

Eugenio Barba

GENESI DI UN LIBRO PESCE VOLANTE

Quando ero in Polonia per studiare teatro, all'inizio degli anni Sessanta, ero posseduto dalla smania di imparare *come* essere regista. Di teatro sapevo ben poco: a un certo punto avevo deciso che, diventando artista, avrei potuto risolvere i problemi di discriminazione della mia vita di emigrante in Norvegia. Prima avevo provato con la musica, ma ero privo di orecchio. Sono passato alla scrittura. In che lingua scrivere? Italiano, norvegese? Rinunciai presto, non avevo nessun talento. Allora ho ripiegato sul teatro. Volevo appropriarmi della conoscenza, e mi sono rivolto ai libri, come ho sempre fatto in vita mia. Tutti i libri di teatro generali cominciavano da Atene. Si partiva da lì, per arrivare dopo tre-quattrocento pagine ai giorni nostri, passando per le avanguardie, per i futuristi, per Marinetti. Era tutto interessante e al tempo stesso, deludente: Marinetti e i futuristi andavano benissimo, ma perché nessuno mi diceva *cosa dovevo fare* concretamente con l'attore per creare uno spettacolo? D'accordo, cercavo nel posto sbagliato. I libri parlavano di storia del teatro. Ma allora, a che serve la storia del teatro per un regista o un attore? Quando la storia può parlare anche a nome loro?

A Varsavia frequentavo la scuola di teatro nazionale e i primi due anni di studio per registi e per attori erano in comune. Era prima del '68, vi erano lezioni di balletto classico, materia integrante nella formazione dell'attore. Così, eseguivo esercizi di balletto e di ritmica. Mi chiedevo inquieto: mi potranno aiutare a fare la regia di uno spettacolo? I professori erano eccellenti, la storia del teatro mi appassionava, imparavo tante cose, fuorché a essere regista. Ogni sera andavo a vedere uno spettacolo, la domenica due, anche una pomeridiana. Scaldava il cuore vedere attrici belle e spesso brave. A volte certe scene mi sbigottivano, come diavolo aveva fatto il regista? Dove l'aveva appreso? O era questione di talento? Dopo quattro anni di studi in Polonia, di cui ben tre osservando lavorare Grotowski, ritornai in Norvegia con la sensazione di sapere ben poco.

Eravamo giovani, Grotowski ed io, lui 28 e io 26 anni. Aveva studiato quattro anni da attore alla scuola teatrale di Cracovia, ma era così negato che aveva scelto di continuare gli studi come regista, soluzione frequente tra gli attori mediocri. Per circostanze fortuite divenne direttore artistico

di un piccolo teatro di provincia, completo di tutte le sue componenti, palcoscenico, platea, tecnici e costumiera – niente in comune con i locali in cui nel resto di Europa si rifugiavano i teatri sperimentali, spesso cantine risistemate. In Polonia un teatro aveva sempre due direttori, uno letterario e uno artistico. Lì, a Opole, il direttore letterario era stato nominato per primo, Ludwik Flaszen, un noto critico in odore di eresia ideologica. Flaszen come co-direttore, complice o capro espiatorio, aveva scelto Grotowski che non conosceva affatto.

Quel che voglio raccontare, però è tutt'altra cosa: quando fu nominato direttore, Grotowski non aveva ancora finito la scuola teatrale e non aveva il diploma di regista. Quindi non aveva neppure quella vernice di sicurezza, quella sensazione di “sapere” che un diploma può dare, almeno in un mondo in cui gli studi vengono considerati una esperienza cognitiva fondante. Non si muoveva su strade già tracciate, non aveva neppure fatto in tempo ad assorbire del tutto quel che gli era stato insegnato.

Dopo un anno, in questo teatrino di provincia ero arrivato io, a seguirne il lavoro: prove, spettacoli, incontri con il pubblico. Un borsista italiano che si affannava a parlare polacco e sapeva ben poco di pratica teatrale. Durante le prove vedevo Grotowski e i suoi attori discutere, prendere decisioni, cambiarle seguendo fili logici e in fondo comprensibili. Quando gli attori erano all'opera, succedeva qualcosa di completamente diverso da quello che avevo letto. Nei libri si parla di Copeau, delle sue idee, del modo in cui le applicava con i suoi attori. Non era quello che notavo io da Grotowski. La letteralità – scene che illustravano il testo – si sviluppava in situazioni *teatralmente* interessanti e queste spesso degeneravano in confusione. Che, misteriosamente, dopo una serie di modificazioni, alla fine diventava luminosa.

Tutto questo per spiegare quanto mi sentissi perso quando ho cominciato con i miei attori a Oslo. Ricordo il primo giorno di lavoro, in un'aula di una scuola elementare. Davanti alla porta, prima di entrare, ero angosciato: cosa devo fare? Cosa posso dire che possano ricordare tutta la vita? Qual è la prima frase per metterli al lavoro? Che parole d'oro pronunciare? Sono entrato deciso e ho detto: per favore, toglietevi le scarpe.

Così iniziò la mia carriera di regista. Continuavo a chiedermi: perché non esiste un libro che racconti le tecniche dell'attore? Vi sono libri di storia del teatro, di teorie sulla regia, di sociologia dello spettatore, di architettura, di semiotica. Perché non era stato scritto un libro che raccontasse la storia delle tecniche dell'attore?

E ho cominciato a fantasticare di scriverne uno io.

Soldi e studiosi

C'erano due realtà con le quali mi scontravo in quegli anni quando fantasticavo su come si poteva scrivere la storia delle tecniche. Due spettri. O due punti cardinali.

Il primo erano i soldi. Il secondo erano gli studiosi.

Nella mia vita teatrale i soldi sono stati determinanti. La possibilità di guadagnare ha cambiato spesso il corso del mio lavoro. Ho una troupe fissa da mantenere perché credo questo sia l'ambiente migliore per sviluppare il lavoro di noi tutti. E perché è l'unico modo che conosco, o che mi interessa: un gruppo teatrale. Ma questo comporta l'ossessione dei soldi.

Ho cominciato a interrogarmi sul ruolo dell'economia nella storia del teatro e nella vita degli attori e dei registi. Nessuno me lo aveva insegnato, in Polonia. Non si discuteva mai di denaro alla scuola teatrale o al teatro di Grotowski. In quel paese socialista i teatri erano tutti finanziati dallo stato. Nessuno mi aveva chiarito, per esempio, che il sistema per parti e ruoli, nasceva non da vecchie abitudini stantie, ma da un'astuzia creativa radicata nella necessità di sopravvivere, nata ai tempi delle maschere della Commedia dell'Arte, e dall'invenzione di specializzazioni, da parte dell'attore. Così compagnie con pochissimi attori potevano andarsene in giro per il mondo e mettere in scena rapidamente qualsiasi spettacolo o testo. Questo me l'hanno spiegato i libri di Nando Tavian, soprattutto quelli sulla Commedia dell'Arte, ma è stato molto tempo dopo.

Anche da qui, però, mi venivano domande: come mai questa pratica della specializzazione non inaridiva gli attori, ma al contrario li rendeva duttili e imprevedibili? Immaginavo gli attori della Commedia dell'Arte, e mi accorgevo che componevano montaggi di attrazioni. Non si occupavano di psicologia, facevano azioni che sfasavano e acuiavano l'attenzione degli spettatori.

Qui si affaccia il secondo punto cardinale, che può sembrare lontanissimo dai soldi, ma per me è complementare: gli studiosi. Quando Nicola Savarese mi ha proposto di fare questo libro, una sorta di seconda gestazione dopo la nostra *Arte segreta dell'attore*, mi ha immediatamente coinvolto anche per un'altra ragione: la possibilità di una collaborazione attiva con studiosi che mi sono cari.

Ho scelto di fare teatro per crearmi un ambiente che funzionasse a modo mio. Forse, agli inizi, non così esplicitamente, ma mi è sempre stato chiaro che il teatro fosse un luogo fisico e mentale, il cui destino è deciso da un certo tipo di relazioni e dal senso di appartenenza di ogni singolo membro. Sono riuscito a far crescere un'isoletta abitata da personalità di-

sparate, tutte per me importantissime. Nelle relazioni quotidiane ci sono quelli più vicini: attori tra loro dissimili. Poi quelli che proteggono il nostro lavoro in sala e si occupano dell'organizzazione e dell'amministrazione, spesso ex-attori che hanno condiviso training e lunghe tournée. Poi ci sono gli studiosi.

Nella mia vita ho avuto una grande fortuna, ho incontrato spesso intellettuali e letterati anomali in Scandinavia, in Francia, in Polonia, in Italia, in America Latina. Il destino mi ha fatto diventare amico di esperti della scrittura capaci di suggerirmi alcune delle risposte che non avevo trovato nei libri. Persone colte, ricettive e fattive, appassionate, pronte ad accendersi alle mie proposte e iniziative. Le loro conoscenze, e le domande che a loro volta mi ponevano, mi stupivano sempre. Mi hanno obbligato a riflettere, mi hanno permesso di individuare la logica di certe mie scelte che sembravano istintive e di cui, attraverso le loro questioni, scoprivo una motivazione che gettava luce sul mio passato e mi aiutava a trovare il cammino per i passi successivi.

Mi hanno fatto capire come funzionavano le mie decisioni in un gruppo che lavorava insieme da tanti anni, un'équipe in cui i singoli individui si erano formati attraverso un rigoroso percorso di auto-pedagogia. Eravamo costretti a rinnovarci continuamente per non scivolare in un'aridità espressiva e una sterilità manieristica. Sono una rarità i gruppi teatrali che hanno superato i primi anni di fulgore – cinque, sette, massimo dieci – senza sciogliersi o disgregarsi all'interno. L'Odin Teatret cominciava ad averne ben di più. Come e dove trovare modi per sfuggire alla ripetizione, al formalismo, al decadimento della propria identità artistica? Ogni volta che andava via un attore era come se mi tagliassero un braccio. Eppure era necessario scuotere il gruppo, svegliarlo buttandolo giù dal letto, rivitalizzarlo, cambiare dinamica interna e direzione, preservando i punti essenziali delle mie superstizioni. Come provocare il terremoto necessario affinché il nostro isolotto continuasse a fluttuare solido e fertile?

Mi trovavo a riflettere sulla nostra strada attraverso le domande o le risposte dei miei amici studiosi, alcuni dei quali si erano legati all'Odin e alle sue attività.

Nel 1979, grazie a un inaspettato aiuto economico di Hans Jürgen Nagel, direttore della cultura della città di Bonn, prese l'avvio l'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology. È stata uno degli apici della mia vita professionale, e una svolta nella mia relazione con gli studiosi, una palingenesi creativa, il luogo in cui sono riuscito a riunire e a scatenare a livello di tecnica, riflessione e inventiva tutta la mia isola volante: i miei attori, gli studiosi, le persone che avevo incontrato in giro per il mondo,

e che per me erano state importanti, da Dario Fo a Clive Barker, i maestri asiatici. Grotowski veniva a quasi tutte le sessioni. Non faceva niente, se ne stava seduto in cucina. Chi voleva, poteva andare lì a parlargli. Era un'isola veramente esotica: un posto dove si poteva andare in cucina e fare una chiacchierata con Grotowski.

Maestri asiatici di tradizioni distanti, con il loro ensemble di attori e musicisti – indiani, balinesi, giapponesi, cinesi – stavano tutti lì, intorno a me dalla mattina presto alla sera. Potevo fare domande sul ritmo, sull'improvvisazione, sul loro primo giorno con il maestro, qualsiasi cosa. A volte si scambiavano un'occhiata tra di loro, mi guardavano come se fossi fuori di testa, non capivano cosa volessi. Presentavano una scena, nella suggestiva maestosità della musica dal vivo e dei loro costumi smaglianti. Gliela facevo ripetere senza musica varie volte. Poi li pregavo di levarsi i costumi e fare la stessa scena con abiti di lavoro, ma accompagnati dai musicisti. Quindi lo stesso ma senza musica. Poi rifare la stessa scena in slow motion. Il nostro sguardo cominciava a intravedere l'incredibile ricchezza di trazioni ed espansioni dell'anatomia dell'attore, un'architettura dinamica di tensioni, il pulsare della "vita", del *bios* dell'attore celato ai nostri sensi di spettatori dai costumi, dal ritmo, dalla musica, dal canto. Nelle spiegazioni degli artisti affioravano parole, una terminologia di lavoro, un modo di pensare, un modo di realizzare fisicamente e dinamicamente questo pensiero, emergeva tutto un sapere incorporato in cui è codificato tutto quello che in Occidente è lasciato alla soggettività dell'attore e del regista. Era come scavare in una miniera di rubini, smeraldi e diamanti.

Fondamentali per me per catalizzare questa situazione erano gli studiosi con il loro stupore, i commenti, le riflessioni, i paragoni, le associazioni, i parallelismi storici, le discussioni accanite su un termine o un'ipotesi che avvenivano di notte, dopo la lunga giornata di lavoro. Ho sempre avuto difficoltà a farlo capire agli organizzatori delle diverse sessioni dell'ISTA, a cui sembrava che tutti questi "professori" non facessero niente dato che non apparivano nel programma di lavoro. Per me erano essenziali. Si erano creati un ruolo unico: essere presenti in silenzio.

Stavano lì, dieci, quindici di loro, per ore e ore, osservando. Ci sono state sessioni dell'ISTA che sono durate settimane, la prima a Bonn è durata un mese, la seconda a Volterra due. E loro lì, seduti tutto il tempo, giorno dopo giorno, in silenzio, ad assorbire con gli occhi e con l'intero sistema nervoso le lunghe dimostrazioni degli attori, aguzzando la loro capacità insospettata di poter essere totalmente presenti con tutti se stessi, in una fissità e silenzio attivi, reattivi, tesi, in agguato di una preda – come lo ero stato io nei miei anni in Polonia. Un silenzio che produceva in loro effetti

sconvolgenti, come se la loro facoltà di parlare, le loro teorie, idee e storie venissero lavate via da questo tempo interminabile in cui attori di tradizioni lontane dimostravano, riproponevano, si concentravano nell'espone un piccolo dettaglio, spesso invisibile alla percezione dello spettatore. Veniva lavato via un certo sapere e affiorava quello che c'era sotto, un sapere profondo, qualcosa di più fondamentale del colore della superficie. Come per le statue del mondo classico greco di cui parla sempre Nicola Savarese: i colori vividi che le coprivano sono stati diluiti e cancellati dal tempo, e il bianco del marmo – il colore della forma – ci permette oggi di essere colpiti dalla loro plasticità e dinamismo che gli splendidi colori avevano nascosto.

È stato importante, per me, il silenzio e il nuovo sapere degli studiosi che mi hanno accompagnato all'ISTA. Alla prima occasione ho riunito i più vicini in una nuova avventura – l'Università del Teatro Eurasiano – che, a differenza dell'ISTA, è stata ospitata da gruppi teatrali, il teatro Proskenion per molti anni, e poi il Teatro Potlach. Lì il nostro modo di collaborare era opposto. Sceglievamo un tema e lo dibattevamo in pubblico, seguendo piste differenti: qual è stato il ruolo della musica in teatro? Di che si tratta quando parliamo di "laboratorio"? Come raccontare a teatro? Il teatro può essere politica con altri mezzi? Era un piacere, una sfida, un divertimento. Faceva capolino, di discussione in discussione, sotto gli occhi un po' attoniti dei partecipanti, un modo irriverente di pensare il teatro al presente.

Nicola ha un'idea

Fu Nicola Savarese ad avere l'idea di usare la ricchezza e la diversità di questo ambiente proponendo di scrivere un libro insieme. A me sembrò un'occasione per soddisfare la mia fame di conoscenza tecnica che mi tiravo dietro da quando ero un aspirante regista in Polonia, e per mettere a fuoco le conseguenze pratiche e simboliche dei soldi nelle decisioni artistiche. Ma la proposta di Nicola stuzzicava anche la mia voglia di provocare un piccolo terremoto nell'ambiente degli studiosi, questi complici appassionati capaci di depistarmi, ai quali mi legavano decine di anni di avventure. Questo libro poteva diventare una nuova sfida, la possibilità di indurre una situazione di incontro/scontro, differenziazione/reciprocità, stimolo e impegno.

Eravamo in tanti, abitavamo in città lontane, ma siamo partiti dalla stessa idea grandiosa: inventare una storia del teatro diversa da tutte quelle scrit-

te prima. Su un punto eravamo tutti d'accordo: la nostra storia non doveva essere cronologica. Quando pensiamo al teatro, in primo luogo ci viene in mente il presente, come ha scritto Fabrizio Cruciani, morto da tanti anni, uno dei primi studiosi a essermi al fianco. Dovevamo scrivere una storia non cronologica, al cui inizio sicuramente *non* dovevano esserci i greci!

E non poteva essere una storia semplicemente europea.

Questi erano i due punti fermi. Poi molte difficoltà. Come procedere? Nicola, primus motor, si dichiarò disposto a raccogliere i nostri scritti, ordinarli e riunirli, da buon tesoriere, fino al prossimo incontro. Col tempo, i problemi e gli impegni hanno decimato il folto gruppo di partenza. Eravamo rimasti, oltre Clelia Falletti e me, i protagonisti di tanti incontri dell'Università del Teatro Eurasiano: Nicola Savarese, Franco Ruffini, Mirella Schino e il consigliere letterario dell'Odin Teatret, Nando Taviani. Ci vedevamo annualmente nella mia casa di Carpignano. Iniziavamo con lo stesso rituale: una minestra all'aglio. Consumata la quale, nel caldo terribile del Salento di luglio lavoravamo freneticamente per tre-quattro giorni. Durante l'anno, si spedivano materiali a Nicola. Ogni studioso aveva il proprio cavallo di battaglia e lo mandava, accompagnato da tre o quattro asini.

Il tempo passava, e anche lavorare in cinque si è rivelato troppo complicato.

Ci siamo guardati in faccia, Nicola e io, e ci siamo detti: il libro lo conduciamo in porto noi. Fu una decisione un po' spavalda, tra mucchi di articoli e fotocopie, ignorando che direzione prendere.

Ci siamo rimessi in cammino, come fa ogni essere umano, partendo dai nostri interessi e ossessioni. Le mie erano le tecniche degli attori. Nicola aveva quella delle figurine, delle immagini di teatro. Ne aveva, nel suo computer, a migliaia. Ogni estate a Carpignano, durante un intero mese, ci scatenavamo come tarantati a mettere insieme, smontare e riassemblare pagine di illustrazioni e testi nel tentativo di comporre lo scheletro di un indice con possibili temi e capitoli di un libro di cui ignoravamo ancora il soggetto. Ogni estate lo battezzavamo con un nome nuovo: catalogo, atlante, enciclopedia, almanacco. A un dato momento l'indice era formato da questi capitoli: essere se stessi e un altro, tutto dal vivo – la trinità ricorrente: musica, canto e danza – acqua e fuoco – erotismo, violenza e pazzia – fiamme, luci e ombre – identità e relazioni pubbliche – il dna del mestiere: la redditività – il mondo alla rovescia – mari, monti e l'aldilà – mostrare l'invisibile, l'incredibile, l'ineffabile e l'orribile.

La scoperta delle sorgenti del Nilo

Ricordo il momento in cui Nicola ed io riuscimmo a formulare la domanda basilare; ci siamo sentiti come gli esploratori che scoprirono le sorgenti del Nilo. Ruminando la formula di Grotowski sull'essenza del teatro – l'incontro tra attore e spettatore – ci è venuto spontaneo di chiederci: *dove?* Dove può, o deve, avvenire questo incontro? Brook aveva ribadito: in uno spazio vuoto. La mia esperienza mi diceva che ogni spazio vuoto appartiene a qualcuno e che bisogna pagare per farci passeggiare un attore davanti a uno spettatore, magari seduto su uno sgabello. L'essenza – o meglio il cuore – del teatro si nasconde e si sorregge sulle sue componenti tecniche e materiali. Ci sono apparse in tutta la loro evidenza quelle che abbiamo definito "tecniche ausiliarie". Quando abbiamo fatto questa scoperta – la scoperta dell'acqua calda – ci siamo detti: ecco il filo d'Arianna del nostro labirinto. Stavamo scrivendo un libro sulle tecniche ausiliarie dell'attore, complementari a quelle del corpo-mente che avevamo trattato nel nostro opus precedente, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*.

Sapevamo bene, Nicola ed io, che uno spettacolo non è solo saper fare, conoscenza tecnica e abilità economica. Anche altri fattori incommensurabili determinano la tecnica e i risultati: le motivazioni umane, il desiderio di un individuo di voler essere qualcun altro – Amleto o Ofelia – la ricerca di una dimensione interiore, un modo di prendere posizione nella società, di difendere la propria differenza, di lottare contro le ingiustizie. Queste sono le radici immateriali e concrete del teatro del Novecento.

A fianco di queste aspirazioni e aneliti artistici, estetici, politici, sociali, didattici, terapeutici, trascendenti, rimane sempre, però, la condizione primordiale, il DNA del teatro: lo spettacolo deve essere redditizio, altrimenti gli attori non mangiano. La storia ci insegna che il teatro non si riduce a essere semplicemente un mestiere redditizio solo se si oppone e non si adegua al desiderio degli altri, di coloro che possono comprare un biglietto, elargire sovvenzioni, accordare prestigio e sancire accettazione artistica o ideologica. In tutte le epoche, la straordinaria inventiva delle donne e degli uomini di teatro ha saputo escogitare soluzioni originali per non conformarsi, riuscendo a mantenersi con il proprio artigianato. È dalla tensione tra questi due poli, le motivazioni personali e la necessità pecuniaria, che nasce l'energia sovversiva e la vitalità contagiosa di uno spettacolo. Era anche questa epopea degli attori che volevamo raccontare.

Nicola ed io abbiamo creato lo scheletro del libro stabilendo cinque livelli di organizzazione del lavoro dell'attore, indipendenti l'uno dall'al-

tro, a volte in contrasto tra loro: il primo è *dove* si fa teatro. È diverso se lo fai in un piccolo paese di provincia o in una capitale, in un grande teatro ben attrezzato e centrale o in un locale di periferia che prima era un negozio di biciclette. Il *dove* si porta dietro anche tipi di pubblico diverso. Poi c'è il *quando* si fa teatro: ci sono epoche e situazioni in cui si fa solo di giorno, alla luce del sole, o solo di notte, alla luce della fiamma. O è addirittura proibito. Anche questo ha conseguenze estetiche, artistiche, ideologiche, sociali ed economiche. Poi c'è il *come*: in che modo si incide il teatro nel corpo e nella mente dell'attore e in quello dello spettatore? Come si trasmette il sapere tecnico di generazione in generazione? Le scuole teatrali hanno spezzato il contatto diretto con il mestiere durante l'apprendistato quando il giovane incorporava praticamente un sapere, come un falegname o un chirurgo: un apprendistato imitativo, che poi veniva personalizzato e trasformato. Si potrebbe anche chiedere: chi vuoi che siano i tuoi spettatori? *Per chi* si fa teatro? Per un pubblico borghese adagiato in comode poltrone, per i detenuti di un carcere, gli operai di una fabbrica, una minoranza etnica? Infine vi è il *daimon* personale, il *perché*, le motivazioni per cui un uomo o una donna sceglie di far teatro, la finalità a cui tende lo sforzo del suo essere artista.

Così si sviluppò l'ossatura del nostro libro, mezzo pesce e mezzo uccello, concreto eppure sfuggente, difficile da catalogare.

Lo scheletro finale non è solo la conseguenza di incontri, tentativi, valutazioni, abbagli e rifiuti. Nicola ed io lavoravamo a questo libro da più di quindici anni, e a volte ci cadeva addosso il sospetto che non l'avremmo mai finito. La natura ci è venuta in aiuto. Io mi sono trovato alle soglie degli ottant'anni. Nicola ha avuto problemi di salute. Ci siamo guardati ed eravamo d'accordo ancora una volta: il tempo stava scadendo, dovevamo sbrigarci a buttare in acqua il nostro pesce volante.

E lo abbiamo fatto. Nicola ha dato le dimissioni dall'Università di Roma 3, si è ritirato nella sua casa a Carpignano e, seguendo l'esempio certosino, era al computer dalla mattina alla sera. D'estate, arrivavo io, che nel frattempo avevo dimenticato su che cosa avevamo lavorato l'anno precedente. Insieme rimescolavamo, accorpavamo, tagliavamo, aggiungevamo. Insomma, un procedimento che raccomandiamo perché a lieto fine: io non sono diventato senile, Nicola non è morto. Abbiamo anche trovato un editore coraggioso, Piero Cappelli, di Pagina a Bari, che ha accettato le 1400 immagini che esplicitavano i nostri cinque continenti. Il suo consulente, Franco Perrelli, ha intuito la rilevanza del libro quando era ancora un labirinto pieno di nebbia nelle teste degli autori. Mancavano solo gli ultimi ritocchi, e, per quelli, ci siamo inventati una figura imprescindibile,

un revisore, un *ombudsman*, un lettore implacabile i cui occhi questionavano ogni frase che avevamo scritto.

Il nostro lettore era immaginario, e al contempo reale. Immaginario non vuol dire che non avesse peso e concretezza. Quando preparo uno spettacolo, mi rivolgo sempre a un tipo di spettatore con molti cervelli e differenti gradi di conoscenza, a volte in vita, altre volte morto, sordo oppure cieco. Questa persona reagisce, obietta, chiede approfondimenti, si complimenta, scuote la testa, storce il naso e individua immediatamente gli espedienti facili e le ridondanze. Così è stato anche per questo libro. Il revisore/lettore garante era un giovane attore latinoamericano ai primi passi, ignaro di cultura europea, senza esperienza, avido di imparare come lo ero io agli inizi, come lo può essere solo chi comincia da solo e in solitudine. Bisognoso di esempi pratici – non di un manuale, ma di stimoli.

Nicola ed io siamo passati per crisi, incertezze e periodi di stallo. Abbiamo perseverato come forsennati, anche quando eravamo consapevoli di camminare sul posto e di aver smarrito l'orientamento. Abbiamo sghignazzato tanto, per scaricare la tensione, reagendo a una fotografia, pensando alla faccia di alcuni nostri amici, per lo sbalordimento di una scoperta, per darci coraggio. Prendere terribilmente sul serio il lavoro, senza prendere troppo sul serio se stessi è il primo passo per trovare soluzioni che non si cercano. Ripensandoci bene: un modo per riuscire è quello di sbagliare spesso strada. Durante solo vent'anni.

Ci è andata bene: Nicola ha sistemato le sue figurine e le ha incorniciate con i testi di nuove scoperte; io ho provato a rispondere alle mie domande polacche. C'è stato posto per gli studiosi amici e per il loro sapere, per affrontare il problema dei soldi, per scavare tra le motivazioni recondite dei nostri antenati teatrali, per causare un piccolo terremoto nel nostro ambiente, per ricordare l'importanza di avere Grotowski in cucina.

L'unico insolubile problema era quando Nicola perdeva la pazienza e voleva strangolare il nostro revisore per la sua pignoleria, quel giovane attore latinoamericano inesperto, il mio "io" polacco travestito.