiamerebbero «nuove forme espressive» – cercando rapporti più umani tra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti. [...]

Per molti anni, è stato probabilmente il più celebre scritto di Barba, quello in cui gruppi teatrali di tutto il mondo si sono identificati. È anche quello più in

grado di farci percepire l'atmosfera e i colori del periodo. Molti gruppi, molti teatranti e gran parte degli studiosi che hanno avuto una relazione particolare con l'Odin lo hanno usato per riconoscere in se stessi e nel proprio lavoro tensioni e bisogni. Il loro vero sé. Questo è stato l'Odin in moltissimi casi: uno specchio. Non tanto un modello, o un punto di riferimento, o un catalizzatore, quanto uno specchio, e non è poco.

Da qui è nata, tra le altre cose, una rete di contatti, di situazioni non convenzionali, di feste-cerimonie, di appuntamenti di ricerca che sono stati veri luoghi di avventure della mente. Hanno evidenziato l'esistenza di culture teatrali, l'esistenza di qualcosa che andava al di là dei singoli teatri, e certo al di là di questioni stilistiche o poetiche o dell'Odin. Ma l'Odin era comunque qualcosa di unico: non solo un punto di riferimento importante, ma anche un punto di riferimento amato, con cui gli altri teatranti avevano un legame affettivo, privato e profondo. Per chi si occupa di teatro come per chi lo fa, è determinante avere punti di riferimento esterni che stanno a cuore quasi più dei propri, aiutano a uscire dalla propria pelle, dai confini della propria mente, delle proprie convinzioni, sotto la spinta di un amore non passivo.

Questo, però, valeva probabilmente anche al contrario, anche per l'Odin, che in quegli anni sembra avere con i suoi compagni, studiosi o teatranti che siano, un rapporto nutrito della scoperta di una insperata consanguineità. Erano mondi paralleli che entravano in contatto su basi paritarie, anche se differenti per fama o specificità di mestiere: una parità più vera allora, quando l'Odin era un gruppo di poco più vecchio degli altri di quanto non lo sia ora, che deve confrontarsi con cinquant'anni di convivenza con la propria fama. Ora, dopo tanti anni, forse diventa impossibile, per l'Odin, non trovarsi di tanto in tanto a guardare la propria leggenda come se fosse un ritratto e non, al più, un robusto carapace, una scorza, protettiva e un po' opprimente. In un altro dei suoi scritti della fine degli anni Settanta, Barba ha parlato della necessità, per chi fa teatro, di trovarsi a somigliare a mitici granchi ciclicamente esposti alla perdita della loro corazza, che si ritrovano nudi, tremante pugno di carne, privati da quella che è la loro naturale protezione, ma anche liberi da essa. Vulnerabili. La vulnerabilità dell'Odin era evidente, allora, non emergeva solo come un valore in più dei suoi spettacoli.

Dall'esterno tutti gli ambienti legati da valori anche affettivi forti appaiono chiusi – e spesso anche poco simpatici. L'Odin degli anni Settanta e Ottanta, per quanto in relazione più paritaria di quanto non possa essere ora con i gruppi affini, era un modello ammirato da troppi. Negli appuntamenti comuni, Barba dava l'impressione di essere considerato qualcosa di un po' troppo simile a un capo carismatico per non essere oggetto di critiche, sia pure in genere abbastanza sciocche. Ci furono senz'altro talvolta aspetti poco gradevoli. Per esempio, una tendenza all'ortodossia. In una lettera a Barba del 16-17 settembre 1989, Taviani racconta, molto divertito, una conversazione in cui un amico comune, organizzatore e persona

influyente, chiede «qual è la nostra posizione sulla Mnouchkine?»⁸. Taviani ride, gli sembra che in Italia non si riesca a fare a meno di un succedaneo del PCI, con direttive e linee, una nuova Internazionale. Forse però l'ortodossia è stata un «errore» – o una illusione – più diffusa di quel che lo studioso non ritenesse.

Non va comunque dimenticato che questi sono stati per l'Odin gli anni di un'apertura verso l'esterno forse unica: gli attori e il regista sperimentano forme di pedagogia nuove, seminari, dimostrazioni, scambi di conoscenza. Sono il centro di una rete, certo. Ma sono anche proiettati verso l'esterno, fuori da sé. Fuori dagli interessi e dalle abitudini del loro stesso teatro.

L'Odin di quegli anni sembra disposto a cambiare molte delle sue regole, pur di incontrare altri mondi, da quella di non far assistere nessuno alle prove, a quella di spettacoli fatti solo al chiuso, in condizioni ben precise, rispettate al millesimo. Forse è una illusione a posteriori, ma i documenti comunicano un intenso senso di scoperta, e di eccitazione. Teatro politico: cioè cambiamento totale, così radicale da confinare con la pura e semplice gioia di vivere. In una lettera della fine del luglio 1976 a un (allora) giovane regista, Pino Di Buduo, che sta cercando casa per il suo Teatro Potlach a Fara Sabina, Barba racconta di aver scritto ai funzionari cittadini per garantire sulla qualità del giovane gruppo «in modo che i funzionari comunali e regionali ti affidino subito l'importante compito di trasformare Fara Sabina in una nuova Atene. Mi vedo già peripatetico con Daniela [Regnoli, attrice del Potlach] e te a ritmo di cupa-cupa⁹, aspettando i Danieli teatrali che con i loro leoni verranno a spizzicare gli ignari abitanti dei colli laziali [...]. Noi saremo in Italia da ottobre a dicembre. Contiamo di venire in pompa magna a devastare Fara Sabina, violare donne, squartare bambini, decapitare i vecchi e dare il colpo di grazia agli infermi: il teatro politico distrugge la vecchia vita e apre l'adito ad una nuova»¹⁰.

Forse è proprio a questa invasione, alla violenta non-violenza dell'Odin, con quelle donne violate e bambini e vecchi squartati, ma solo sulla carta, di cui scrive a Di Buduo, che fa pensare il sorriso di Judith Malina di fronte a Barba.

Renzo Vescovi

Alla morte di Julian Beck. Lettera

1985

[Renzo Vescovi (1941-2005) è stato regista e leader del Teatro Tascabile di Bergamo. Il Tascabile, presente all'atelier di Belgrado, è stato uno dei gruppi organizzatori del successivo incontro di teatro di gruppo, a Bergamo, dove era anche padrone di casa. È stato uno dei teatri che hanno partecipato alla fondazione del «nuovo» festival di Santarcangelo. Dopo la morte di Vescovi, il suo teatro ha

⁸ OTA, fondo Odin, serie Environment, b.4.

⁹ La «cupa-cupa» è uno strumento di cui Di Buduo ha mandato a Barba un disegno e una spiegazione.

¹⁰ OTA, fondo Odin, serie Letters, b.15.

continuato il lavoro in suo nome, usando forme di regia collettiva. La lettera di Vescovi a Barba è conservata presso gli OTA, serie Environment, b. 4. Oltre a essere un omaggio sincero alla Malina, è una testimonianza sull'importanza di punti di riferimento estranei all'Odin come pure di un modo di parlare, e di pensare al teatro. Nel ghetto marginale del teatro].

Bergamo 18 sett. 1985

Caro Eugenio,

ho saputo dai giornali della morte di Julian Beck.

L'avevo conosciuto di persona e frequentato per, in realtà, non più di qualche decina di minuti, in alcune occasioni di lavoro.

L'ultima volta abbiamo mangiato con lui, forse lo ricordi, a Rovereto, due o tre anni fa, dopo una conferenza sua e di Judith Malina sul teatro orientale. L'ultimo da cui ne ho sentito parlare sei tu: m'hai raccontato della presentazione del libro di memorie della Malina in una pressoché deserta libreria di New York. Vi sentisti per caso un giovane attore chiedere con curiosità chi mai fossero questi tipi del Living. In Italia, sul Corriere, è apparso un riquadretto firmato con una sigla che ricordava alcuni momenti della sua storia (senza citare, per esempio *Antigone* o *Paradise Now*) e concludeva sbrigativamente, con la tipica asciuttezza del cronista necrologo: «negli anni Settanta il Living ha continuato a vagare per l'Europa, ma il tempo e la storia hanno fatto via via perdere al gruppo quella carica emozionale originaria».

Ne scrivo a te per due ragioni: una naturalmente perché sei tu, l'altra perché forse sei ancora in contatto con Judith Malina, di cui non ho l'indirizzo. Se fosse possibile, dato che certamente le avrai scritto e sarai forse in contatto con lei, ti pregherei di testimoniare, quando capiterà, che v'è chi non ha dimenticato la sua figura (con quegli occhi luminosi e ardenti nel volto sempre più diafano e ossuto) e il grande coraggio della sua coerenza artistica. Per costoro, e sia pure nel ghetto marginale del teatro, la comparsa di certi uomini sulla terra è una pietra di paragone e un monito incessante: sono essi che insieme ti aiutano a non cedere alla viltà dello scoramento e ti sostengono a percorrere senza cinismo la vita come se la dignità ne costituisse e salvaguardasse il senso.

A te un forte abbraccio con l'amore di sempre – Renzo