

Raimondo Guarino
TRAUMA E STORIA
IL SENTIMENTO DEL TEMPO NEI *CINQUE CONTINENTI*
DI BARBA E SAVARESE

I conti con la Storia

In una lettera al fratello Ernesto scritta da Oslo nel gennaio del 1965, durante il primo anno di vita dell'Odin Teatret, Eugenio Barba scrive di se stesso: «Eugenio, massone del teatro, lavora non al teatro, ma alla storia del teatro»¹. La questione dei rapporti tra Barba, la scrittura e la storiografia rimanda a quella più generale, più volte apertamente posta da Eugenio, del conto aperto tra lui e la Storia, entità che evoca, preferibilmente e frequentemente, scrivendola con l'iniziale maiuscola.

Nel volume *I cinque continenti del teatro*, progettato e scritto da Barba e Nicola Savarese e realizzato con un nutrito gruppo di collaboratori, il punto di vista degli autori viene espresso, con una patina di distacco ironico, nei colloqui dei due scrivani enciclopedici creati da Flaubert, Bouvard e Pécuchet. Nelle prime pagine uno di loro afferma: «Si potrebbe tramandare non solo la storia degli attori ma anche gli attori nella Storia» (p. 10). Questa apertura si ricollega alle affermazioni della premessa sulla necessità di una «prospettiva laterale» situata nella «cultura materiale degli attori» come insieme delle tecniche ausiliarie che rispondono a esigenze pragmatiche e professionali di fondo analoghe in ogni tradizione. Per approssimarsi alle intenzioni radicali del libro, della sua struttura e dei suoi contenuti, bisogna quindi sottrarre l'insegna della «cultura materiale» alla mera applicazione dei termini della storiografia del secolo scorso. Cultura materiale non significa qui tanto e soltanto «strutture del quotidiano», costanti socio-economiche delle comunità di mestiere, insediamenti e modelli relazionali di un gruppo sociale. Significa prima di tutto la rivendicazione di un'anomalia costante negli assetti variabili

¹ Cfr. Mirella Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 358.

dei suoi contesti. Una transculturalità analoga a quella delle tecniche del corpo-mente nell'antropologia teatrale, ma che opera qui sul piano delle esigenze pratiche, della produzione e del consumo degli spettacoli. E che si traduce nel fatto che, per ricorrere al testo di *Bruciare la casa*, «chi praticava il teatro per mestiere, in Europa come in Asia, ha sempre vissuto in una condizione straniera»². Barba collega la sua pratica della scrittura al «lasciare tracce che scompiglino gli schemi ordinati della storia. Lo sento come un obbligo: ritrarre i tortuosi ma ben concreti intrichi elaborati dalle forze oscure che ci guidano nel nostro mestiere». Fare appello alla cultura materiale dell'attore equivale quindi a imporre il punto di vista del mestiere, nelle sue ragioni anche oscure, nei miti e delle superstizioni che lo impregnano, alla ricostruzione di una «storia sotterranea, torbida e materiale, del teatro»³.

La visione torbida e materiale Barba l'ha coltivata e perseguita, ovviamente, anche in sala, nel lavoro con gli attori, dove ha disegnato, concretamente e ripetutamente, un diagramma composito di storie personali e memorie collettive. Qui comincia a profilarsi il metodo della negazione, «il processo di negazione o disintegrazione che prepara il balzo verso il risultato. [...] Un negare che non ha ancora scoperto il nuovo che afferma»⁴. Per toccare la concretezza del lavoro in sala, citiamo le pagine sulle prove di *Kaosmos*, in cui gli attori dovevano

raffigurare, come i “madonnari” sui pavimenti delle strade, un episodio della Storia che aveva influito sulla loro biografia. [...] In meno di un'ora avevano mutato un inespessivo pavimento di legno in un affresco policromo con le icone della loro epoca: la bambina nuda bruciata dal napalm in Vietnam, il ritratto di Che Guevara e Mandela, cortei con bandiere rosse, i Beatles. Gli attori camminavano letteralmente sulla Storia [...]⁵.

Il gioco con le immagini, destinate a sfaldarsi materialmente nella produzione delle azioni, diventa il principio di mutazione che guida la memoria personale verso la «zona torrida del ricordo» e il terreno della ferita⁶. Il trauma storico evocato non è della stessa natura della ferita personale, ma i suoi segni materializzano una relazione. Si tratta di un

² Eugenio Barba, *Bruciare la casa*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 146.

³ Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 27-28.

⁴ Eugenio Barba, *Bruciare la casa*, cit., p. 115.

⁵ *Ivi*, p. 180.

⁶ *Ivi*, p. 212.

sentimento del tempo in atto, di una specie di memoria pratica che non è consuetudine, non è automatismo soggetto alle abilità tecniche, ma che si costruisce come alveo dei delicati meccanismi della narrazione per azioni fisiche. Per citare una formula sintetica ed eloquente sui ritmi della creazione, «la via lunga dell'accumulazione e della distruzione» ritaglia il tempo e lo spazio di «quell'arte del ricordo che è il teatro»⁷.

Nel solco della via lunga, cerchiamo gli accessi alla storia sotterranea nelle parole e nelle immagini dei *Cinque continenti*. Visitiamo rapidamente i continenti, che si intitolano, con qualche spostamento, ai cinque *W* inglesi: *who, what, when, where, why*. Il *Quando?*, oltre ai passaggi cruciali dal rito e dalla festa all'economia dello spettacolo come merce, illumina la *part maudite* che presiede all'economia eterodossa individuata da Bataille nella dinamica dello spreco e del dono umiliante. Franco Ruffini, nelle pagine intitolate *Pensare il teatro oggi* (pp. 84-87), ritrae i movimenti fondamentali dei teatri nel tempo degli ultimi secoli. Spiega gli effetti liberatori dell'«amputazione del mercato dello spettacolo» rispetto alle condizioni e alle pratiche del mestiere, che si avviano a riconoscere e sperimentare altre ragioni di sussistenza e di mutamento. Considerazioni che mettono in relazione il riuso del passato con l'uscita da un'economia dell'intrattenimento. Quello che Barba indica, qui e altrove, come il *big bang* della tradizione europea. E che esige, nelle parole di Ruffini, l'incontro tra «consapevolezza del presente» e reinvenzione del passato. Il punto di vista del mestiere sulla storia richiede di assumere questi orientamenti nel tempo.

Il *dove* esplora l'area del contatto, l'attrito dell'estraneità sulla normalità, che adotta recinti del sacro e aree dello scambio. Genera palazzi incantati e poi si muove per sortite ed esplosioni. Sono pagine in cui la storia dell'architettura teatrale si sbriciola nelle topografie e eterotopie che hanno accolto enigmi e obiezioni della città ordinata, tra baracconi e foreste pietrificate che eccedono, circondano e contengono i percorsi delle comunità teatrali nelle comunità degli spettatori.

Il *come* interroga l'acquisizione delle tecniche del corpo-mente e i percorsi del divenire attore come travagli della metamorfosi, sequenze irregolari di riti di passaggio trasformati in apprendimento, in educazioni e iniziazioni pensate per segnare l'eredità della differenza. Qui i conflitti delle identità e delle estraneità cominciano a coinvolgere divaricazioni e fratture del tempo. Dopo una cronologia in cui mutamenti delle condizioni

⁷ *Ivi*, p. 216.

materiali dello spettacolo si intrecciano alle fissazioni e alle fondazioni visionarie dei riformatori, accanto a un'immagine che è riferita all'esplosione di Hiroshima, si scrive la formula dichiaratamente «ambigua» della parola tradizione. «La tradizione è l'esercizio della presa di posizione, del rifiuto e dell'attrazione. La tradizione è il nostro sguardo retrospettivo sugli esseri umani, sulla professione, sulla cultura che ci ha preceduto e dalla quale noi scegliamo di allontanarci attraverso la continuità e la coerenza di un lavoro che ci appartiene» (p.184). Questa frase, giustapposta alla deflagrazione atomica, spiega come la nozione agibile, accettabile di tradizione sia il banco di prova di una storia da riscrivere in relazione alle pratiche. L'appartenenza a un mestiere che è segnato dalla non-appartenenza alle culture dominanti, ai significati di omogeneità impliciti nel concetto stesso di cultura, è l'ossimoro chiave, dove si incontrano etica della memoria e invenzione della tradizione. E dove il linguaggio della storia sotterranea incontra i termini della storiografia sensibile alle dinamiche delle comunità nel tempo.

L'idea del ripensamento del passato adotta spesso, anche nel discorso sul teatro, la nota formula storiografica, coniata da Eric Hobsbawm, di «invenzione della tradizione». La tradizione inventata degli storici è «un'insieme di pratiche, dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato». Il suo scopo è creare una «continuità con un passato storico opportunamente selezionato» e «fissare o simboleggiare l'appartenenza a gruppi e comunità»⁸. Si tratta di un'operazione di acculturazione, di dominio culturale. Tale concetto, che si oppone alle consuetudini delle società tradizionali, ha a che fare con il presupposto della discontinuità. Tema che costituisce, negli scritti e nella concezione di Hobsbawm, un fattore di definizione della cultura europea⁹. La questione delle tradizioni inventate ricorre negli scritti e nei detti perché corrisponde alla ricerca delle pratiche vive e alle questioni di trasmissione di tecniche espressive e simboliche che producono identità. Restiamo un momento sul terreno dello storico, dei suoi strumenti, dei suoi obiettivi. Si sa che il titolo originale di *Il secolo breve*, l'opera classica di Hobsbawm sul XX secolo, è *The Age*

⁸ Eric J. Hobsbawm, *Introduzione. Come si inventa una tradizione*, in *L'invenzione della tradizione*, a cura di Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, trad. it. Torino, Einaudi, 1987, pp. 3-17.

⁹ Eric J. Hobsbawm, *On History*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997; trad. it. *De Historia*, Milano, Rizzoli, 1997.

*of Extremes. The Short Twentieth Century*¹⁰. L'attenzione agli estremi va ricordata perché investe e divarica la coppia continuità/discontinuità, il dilemma tradizione/consuetudine e le fratture caratteristiche delle formazioni culturali novecentesche. Tema trattato anche, con qualche folgorazione e qualche utile bilancio, in *Fractured Times*¹¹. Barba, con aperti riferimenti a Hobsbawm, e chiarendo che il significato della formula cambia completamente, adotta e trasfigura questa tela di fondo nelle pagine dedicate alle tradizioni di *La conquista della differenza*, dove descrive con esattezza il duplice movimento che assomma tensioni e condizioni dell'uso del passato nelle esperienze decisive del XX secolo. Il primo movimento orienta alcuni fondatori di tradizioni verso il lascito latente di altre età del mestiere. Il secondo, più urgente e incombente, decisivo e caratterizzante, anima le «tradizioni sconnesse che si trasmettono attraverso la discontinuità e la contraddizione». Parabola che si manifesta, per riprendere un esempio centrale, nell'«evaporazione» dell'eredità di Mejerchol'd, nel suo annientamento come persona e nell'avventura di Seki Sano, portatore della biomeccanica nel teatro messicano¹².

Nelle situazioni del teatro, l'invenzione della tradizione risponde alla consapevolezza del rapporto tra continuità e discontinuità, nella fragilità e nella minorità delle tradizioni sconnesse. Si può raccontare una storia, o almeno una parte della vicenda del teatro del XX secolo, come un'esperienza degli estremi nella dimensione della trasmissione. L'esperienza della catastrofe, del mutamento distruttivo come presupposto che mobilita, e nobilita, l'appello alla tradizione inventata. Il senso efficace della tradizione è una reazione, un rituale di risposta all'azzeramento, alla dispersione, alla negazione. Sfogliamo alcune pagine note. *La tradition de la naissance* di Copeau. I paesaggi devastati della Germania postbellica testimoniati come condizione della catastrofe della civiltà teatrale da Brecht, al ritorno dal lungo esilio, nelle pagine d'introduzione al *Modellbuch* dell'*Antigone*. L'intervista di Grotowski su *Akropolis*, le tradizioni e il genocidio, intitolata «*I said yes to the past*»¹³. O le situazioni inaugurali dell'esperienza di

¹⁰ Eric J. Hobsbawm, *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, London, Abacus, 1995; trad.it. *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Milano, Rizzoli, 1995.

¹¹ Eric J. Hobsbawm, *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*, London, Little Brown, 2013.

¹² Cfr. Eugenio Barba, *La conquista della differenza*, cit., pp. 64-69.

¹³ Jerzy Grotowski, «*I Said Yes to the Past*». *Interview with Margaret Croyden*, in *The Grotowski Sourcebook*, London, Routledge, 1997, pp. 81-85.

Grotowski oltre il teatro, dove «il sapere dell'attore, nel senso di un sapere artigianale ben padroneggiato e trasmissibile, è ridotto praticamente a zero»¹⁴. Si tratta dei termini in cui si può parlare degli effetti del tempo storico sulla memoria delle culture teatrali, negli anacronismi e nelle fratture che la collegano alla memoria collettiva. Intimazioni del contesto e formule storiografiche aiutano a capire, ma restano puramente suggestive se non si associano all'ascolto del ritmo proprio di eclissi e riprese della memoria pratica. Le «tecniche ausiliarie» dei *Cinque continenti* sono una tessera per perlustrare le condizioni materiali e i quadri sociali dell'arte segreta, e per portare alla luce, con la storia sotterranea, la mimesi e il contrasto delle piccole tradizioni del teatro rispetto alle norme dei contesti e alle forze dello scenario globale. Non è possibile una descrizione della sopravvivenza e del passaggio delle tecniche e delle condizioni, dei fattori vitali che si associano alla parola tradizione, se non si assume la ritmica delle catastrofi. Le fratture indagate dagli storici sono lo sfondo necessario di una durata specifica, caratterizzante. Le concatenazioni sconnesse reclamano l'esorcismo della minacciata, incombente estinzione.

Esperienza e catastrofi

A pagina 238, nella sezione del *come*, affiora una sequenza di frasi-chiave: «Di che tipo di scosse abbiamo bisogno per identificarci in una situazione del passato? [...] Il teatro era un commercio e una celebrazione del turbamento e dell'eccitazione. Sollecitava le passioni e gli istinti repressi stuzzicando desideri, illusioni, ansie e superstizioni» (pp. 238-240)¹⁵. La discesa nei recessi di una sensibilità remota insegue lo spettatore inoltrandoci nei labirinti di una città stravolta da pestilenze e supplizi. Fino all'evocazione di Angelanimal, nome immaginario e rivelatore che è il singolare collettivo del «riemergere degli stati primordiali». A questo livello il discorso sul tempo diventa un'esperienza sensoriale oltre che culturale, il dialogo tra la scena e il mondo interroga la possibilità di guardare attraverso la distanza dei secoli, di cercare un senso comune e affine nelle diverse determinazioni materiali del teatro. Il *per chi?*, la domanda sulla relazione, apre il varco sulle zone oscure delle civiltà. E la sezione

¹⁴ Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-1999, pp. 391-420: p. 406.

¹⁵ Il testo è ripreso con significative varianti da *Angelanimal. Tecniche perdute per lo spettatore*, in Eugenio Barba, *La conquista della differenza*, cit., pp. 147-148.

più rivelatrice, rispetto all'oscurità e all'evidenza, è quella che, partendo dalla domanda elementare e definitiva del *perché*, esplora il territorio delle idiosincrasie e dei percorsi eccentrici di riformatori e trasformatori. La questione del nomadismo organizzato, della mobilità delle tecniche negli scambi e nelle regioni dello spazio antropizzato si intreccia con la parabole dei maestri perduti e con un breviario degli amici risuscitati. Accompagnati dall'eloquenza delle immagini e dai fendenti delle parole, entriamo nella regione delle ferite personali e delle fratture estreme, tra i disastri e gli esodi, tra le perdite di memoria e la necessità pratica e quindi categorica del richiamare in vita. Questa zona impervia è la sesta parte, che s'intitola proprio *Teatro e Storia. Pagine cadute dal taccuino di Bouvard e Pécuchet*, preceduta da un corteo di maschere mortuarie, e introdotta dall'annuncio: «Abbiamo riempito pagine tentando di creare una sintesi tra Storia e destino individuale, su come la Storia lascia un segno sulla tecnica degli attori oltre che sulle loro vite. Molte pagine sono scivolate nei nostri taccuini e queste sono scivolte fin qui» (p. 370). I libri-madre che si intravedono come ascendenti, nelle scelte di Nicola Savarese dal suo archivio iconografico, sono i numeri delle annate di «Documents», la rivista dell'esperienza visiva dell'informe e dell'altrove, della singolarità e dell'anacronismo diretta da Georges Bataille e pubblicata nel 1929-30; e *Kriegsfiibel* di Brecht (1955)¹⁶, dove la critica dell'occhio e del verbo sulla storia del presente adotta e scompone figure dell'oppressione e istanti della violenza. Nella scrittura della storia c'è il desiderio di vedere, oltre un limite che è il muro del tempo, l'adattamento dei corpi alle posture e ai traumi della memoria violata. Le catastrofi scavano condotti oscuri e popolati di incursioni, rappresaglie, oltraggi. Una lunga durata come scia di figure dell'incubo, un'altra «lunga via di accumulazione e distruzione». Anche gli storici hanno fame di queste epifanie.

Vediamo: i francobolli degli anniversari delle glorie del teatro sono riprodotti insieme alle fotografie dalle trincee della Somme, ai campi di concentramento della guerra boera, ai cadaveri di Emiliano Zapata ed Ernesto Guevara. Seguono le corrispondenze tra gli annali dell'orrore e i fasti del teatro: Auschwitz e *Akropolis*, Hiroshima e *La vita di Galileo*. Finché la frase sui segni della Storia nei corpi degli attori non si imprime nelle immagini di Tatsumi Hijikata, inventore del Butoh nel Giappone

¹⁶ Bertolt Brecht, *Kriegsfiibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, trad. it. *L'Abicci della guerra*, Torino, Einaudi, 2002. Sulla passione di Brecht per la dimostrazione fotografica della guerra e del disordine del mondo, Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*, Paris, Editions de Minuit, 2009.

post-atomico. L'allusione al cenacolo dell'International School of Theatre Anthropology come «scuola dello sguardo» (p. 6) riaffiora, con oggettiva ironia, per segnare lo shock globale delle esplosioni delle torri gemelle di Manhattan l'11 settembre 2001, nel consumo delle catastrofi per immagini (p. 383). Poi il teatro tra i sepolcri in *L'étrange mot d'urbanisme* di Jean Genet, lo splendore di pratiche comparate del supplizio; e una digressione sul valore simbolico dello scempio della vittima, della «persistenza del trascinare per i piedi i cadaveri di militari e civili uccisi» (p. 388). L'energia delle masse umane arde e si consuma nella rassegna dei teatri in fiamme. Esibisce corpi sottomessi e ribelli di teatranti messaggeri della libertà. Chiude l'appello a «un mestiere di solitudine che crea legami» tratto da *Brucciare la casa*.

Da Orfeo smembrato a Shiva danzante sul campo della morte, le mitologie della creazione si alimentano di simboli della distruzione. Nei fatti, l'uomo di teatro lavora sulla distruzione come scena del suo divenire, della sua formazione e trasformazione. Erwin Piscator, spiegando il suo concetto di formazione dell'attore, racconta che sul fronte francese, nel 1914, dovette confessare che era un attore perché non riusciva a usare una vanga per aiutare i compagni a scavare le trincee: «Attore. Non sembrava una professione aderente alla realtà. Come giungere ad essa? Tre anni di trincea, milioni di morti! Vedendo i morti, per me che volevo diventare un artista, un attore, un poeta, cominciai una metamorfosi totale»¹⁷. La ritmica delle catastrofi non è solo il contrappunto e il complemento dello slancio vitale della rigenerazione. C'è una sintonia radicale tra vie del rifiuto, storie sotterranee e giochi e lamenti del lutto, che necessariamente si richiama alla Storia con la maiuscola. Così accade nella filastrocca finale di Iben Nagel Rasmussen come Angelo della Storia sulle macerie di *Talabot*. Alle invenzioni della tradizione corrisponde la rappresentazione, il gioco del lutto. Ma qui stiamo confondendo i piani. La composizione e il tempo nella creazione. La trasmissione e l'acquisizione della memoria pratica. Entrambi i livelli, pur diversi, condividono però una strategia: inglobare la catastrofe. La reinvenzione del passato, inteso come risorsa consapevole e valorizzata, coltiva le fratture e si nutre dell'imitazione e/o della simbolizzazione della distruzione.

¹⁷ Erwin Piscator, *Sulla formazione professionale dell'attore*, in *Erwin Piscator*, a cura di Paolo Chiarini, Roma, Officina Edizioni, 1978, pp. 41-42.

Piccoli testamenti

Nella parte *Conclusioni provvisorie* della raccolta di versi *La bufera* (1957), nella lirica *Piccolo testamento*, Montale ha scritto:

Non è un'eredità un portafortuna
che può reggere all'urto dei monsoni
sul fil di ragno della memoria,
ma una storia non dura che nella cenere
e persistenza è solo l'estinzione.

Dice il poeta che di fronte alla fragilità dei residui, la durata è cenere, e persiste solo il venir meno. Un altro modo di coniugare la consapevolezza del presente all'invenzione del passato, il senso della scomparsa alla presenza. Nei *Cinque continenti* si coniugano la celebrazione di valori e volti e i documenti della catastrofe. Non inganni quindi l'affabile cornice dei due scrivani dialoganti Bouvard e Pécuchet, né l'esuberante profusione di erudizione e illustrazioni. Si tratta di un libro che celebra la persistenza nei traumi. Di un libro che guarda in faccia, per immagini e parole, l'esecatologia (il discorso delle cose ultime ed essenziali) del teatro di questi decenni alla luce dei cataclismi del secolo degli estremi. Sul filo del metodo, i *Cinque continenti del teatro* è un contributo audace, espressivo e ragionato, alle dibattute questioni dell'«eredità immateriale». Contributo che la sostanza materiale dei teatri può rivendicare nella saturazione delle memorie indotte, nella civiltà delle macchine che moltiplicano e smaterializzano il rimpianto.

Ma la questione centrale è più circoscritta. La memoria del teatro è una memoria traumatica, concreta eppure visionaria, non riconciliata. Pertanto ha senso proteggerne e celebrarne la dolorosa ostinazione e la sensibilità esacerbata, la «storia sotterranea», l'evidenza oscura al di sotto degli annali, dei contratti, delle biografie, delle parole dell'arte. Bisogna quindi, diligentemente, ribadire e scandire i tre piani su cui qui si fanno i conti con la Storia. Il primo è il modo in cui il libro contempla e asseconda la coscienza del tempo comune, collettivo, di ciò che chiamiamo «tempo storico», nel suo misurare l'accumulazione e la distruzione, i monumenti e le catastrofi. Su un altro piano c'è l'analogia compositiva: la raccolta delle macerie, dei resti, delle immagini frammentarie, la disintegrazione e la ricomposizione, che corrispondono al «pensiero creativo» secondo

Barba¹⁸, e alle sue convulsioni e deviazioni nel lavoro di sala e di scena. Elementi che fanno somigliare la struttura del libro ad alcuni aspetti della lavorazione di uno spettacolo impostata su quei principi. Il terzo livello è il più profondo e corrisponde a quella particolare «memoria delle memorie»¹⁹ che sostanzia e muove il sentimento del tempo nelle culture teatrali. Di tale sfera viene qui restituito il battito ostinato e ossessivo, che contempla rotture e tradizioni riattivate e reinventate. L'anello mancante colto e custodito nella sua mancanza, nella sensazione della perdita, dell'estinzione. L'intermittenza con cui viene guardato il tempo dello spettacolo si rovescia in uno sguardo fermo, alieno e penetrante, fissato su di noi da arcipelaghi inesplorati per ridisegnare geografie e storie.

Una volta distinti i piani, possiamo di nuovo intrecciarli. Se il teatro non riconosce e non assume nelle sue sopravvivenze il ritmo che scuote identità e appartenenze, scompare. La sua tradizione diventa una trasmissione inerte, inefficace, destinata a deperire. Così come la narrazione lineare risulta estranea a una drammaturgia organica, delle azioni e degli spazi. E una storiografia che racconta e classifica in modo univoco e lineare è estranea ai tempi del mondo, alle loro stratificazioni oggettive, ai loro impulsi sismici. Nel tempo profondo non c'è né arcaicità né eternità, ma ciò che nelle pagine dei *Cinque continenti* si attribuisce insistentemente, tra enfasi e ironia, all'«orgoglio del mestiere»: reinvenzione del quotidiano, anormalità volontaria, differenza conquistata e difesa, continuamente rinegoziata tra estraneità e riconoscimento. Nel libro, in scena, nel dialogo tra attori e tempi del mondo.

¹⁸ Eugenio Barba, *Bruciare la casa*, cit., pp. 115-119.

¹⁹ Si tratta di una formula in cui si racchiudono visioni eterogenee, come quelle di Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud, 1987; ed. it. a cura di F. Vazzoler, *Memorie del teatro*, Genova, Il melangolo, 2005; e le analisi di Claudio Meldolesi nei saggi raccolti in *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.