Ferdinando Taviani PREMESSA CUBANA. IL «ROMANZO CHE NON C'È» E LE «OPERE SCELTE» DI EUGENIO BARBA

L'Odin Teatret è talmente noto alla stragrande maggioranza dei pochi lettori di «Teatro e Storia», ed Eugenio Barba vi scrive con tale assiduità, che farà sorridere la pretesa di «presentare» sia lui che

il suo teatro quasi ricominciando i discorsi daccapo.

Lo scritto che segue è infatti il saggio introduttivo composto nel novembre 2001 per i due volumi delle Obras Escogidas di Barba, oggi ancora in via di pubblicazione a Cuba 1. Lo pubblico qui senza troppi mutamenti, aggiornato, con la Cronologia, che forse può adempiere anche in questa sede alla sua funzione di servizio. Annetto inoltre il catalogo degli spettacoli dell'Odin Teatret in formato «Leggenda nera»: le considerazioni di contorno un po' lo spiegano e un po' l'appesantiscono, ma possono circostanziare alcuni punti di questa Premessa. La quale, tuttavia, ha lo scopo di presentare Eugenio Barba non in quanto regista ma in quanto scrittore.

L'angolatura m'ha obbligato ad affrontare l'argomento come se fosse la prima volta. Sappiamo quanto questa finzione spesso serva

alla conoscenza. E quanto rischi la ripetizione e la noia.

A questa finzione invito anche il lettore. Che non si senta in imbarazzo, vedendosi trattato, su un tema familiare, come un lettore lontano. Consideri che siamo, sì, su una rivista italiana specialistica, ma an-

¹ Nel corso del 2004 è stato pubblicato il primo dei due volumi programmati. Le Obras Escogidas di Eugenio Barba compaiono nella collana «Biblioteca de clásicos» delle Ediciones Alarcos di Cuba. Raccolgono tre libri (La terra di cenere e diamanti; Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta; La canoa di carta) e cinque saggi. Si potevano scegliere altre strade, privilegiando, per esempio, la raccolta degli scritti meno noti e dispersi di Eugenio Barba. Ma il sapore di novità che tale scelta avrebbe indubbiamente avuto sarebbe stato più superficiale della vera novità di questa raccolta, che consiste nel pubblicare il Barba scrittore. Andava quindi rispettata l'integrità delle sue opere, dei paesaggi compiuti, i libri nella loro interezza. Per questo, nelle pagine che seguono, è soprattutto ai tre libri sopra citati che farò riferimento.

PREMESSA CUBANA

che al di là del mare, in lingua castigliana, e in una sede editoriale – una «Biblioteca de clásicos» – che quella familiarità non la presuppone.

C'è un altro fastidio, meno diffuso e meno facile da superare: essendo dedicato all'opera letteraria di Barba, questo scritto oscillerà continuamente fra lo scrittore e il suo teatro, sia nel testo che soprattutto nelle Appendici. Alcuni di coloro che si occupano con una certa continuità dell'enclave teatrale Odin Teatret non ne possono più di vederla riassunta nella sola figura di Eugenio Barba, come se «Odin Teatret» o «Barba» fossero intercambiabili. E hanno ragione. Non per una questione di galateo democratico, ma perché effettivamente in questo modo si perde di vista non tanto la dimensione collettiva dell'impresa, quanto la sua natura dialettica, fatta di tensioni, di contrappesi fra competenze, personalità e poteri².

È un problema di sostanza. Quando si osserva il grande teatro novecentesco (che a volte è fatto di teatri minuscoli), quando si parla di Jacques Copeau o di Jerzy Grotowski, di Stanislavskij, di Osterwa, di Mejerchol'd, di Bertolt Brecht al Berliner, di Jean Vilar, di Joan Littlewood, di Julian Beck e Judith Malina, di Ariane Mnouchkine e persino di Kantor, il problema dei problemi in fondo potrebbe ridursi nella lente d'un grammatico: stabilire l'esatta sfumatura semantica del possessivo «suo», quando di ciascuno di loro si dice «il *suo* teatro».

I soggetti dell'arte teatrale sono in genere collettivi (gruppi, compagnie, tradizioni) oppure singolarità (autori drammatici, attori soli, registi demiurghi o plasmatori). Ma vi sono casi in cui la personalità di spicco si realizza attraverso la contraddittoria disappartenenza alla compagine cui appartiene e che dirige. È come se stesse su un piatto della bilancia mentre sull'altra c'è il suo gruppo. Ed è come se fra i due piatti si realizzasse un instabile equilibrio.

Spesso si parla, in questi casi, di *simbiosi* per togliere il carattere animoso a quella che in realtà è una vera e propria «lotta fiorita». Fu spesso di questo tipo il rapporto fra il Grande Attore e i suoi compagni. Ed è di questo tipo la varietà di *simbiosi* di cui vivono molte enclave teatrali.

In quanto scrittore, benché sia radicato in una ben precisa esperienza teatrale, benché le tecniche per la presenza scenica siano un suo tema costante, Eugenio Barba non richiede lettori specialisti. Si pone spesso nell'ottica di coloro che per scelta o necessità sono esclusi dalle scene protette, privi dell'appoggio d'una tradizione o d'una scuola.

Anche per questo, fra gli europei, è colui che con maggior determinazione addita nell'America Latina un luogo e una storia particolarmente significativi per comprendere il rischio e il riscatto della professione teatrale nel mondo contemporaneo. In posizione simmetrica, all'altro estremo, stanno i teatri classici asiatici e il loro distillato sapere sull'efficacia della professione. Il terzo vertice del triangolo è costituito dal Passato, soprattutto la storia della Grande Riforma teatrale europea, all'inizio del Novecento.

I cieli sotto i quali si elabora la sua scrittura sono dunque vasti e a contrasto, come quelli d'un romanzo storico. E similmente a quel che accade in un romanzo storico, nei campi lunghi fa da punto di riferimento la storia d'un pugno di persone, con piani ravvicinati, volti e vicende dettagliate fino alla minuzia d'un diario famigliare: un luogo scandinavo e ritirato.

Il romanzo teatrale credo che Barba non lo scriverà. Ma, nell'insieme, i suoi scritti ce ne offrono gli ingredienti. Una vita migrante. Cinque città: Gallipoli, una Oslo ancora provinciale, Varsavia, Opole, la piccola Holstebro. Storie e leggende degli anni della nascita della regia. Tre Ombre principali: Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht. Quattro lontananze: India, Giappone, Bali, l'America Latina. Alcuni grandi incontri, innanzi tutto Jerzy Grotowski e Sanjukta Panigrahi, l'uno all'inizio della carriera, l'altro al suo culmine. Il teatro come rivolta e rifiuto.

La rivolta non si esplica in atti rivoltosi, né il rifiuto dello spirito del tempo si materializza in isolamento e silenzio. L'uno e l'altra si manifestano nell'allacciare legami, storie e trame. Gli ingredienti del «romanzo che non c'è», così, ci sono tutti, e il lettore può aggirarsi fra gli scritti di Barba come se fossero i frammenti della storia avventurosa d'una minoranza coesa e sparsa, con personaggi che si inseguono a vicenda – qualcosa che assomiglia a una setta perché è letteralmente il suo contrario. Gli ingredienti potenziali si moltiplicano e si sfaccettano. Tutti in presa diretta, sia i luoghi attraversati che le persone, compresi i trapassati, ombre di «antenati» con cui dialogare 3.

Nel 2002, Lluís Masgrau ha raccolto gli articoli, le lettere aperte, gli interventi che dipingono i legami di Eugenio Barba con una parte del teatro latinoamericano. Nella Postfazione discute le curve di questi rapporti e con grande intelligenza ne connette l'intreccio all'im-

² Cfr. nota 28.

³ Si veda, ad esempio, Eugenio Barba, *Nonni e orfani*. Una saga di famiglia, «Teatro e Storia», n. 24, 2003, pp. 329-344.

patto degli spettacoli dell'Odin e al modo di fondare le relazioni con gli spettatori, dentro e fuori lo spettacolo. Fa emergere la nozione d'un «popolo segreto» che – dice – incrocia l'Odin ed è sparso qua e là per il mondo.

Il libro – Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos – è pubblicato a Cuba ⁴.

Fra i dialoghi di Barba, Cuba occupa un posto particolare. La sua grandezza e le sue miserie fanno in qualche modo da specchio (da rovescio) alle miserie e alla grandezza della Polonia in cui Barba visse l'apprendistato teatrale. Altrettanto straniante è lo specchio che offrono al resto del mondo latinoamericano⁵.

Ed è significativo, benché oggi il valore intellettuale di Eugenio Barba e dei suoi libri sia ampiamente riconosciuto ⁶, che venga però da Cuba (con tempi produttivi forzatamente lenti, ma con impellente determinazione) la prima idea di pubblicare Barba in quanto scrittore. Nel presentare le sue «opere scelte» ho cercato di tener conto di tali significati aggiunti, evocati dalle circostanze.

Fra i «significati aggiunti», vi è anche un'allegoria.

Cuba è forse il più importante crogiuolo di miti positivi, nella storia del secondo Novecento. E come quasi sempre accade, quando i sogni si avverano, accanto ai miti cresce la sventura. La Storia, insomma, fa sentire con temibile premura il suo fragore.

1. I conti con la Storia

Nel presentare le opere di uno scrittore, in genere ci si sente in dovere di delinearne la personalità. Spesso si tenta di mettere la sua biografia in confronto con l'opera.

⁴ Eugenio Barba, *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, a cura di Lluís Masgrau, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 2002.

⁵ Si veda, ad esempio, Eugenio Barba, *Dentro le viscere del mostro*, «Lo Straniero», n. 24, giugno 2002. È il discorso di ringraziamento per il conferimento del dottorato *bonoris causa* da parte dell'Instituto Superior de Artes dell'Avana, il 6 febbraio 2002. Il ritratto della Polonia all'inizio degli anni Sessanta sta al centro di quello che è forse il libro più bello di Barba: *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski*, nuova ed. con un'appendice di testi inediti: Milano, Ubulibri, 2004 (1ª ed.: Bologna, Il Mulino, 1998).

⁶ Fra i riconoscimenti ufficiali: quelli accademici, con numerose lauree *bonoris* causa in diverse università del mondo; i numerosi premi alla cultura, primo fra tutti il Sonning, uno dei più prestigiosi in Europa. In Danimarca, ha ricevuto il vitalizio assegnato dallo Stato danese agli artisti che hanno contribuito allo sviluppo della cultura nazionale ed è stato persino nominato Cavaliere dell'Ordine della Corona.

Presentando *Obras Escogidas* di Eugenio Barba non voglio fare nulla del genere.

Occorrono punti d'appoggio più solidi. Il migliore mi pare ci sia offerto da una sostituzione.

Negli scritti di Barba la casella «Estetica teatrale» è pressoché accantonata, al suo posto compare la casella «Storia».

Il fratello maggiore di Eugenio Barba – Ernesto – è morto nell'aprile del 1996. Nei mesi seguenti ho avuto modo di leggere le lettere che il cadetto Eugenio gli aveva inviato dalla Polonia e dalla Norvegia nei primi anni Sessanta del Novecento. Ernesto ne aveva conservate alcune per più di trent'anni.

I due fratelli si amavano e amavano sfidarsi, senza lasciarsi intimorire dagli scontri. Si scrivevano in uno stile ricercato e smargiasso, burlesco, punteggiato da affondi metafisici e filosofici, come due picari che si tengano al cospetto del Destino, e lascino aleggiare sulle loro spalle la Mitologia e il Passato della famiglia e della terra d'origine: rampolli d'una aristocrazia meridionale esaurita, trasformatisi in avventurieri onorati.

Era una maschera epistolare cresciuta – immagino – attraverso gli studi liceali classici, col latino il greco la storia e la filosofia appresi alla vecchia maniera, solenne e coercitiva, com'era ancora nella scuola italiana negli anni Cinquanta del secolo scorso; nutrita inoltre dalle voraci letture che caratterizzavano ambedue i fratelli, incrociate con le esperienze alla scuola militare della Nunziatella di Napoli. Più gli autostop e i viaggi. Contavano soprattutto i viaggi, l'ansia di metter piede, di vedere con i propri occhi. Il Nord. L'Oriente.

I due fratelli davano di sé nelle loro lettere un'immagine disillusa appassionata e nobile. Questa maschera cade di colpo, quando Eugenio Barba decide di fondare il suo teatro. Lo stile epistolare diventa secco, concentrato, intransigente. La fantasia burlesca e metafisica viene sostituita da una determinazione che rasenta la megalomania e il fanatismo⁷. Più forte dei viaggi, compare l'ansia di chiudersi in una sala e lavorare. Ernesto immediatamente se ne accorge: Eugenio s'è staccato.

⁷ Se ne trova traccia nell'articolo di Barba *A Rift Theatre*, rimasto a lungo inedito, scritto nel 1964 per una rivista olandese (che non lo pubblicò). Barba vi esponeva le sue visioni nel momento in cui fondava l'Odin Teatret in Norvegia. È stato ripescato da Lluís Masgrau e pubblicato in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996.

In una di queste lettere, scritte sulla carta leggera per la posta economica, nei giorni in cui un gruppo oscuro di giovanissimi aspiranti attori norvegesi senza arte né parte (senza esperienza, senza una categoria che li definisca e neppure un proprio luogo di lavoro) si sta radunando attorno a un aspirante regista italiano ventottenne, brillante, fascinoso, dongiovanni, scuro di pelle, lettore di libri a tutto spiano, la cui principale referenza è esser stato in Polonia presso uno sconosciuto regista d'un teatrino sperimentale, e d'averne scritto – in una di queste lettere, dunque, trovo, con un soprassalto, questa dichiarazione di Eugenio Barba al fratello: «Io non voglio cambiare il teatro. Voglio cambiare la storia del teatro».

«Roba da pazzi!», è la mia prima reazione. «Se d'un debuttante leggesse oggi una frase del genere scrollerei le spalle e cestinerei».

La seconda reazione è un autoironico senso di colpa, come accade nei momenti in cui il senno di poi stana gli angoli filistei che continuano a fare infezione in noi.

La terza reazione è intellettuale: eccola qui, già bell'e scritta – precoce, prematura, seminale – la definizione che cercavo. Il telegramma.

Fra i riformatori della scena novecentesca Eugenio Barba si distingue perché opera non sull'estetica del teatro ma sulla sua storia: come intervenirvi e come raccontarla. E fa i conti con la Storia attraverso l'urto con la storia-del-teatro.

I suoi scritti provengono *dal* teatro, ma non vi tornano. Parlano d'un modo dissidente di stare al mondo. E – teatro o no – chi fa i conti con la Storia c'interessa. Possiamo leggerlo come uno scrittore a pieno titolo.

Possono non tornarvi, al Teatro, perché il teatro minuscolo, paese d'origine dello scrittore, non è una parte per il tutto, ma un piccolo tutto a sé stante, un teatro fatto in casa. Non è una porzione integrata in un grande sistema, reale o immaginario. E continua, dopo quarant'anni, dopo essere entrato nelle enciclopedie internazionali, a restare *in statu nascente*.

Questo vuol dire che, anche in quanto scrittore, Eugenio Barba si individua attraverso il suo capo d'opera di base: l'aver fondato un'enclave.

Ne consegue uno stile molto particolare.

L'esistenza *a parte* della sua enclave gli dà l'autorevolezza d'un autore che si libera dalle appartenenze.

Si perlustrino i suoi scritti, e si vedrà che quando lascia trasparire

rifiuto, disprezzo-paura o indignazione, non li spreca mai contro il «mondo delle scene», ma li dirige direttamente ai sistemi di relazioni che caratterizzano la nostra vita sociale, oppure contro i torpori individuali e quotidiani. Da un'analisi letteraria comparata emergerebbe che locuzioni come «spirito dei tempi», «pusillanimità», «conformismo», o i loro equivalenti, compaiono nei suoi scritti a quegli snodi del discorso corrispondenti a quelli in cui i riformatori sfoderano gli affondi contro il Teatro falso e mortale – da Appia a Brecht, da Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd e Artaud, fino a Judith Malina, Grotowski e Brook.

È quindi giustificato comprendere Eugenio Barba in quel ristretto numero di artisti che nel corso del Novecento hanno cambiato il volto del teatro. Ma purché si ricordi che l'ha cambiato senza entrare in conflitto, neppure a parole, con il sistema teatrale principale, costruendo accanto a esso un microcosmo parallelo. In esso si riscontrano, miniaturizzate o denudate, le complementarità che tengono o

tennero in vita i grandi sistemi.

Se si osservano con un occhio da naturalista gli ecosistemi teatrali, grandi o piccoli che siano, alcune loro tensioni vitali emergono con chiarezza. Per esempio: tensioni infraculturali, fra la microcultura degli attori e la cultura egemone degli spettatori; fra le «novità» che scombussolano il repertorio e il repertorio, appunto, degli spettacoli assodati; fra le tappe delle diverse messinscene e la continuità delle tecniche e dei ruoli (nel senso di *emplois*); fra creazione artistica e rielaborazione teorica; fra uomini di scena e uomini di libro; fra forme organizzative e commerciali da un lato, e dall'altro le prese di posizione politiche e ideali. Fra produzione di libri e produzione di spettacoli.

Le enclave sono un po' come le Galapagos, dove per l'isolamento certi processi evolutivi ricorrenti in natura si presentano in forme

straniate rispetto ai continenti.

È sempre un'emozione ritrovare nel campo ristretto della propria indagine, in forme nuove e impreviste, l'insorgere di dinamiche analoghe a quelle che regolarono la struttura di grandi porzioni del passato. È uno dei piaceri della ricerca sulle enclave teatrali, e l'Odin Teatret è l'enclave più rappresentativa del Novecento per la sua durata e soprattutto per la complessità che ha saputo ricreare al suo interno e attorno a sé.

Tale riattivazione in piccolo delle grandi tensioni di sistema fa

delle enclave un teatro analogo.

L'intera storia del teatro del XX secolo, a ben guardare, si è mos-

sa nella polarità fra sistemi teatrali e enclave ⁸. I microsistemi equivalgono ad altrettante «piccole tradizioni».

Dato che in esse, se non hanno vita troppo breve, è come se il sistema del teatro venisse in parte reinventato; dato che vi si possono osservare, ristretti alla nettezza dei primi piani e del laboratorio, simili e mutati, quasi schematizzati, fenomeni complessi che nei campi lunghi della storia rischiano a volte di sfuggirci a causa della loro stessa vastità, comparare può diventare molto fecondo. Il gioco delle somiglianze e delle differenze permette di capire meglio sia i microsistemi che i sistemi più vasti, le dimensioni piccole e le grandi.

Dire che i microsistemi dei teatri-enclave vanno considerati come «piccole tradizioni» può sembrare esagerato, visto che di fatto hanno le dimensioni d'una compagnia di medio calibro. Ma ciò che definisce una cultura o una tradizione teatrale non ha a che vedere con le sue dimensioni e la sua antichità. Ha a che vedere con una certa completezza di funzioni, con lo spessore d'una storia, d'una coscienza della differenza, d'un patrimonio di conoscenze, di usi e procedure. La prima necessità, per una tradizione (o una cultura), è distinguere con chiarezza fra un *interno* e un *esterno*. Come in biologia, con la cellula, anche nella cultura il *témenos*, la recinzione-non-invalicabile, la recinzione che permette processi di scambio e di simbiosi, segna il passaggio da un insieme accumulato a un organismo vivente.

Le enclave praticano il teatro per bande, anche dal punto di vista organizzativo, spesso vengono dette autodidatte ¹⁰, sempre debbon

farsi forti del patrimonio della propria diversità. Per questo, ad esempio, un attore dell'Odin Teatret può confrontare alla pari il proprio sapere professionale con un rappresentante della secolare tradizione kabuki o del balletto classico. L'analisi comparativa trae non pochi frutti da casi del genere, a conferma del fatto che al tema dell'enclave si collega strettamente anche quello della ricerca scientifica sul teatro.

A differenza di ciò che sembra accadere quando la storia viene pensata in termini esclusivamente libreschi, il teatro muta in primo luogo entro quadri materiali, siano essi ordinamenti generalizzati o territori separati. Non sono i metodi di lavoro che permettono i mutamenti. Perché un metodo sia tale, occorre che s'apra la strada in un territorio ben determinato, un campo materialmente circoscritto di lavoro. Ne consegue che le enclave teatrali più che esser generate da teorie, tendono a generarne 11.

Vista in questa prospettiva storica, l'anomalia di Eugenio Barba diventa meno strana e di maggior peso. È anche scrittore, anche studioso della scienza del teatro, lo è forse per vocazione, certo per posizione. Dalla sua postazione può infatti osservare le diverse tradizioni con distacco e familiarità. Perviene, ad esempio, alla nozione di «pre-espressivo», che sta alla base delle indagini del campo di studi denominato «Antropologia Teatrale», individuando un substrato comune alle diverse tradizioni sceniche, perché – prima di comparare – ha incorporato i valori di mestiere della propria piccola tradizione cresciuta per prove ed errori in anni di autodidattismo, forzata all'indipendenza.

⁸ Ne ho parlato più diffusamente in *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», n. 22, 2000.

⁹ Mentre nella prima parte del secolo tali microsistemi si presentavano, in genere, come prototipi d'una possibile trasformazione complessiva del teatro (dal Teatro d'Arte di Mosca al Berliner Ensemble), nella seconda metà – a partire dal Living Theatre – si realizzano come minoranze teatrali che non s'immaginano avanguardie d'un teatro venturo, ma si identificano nel loro diritto d'essere minoranza. Ho accennato ai problemi che ne derivano, soprattutto in relazione alla mobilità degli attori, alla possibilità di passare dall'uno all'altro gruppo, o compagnia, o enclave o «piccola tradizione», nello scritto In Memory of Richard Cieslak, in The Grotowski Sourcebook, a cura di Lisa Wolford & Richard Schechner, London-New York, Routledge, 1997, pp. 187-202.

Ma c'è differenza fra l'apprendere fuori dai curricula regolamentati un patrimonio di conoscenze, e invece inventarsene l'equivalente per l'urgenza delle circostanze. C'è differenza fra imparare la geografia senza maestri e invece inventarsi una propria geografia. Organizzarsi il mondo sulla base delle direzioni per andar da Swann o dai Guermantes, per esempio, non è propriamente autodidattismo. Può derivarne una geografia che non si spiccica dalla storia. Una geografia equivalente o analoga.

¹¹ L'atto di circoscrivere un territorio spesso non viene capito come fondamento di un sapere. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza che ha il separarsi per la crescita della vita artistica e culturale, e quindi per l'incremento della socializzazione e dell'integrazione tramite differenze significative. La separazione, infatti, non è mai assoluta. Le enclave sono indipendenti, ma traggono le loro risorse materiali e spirituali dal territorio circostante. Solo che di esso non sono semplici porzioni. Non propongono un'alternativa, ma sono alternativa. L'indipendenza del territorio, insomma, non è solo la condizione necessaria e lo strumento per la messa in pratica di nuovi saperi e nuovi valori. Ha di per se stessa la forza propulsiva d'una teoria. Quando qualcuno, anche senza una teoria di partenza, circoscrive un territorio e lo separa dall'organizzazione teatrale generale - dal sistema - realizza le condizioni per una reinvenzione profonda della pratica scenica. Questo territorio autonomo non dipende da una teoria a cui orientarsi, ma diventa un luogo in cui è necessario ricominciare a orientarsi escogitando soluzioni che in un secondo tempo possono rivelare una portata estensibile ad altri e divenire teorie. L'atto di circoscrivere un territorio spesso non viene capito come fondamento di un sapere.

Nel suo libro *La canoa di carta*. *Trattato di Antropologia Teatrale*, si può constatare quasi a ogni pagina, ogni volta che uno degli aspetti di base del sapere scenico viene isolato e affrontato, come funzioni il collegamento – o la sinapsi – fra un sapere assorbito dall'interno e la messa a confronto delle esperienze altrui, conosciute attraverso la ricerca storica o sul campo.

È questo un primo modo di fare i conti con la storia del teatro. Naturalmente non è il solo.

Perché il termine *enclave* suscita automaticamente la domanda sul contesto in cui essa si inserisce. La domanda più interessante è però un'altra: quale nuovo contesto le prende forma attorno?

Il contesto di un teatro non è soltanto qualcosa di previo, il panorama nel quale cresce, al quale si adatta o reagisce. Vi sono anche i contesti a posteriori, che crescono attorno all'organismo nuovo per il fatto stesso della sua presenza.

I teatri adeguati al sistema trovano già sistemato l'ambiente circostante – regole per le tournée, rapporti con altri enti, organizzazione degli spettatori, stagioni teatrali, ritmo delle «prime» e delle «repliche», rapporti con la critica, riconoscimento della propria funzione culturale. Le enclave teatrali, no. Quindi per vivere debbono crearsi un territorio, suscitarsi attorno l'ambiente nel quale situarsi. A differenza dei teatri che vivono secondo le norme del sistema vigente, i teatri-enclave si confrontano quasi per necessità con l'inquietudine di autotrascendersi. La ristrettezza dei confini spinge a guardar oltre.

Dopo tanti discorsi, oggi è facile constatare che la vera funzione sociale del teatro nel Novecento consiste nella sua capacità di creare contesti. Può essere un programma, un progetto, un'ideologia teatrale, ma prima ancora è un dato di fatto la cui efficacia risulta alla luce della storia. La creazione di contesti, luoghi di cultura e cioè di relazioni sociali in grado di dialogare con la società inglobante, è rilevante anche quando (o proprio perché) i suoi contenuti non sono prevedibili, progettabili a tavolino. La diversità culturale dei teatri è estranea all'alternativa integrazione/conflitto. Vive di differenze ¹². Inoltre, è in grado di teatralizzarle, rendendole interessanti e degne di rispetto.

Questa caratteristica dei teatri si è realizzata in maniera più o meno significativa nel corso del Novecento, e diventa d'importanza centrale alla fine del secolo, quando i problemi dell'immigrazione, delle società multietniche, del multiculturalismo, e per reazione dei fondamentalismi e della xenofobia, diventano esplosivi e centrali.

Sotto la guida di Eugenio Barba, l'Odin Teatret ha individuato prontamente gli spazi che si aprono per un uso creativo della «diversità» della truppa teatrale. Ha cioè una politica che mira – oltre alla propria sopravvivenza – anche all'incontro con le sacche sociali emarginate o isolate. A partire dal 1974, dopo la sua prima lunga permanenza in Salento, ha elaborato tecniche (tattiche e strategie) che gli permettono di innescare relazioni in qualsivoglia contesto, rivitalizzando – in molti casi – le differenze che restano socialmente inerti e che quindi, sotto la cappa d'un'apparente indifferenza reciproca, diventano potenziali focolai di infezioni: intolleranza e tolleranza di superficie.

Queste tattiche e queste strategie si sono aggiunte a quelle con cui fin dai primi anni l'Odin Teatret mirava a rivitalizzare le differenze fra i ceti, le componenti e le tradizioni teatrali che tendenzialmente corrono su viadotti paralleli: teatri laterali e teatri «maggiori»; uomini di teatro e studiosi; principianti e professionisti affermati; Occidente, Oriente, tradizioni della diaspora africana. È una politica che Eugenio Barba ha perseguito inventando seminari internazionali, incontri di teatri di gruppo, e infine l'ISTA ¹³.

È anche questo un modo di fare i conti con la storia. Ma c'è dell'altro. E per comprendere il Barba scrittore è forse l'aspetto più interessante.

Fra gli spettacoli «sociali» o «d'intervento» dell'Odin Teatret – dalla forma mutevole, itineranti, all'aperto, basati sul montaggio colorato musicale e grottesco di materiali scenici precostituiti – e i suoi spettacoli concepiti come opere finite, concentrate, intense, per un numero ristretto di spettatori, frutto d'un lavoro che ricomincia ogni volta da zero e si coagula attorno a un tema, fra queste due facce, che potremmo chiamare il *trobar leu* e il *trobar clus* di Barba e dei suoi attori, c'è un forte effetto di chiaroscuro.

Sembrerebbe logico che quando questo teatro e il suo registadrammaturgo agiscono compiutamente in prima persona enunciassero i principi su cui si basa la loro politica di rivitalizzazione delle relazioni tramite la diversità.

¹² Piero Giacchè, occupandosi dell'equazione fra Antropologia culturale e teatro dice: «L'antropologia si occupa delle differenze, il teatro *le produce*: di qui la contraddittoria equazione» (cfr. Piero Giacchè, *L'altra visione dell'altro*, Napoli, edizioni L'Ancora del Mediterraneo, 2004).

¹³ Attività strutturate e continue esterne all'Odin vengono condotte anche da Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley e Kai Bredholt. Tutti i componenti del teatro, comunque, organizzano incontri, seminari o baratti e coltivano durature relazioni professionali basate sulla pedagogia e gli scambi di lavoro.

Al contrario: espongono sguardi disillusi e duri sulla faccia nera della Storia, la sua inarrestabile ingiustizia, la sua natura – per dirla in breve – «fascista» ¹⁴. Da *Ornitofilene* a *Mythos*, fino a *Il sogno di Andersen* che sta per essere compiuto in questi giorni dell'estate 2004, gli spettacoli che Barba firma come regista-drammaturgo dell'Odin Teatret equivalgono ai capitoli di un grande scompigliato ciclo sulla Storia come indecenza e orrore. Sono profondamente politici tramite la disillusione. Espongono la «leggenda nera» senza fede in un mondo migliore, opponendosi a *questo* mondo con tutto l'ottimismo delle loro azioni e delle loro volontà: dilatazione della vita scenica, impeto sensuale e preciso, il gelo dello sguardo disingannato intrecciato al calore d'un rapporto generoso con gli spettatori ¹⁵.

Non espongono un programma di filosofia pessimista, ma le evidenze d'una traversata di fine millennio – e il rifiuto di aderire a ciò che vedono ¹⁶.

¹⁴ Citerò in questo caso Cesare Garboli, al quale tornerò a riferirmi più avanti. Nella sua Introduzione alla riedizione del romanzo *La storia* di Elsa Morante (Torino, Einaudi, 1995), a un certo punto dice: «Per antifrasi, proprio nel punto di maggior depressione il romanzo conosce la sua epifania. C'è un luogo d'erbe e di acque, lungo i bordi del Tevere [...] qui Useppe [il figlio della protagonista, frutto dello stupro d'un soldato tedesco] incontra e scopre il mondo. O meglio, l'originale del mondo di cui la Storia è solo la copia indecente e volgare». Il romanzo è ambientato a Roma fra il 1941 e il 1947. Ma Garboli non sta parlando del fascismo, della guerra e del dopoguerra. Avanza questa perentoria constatazione: «La Morante va un po' più in là. Per la Morante è fascista la Storia, tout-court» (p. XVI).

¹⁵ Si veda, qui di seguito, la seconda Appendice.

¹⁶ Un'acuta rappresentazione dei colori e dei sapori di questa traversata sono le «frecce della storia» che aprono finestre nella «Breve storia dell'Odin Teatret da Ornitofilene a Mythos», seconda parte del libro di Barba, Il prossimo spettacolo, curato da Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999. La prima parte del libro raccoglie nove antiscolastiche lezioni tenute da Barba presso l'Università dell'Aquila fra il 1989 e il 1997, trascritte e redatte da un gruppo di ventuno studenti guidati dalla loro docente. Nella seconda parte, il gruppo di lavoro delinea, attraverso il montaggio dei documenti, la storia dell'Odin e dei suoi spettacoli, e le pone accanto squarci di avvenimenti significativi: «Quelle che originariamente dovevano essere ricostruzioni di contesti storici – scrive Mirella Schino – hanno finito per trasformarsi da cronologie [...] in una scelta soggettiva di brevi immagini frantumate: frecce della storia [...] Storie mozzate e incomplete, talvolta quelle a cui reagisce il ricordo collettivo, talvolta invece motivate solo da soprassalti della memoria in fondo privati [...] Ricapitolano ciò che di più importante è accaduto negli anni della vita dell'Odin? Certamente no. Né svelano ciò a cui pensava Barba nel fare i suoi spettacoli – il loro possibile sottotesto politico. Sono invece una ricostruzione a posteriori, da spettatori, solo per ridare un sapore, non certo per tentare una impossibile ricostruzione della psicologia o dei turbamenti del regista» (p. 125).

Non accennano, senza dirlo, a un messaggio positivo ed essenziale. Ma se così fosse, lo farebbero aprendo uno spazio vuoto fra la «Grande Storia», che ci domina, e la «piccola storia» che possiamo modellare ¹⁷.

In quel luogo a parte, ciascuno – gli spettatori, gli attori, il loro regista-drammaturgo – può veder comparire le fuggevoli ombre, di volta in volta diversamente ossessive, che per brevità chiamiamo con parola altisonante «l'essenziale».

Analoga struttura troviamo nell'opera letteraria di Eugenio Barba, un equivalente intreccio di corse e fughe, che non appiccica nomi sui vuoti che apre.

Anche la sua opera letteraria si tiene libera. E il romanzo non si fa.

2. Scrittura ubiqua

Eugenio Barba è un uomo d'azione che ha trovato nella professione scenica il terreno in cui misurasi. Vi si è rivelato artista. Non ha mai appartenuto, neppure per polemica, neppure quand'ha raggiunto fama e prestigio, al cosiddetto «ambiente teatrale».

Fra coloro che lasciano la propria impronta nel teatro del Novecento, è forse il solo a non essersi nutrito d'una passione giovanile

«Esiste la Grande Storia che ci trascina e ci sommerge, sulla quale spesso sentiamo di non poter intervenire. Non la possiamo neppure conoscere, non possiamo capire in che direzioni si muova, mentre si sta muovendo, e noi con lei. Solo osservandola a ritroso, dopo che il tempo è passato, le sue svolte e i suoi capovolgimenti ci appaiono chiari. La Grande Storia non ci concede libertà alcuna. Procede inesorabilmente e va non sappiamo dove, o perché. Spesso ci raccontiamo favole di Speranza o di Disperazione. Tutte ugualmente insensate, anche se a volte la loro insensatezza accende una fievole luce nel buio che ci circonda. Eppure nella Grande Storia è possibile ritagliare piccole isole, minuscoli giardini dove la nostra mano può essere efficace e dove possiamo vivere la nostra Piccola Storia.

La Piccola Storia, intessuta di rifiuti e «superstizioni», è quella della nostra vita, della nostra casa, della nostra famiglia, dei malintesi, degli incontri e delle coincidenze che ci hanno guidato al mestiere e all'ambiente ai quali abbiamo deciso di

È evidente che la Grande Storia e le Piccole Storie non sono indipendenti. Ma le

Piccole Storie non sono delle semplici porzioni della Grande.

I bambini che costruiscono una piccola diga ai margini della corrente di un grande fiume, che ricavano una minuscola piscina in cui bagnarsi e sguazzare, non giocano nella corrente impetuosa, ma non sono neppure in un'acqua separata da quella che scorre al centro del fiume. Creano, lungo i suoi margini, delle cavità e degli habitat imprevisti, trasmettendo al futuro le tracce della loro differenza» (Eugenio Barba, Dentro le viscere del mostro, cit.).

per lo spettacolo. Teatro non ce n'è nella sua infanzia e nella sua adolescenza. Vi arriva tardi e al termine di successive migrazioni. Raccoglie attorno a sé un teatro minuscolo, oscuro, col gran nome d'Odino per compenso. Nei primi anni, l'Odin Teatret trova la sua pubblica identità (la sua ragione sociale) assumendo per la burocrazia le fattezze d'una scuola sperimentale e d'un organismo per l'ideazione di eventi culturali. I suoi spettacoli sono fatti per una sessantina di spettatori, appaiono marginali e vengono apprezzati prima all'esterò, in tournée, che nella sede danese. A Holstebro, la *loro* città, «quelli dell'Odin», per i primi dieci o quindici anni, sono rispettati, protetti, ma considerati un corpo estraneo verso il quale molti continuano a nutrire diffidenza. Diventeranno *genius loci* e popolari in patria quando cominceranno a organizzarvi intere settimane di festa, stracittadine e piene di dissidenti e stranieri.

Per scrivere di un artista, in genere si cerca di definire la sua *idea* dell'arte. Ne consegue una visione storica deformata: le *opere* paiono discendere dall'*idea* (nella realtà avviene quasi sempre il contrario).

Qual è l'idea di teatro di Eugenio Barba, la sua estetica, sia pure deducibile a posteriori? Non la saprei definire. Risulta dai suoi scritti? Non ne parla. Parla e scrive in termini chiari di problemi tecnici, di nodi storici significativi, dell'emarginazione contro cui alcuni di coloro che fanno teatro sono costretti a battersi, ma quando affronta il suo modo di pensare a uno spettacolo non enuncia una di quelle poetiche-in-azione con cui gli artisti a volte tentano di definirsi 18. Usa invece immagini spesso turbate, che assomigliano ai racconti d'uno spettatore.

Per esempio:

Ho sempre avuto un'immagine precisa di che cosa fosse, per me, preparare uno spettacolo: scalare una montagna. È una scalata in cui non sono solo, ho dei compagni, siamo legati insieme da una corda. Ognuno di noi ha un suo ritmo di camino, se uno indugia, tutti dobbiamo rallentare, e tutti dobbiamo accelerare se il capo cordata riesce a trovare un passaggio migliore [...]. Ogni passo, ogni sosta, ogni minima azione personale ha conseguenze per tutti. [...]

La scalata comune era la visione che in passato mi accompagnava nel costruire uno spettacolo.

Negli ultimi anni l'immagine della montagna è mutata. Ora, all'inizio di

un nuovo spettacolo, non vedo le falde di un monte da scalare, vedo l'orlo di un grande vulcano, un monte con un grande buco nero. E io mi ci getto dentro.

E mi rendo conto che anche i miei compagni, i miei attori, saltano dietro di me, per lealtà. Precipitiamo nel buio e io non so più se riuscirò a salvarni 19.

È proprio uno spettatore. Spettatore di sé e dei compagni, del comune processo. Ma pur sempre spettatore. Non di rado scosso da quel che osserva.

Se si elencassero le immagini di cui si serve per qualificare la propria esperienza, troveremmo il teatro come corpo che si dissangua; come sala anatomica; come ghetto o riserva o isola galleggiante; come nave e naufragio; come villaggio in cui si radunano persone, culture e mentalità che resteranno comunque intimamente sconosciute le une alle altre, malgrado la solidarietà, la lotta e l'amore. Troveremmo «terza sponda del fiume», «vulnerabilità», «rituale vuoto» e soprattutto i sunnominati «rivolta» e «rifiuto». Segnali d'una serie di scosse.

Sulla Musa – Bellezza e Arte – stende un velo e non ne parla. Come se fosse un fantasma che si materializza suo malgrado. Per non voltarsi indietro?

Sente con forza la necessità, il dovere, l'ossessione di trasmettere la propria esperienza a coloro che hanno bisogno di far teatro. Dice tutto. È il meno segreto fra gli artisti di teatro.

È anche il più misterioso 20.

La tensione irrisolta e irrinunciabile fra segreti (contro i quali lottare) e «mistero» (con la minuscola) contribuisce a far di Eugenio Barba uno *scrittore*.

Benché possa essere definito, secondo alcuni gerghi, il «capo d'una generazione», tale tensione gli risparmia un ruolo da *profeta*. Parla in prima persona – ammesso che quest'espressione significhi qualcosa, al di là della grammatica.

Debbo questa formula che vorrei far mia – «il meno segreto e il più misterioso» – all'amico e collega Jean-Marie Pradier, nel corso d'una conversazione durante una sessione dell'ISTA. Non so se Jean-Marie l'abbia poi utilizzata in uno dei suoi scritti su Barba.

¹⁸ Utilissime per i critici e i recensori. Proust diceva: quando su un'opera resta il segno della sua poetica, assomiglia a quei manufatti sui quali il proprietario, con finta sbadataggine, lascia il cartellino del prezzo.

¹⁹ Eugenio Barba, Homo viator, conferenza tenuta presso l'Università dell'Aquila il 25 gennaio 1997, in: Idem, Il prossimo spettacolo, a cura di Mirella Schino, cit., p. 102. Sta parlando dell'inizio del lavoro per Mythos. Nella vasta bibliografia sul teatro di Barba, Il prossimo spettacolo è il libro che meglio concentra l'attenzione sugli spettacoli, anche in reazione alla tendenza a privilegiare, dell'Odin, l'avventura.

C'è di lui un ritratto tracciato dalla mano rabdomantica e inesorabile di Cesare Garboli. Risale al 1975. Barba è colto alla Biennale di Venezia, fra le rovine dei cantieri della Giudecca. I suoi interventi, dal titolo *Immagini da una realtà senza teatro*, si intrecciavano alle azioni degli attori dell'Odin, subito dopo la lunga permanenza in Salento e Barbagia:

È uno spettacolo della Biennale-Teatro di Venezia che conservo nella memoria più di ogni altro. Il ricordo di questo spettacolo (è notte, e una diffusa luce artificiale rischiara a giorno il capannone degli ex cantieri navali della Giudecca) è anche un pensiero che stenta a prendere forma, un interrogativo che si abbatte, come un insetto stanco e deluso, sulla magica immagine che lo provoca [...] È l'immagine d'una persona, Eugenio Barba, seduto assieme a un cerchio o anello di spettatori. Al centro, gli attori dell'Odin Teatret [...] Ogni tanto, Barba interloquisce [...] La voce è soave e chiara, dotata di un potere infallibile di fascinazione. La voce di un pastore, di un grande riformatore. La voce di un figlio, ma chiamato contro la sua volontà, suo malgrado, a un destino di padre.

È così difficile, nel nostro tempo, incontrare un uomo, che quando lo si incontra si resta colpiti come sotto la folgore di un prodigio [...] Ricchissimo di teatralità inconscia, Barba la esprime prolungandola nel corpo dei suoi attori. Nelle loro improvvisazioni assiste allo spettacolo di se stesso, alle scene della propria tortura di uomo completo e insieme diviso in due, come il giorno e la notte. S'insedia al centro del teatro come al centro della pazzia, della propria e di quella degli altri. Così la lascia esplodere e la controlla. Padroneggia se stesso e sopravvive.

Debbo essere sincero: Barba è la prima persona che io abbia incontrato in tutta la mia vita che possiede il dono (se è un dono) di esprimere la vertigine e il capogiro della propria esistenza fisica. Come se il nostro corpo fosse un fascio di energia, una forza non si sa se sana o malata. Luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi ²¹.

In genere, sembra che il cosiddetto «essenziale» – quasi per un maleficio – ci sfugga. Probabilmente non è così, e le cose vanno esattamente a rovescio di come le vediamo nei nostri specchi. In realtà, chiamiamo «essenziale» l'amore che si manifesta per ciò che sta fuggendo. Come l'Angelica che fece volare l'intelletto del nudo Orlando sulla luna. E qui – facile capirlo – non sono né Orlando né Angelica

a dirci qualcosa di significativo, ma l'ubiquità di chi li racconta, che andava per le strade di Ferrara e al tempo stesso s'aggirava nell'altro mondo in cielo ²².

Accade, a volte, che l'opera di scrittori che non praticano la letteratura come fiction si disponga nel suo complesso davanti al lettore come una serie di frammenti d'un'opera i cui pezzi, lasciati allo stato brado, basterebbe un niente per ridurli all'unità d'una saga o d'un romanzo. E m'è capitato spesso di provare nostalgia per il romanzo che Barba non scrive – e che sembra così a portata di mano. Eppure, corre una bella differenza fra un'opera che non trova il tempo di farsi e un'opera che non vuole esserci.

Quel romanzo delle traversate teatrali oggi lo penso come una potenzialità regalata alla fantasia dei suoi lettori, senza negar loro l'utilità prioritaria di punti e pezze d'appoggio professionali, scientifiche, storiche. E senza nascondere i salti. Nell'ultima pagina de *La terra di cenere e diamanti*, parla del «piacere della strada che si fa fuggendo dalla strada». D'un piacere simile noi lettori possiamo andare in cerca attraversando i suoi scritti, cucendoli mentalmente, ma lasciando tutti i salti e i vuoti al loro posto.

Perché, d'altra parte, non sarebbe appropriato presentarli chiusi nella categoria degli scritti teorici. Barba corre in quella direzione. E poi corre al contrario. Indagini analitiche e ordinati programmi professionali sono una delle due facce di questo scrittore. L'altra faccia è anarchica, distruttrice delle teorie, insofferente all'ordine.

La compresenza di ambedue questi aspetti crea la tensione che dà energia e densità ai suoi scritti. Stilisticamente, ogni loro conclusione si presenta come un approdo provvisorio. Il teorico e il costruttore di Disordine non si mostrano mai intenzionati a mettersi

²¹ Cesare Garboli, *La buia magia di Eugenio Barba*, «Il Mondo», 23 ottobre 1975. L'articolo ora fa parte di una delle più belle raccolte di cronache teatrali del Novecento italiano: Idem, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, pp. 152-153.

La lirica Ariosto y los Arabes fa parte dell'opera in versi e prose di Borges El Hacedor (1960). Nello stesso libro, la Luna diventa un senhal dell'essenziale nella lirica i cui primi versi erano detti, nello spettacolo dell'Odin Talabot (1988), dal Trickster (Iben Nagel Rasmussen), figura dell'Angelo della Storia di cui parla Benjamin: «Cuenta la historia que en aquel pasado / Tiempo en que sucedieron tantas cosas / Reales, maginarias y dudosas, / Un hombre concibió el desmesurado / Proyecto de cifrar el universo / En un libro y con impetu infinito / Erigió el alto y arduo manuscrito / Y limó y declamó el último verso. / Gracias iba a rendir a la fortuna / Cuando al alzar los ojos vio un bruñido / Disco en el aire y comprendió, aturdido, / Que se había olvidado de la luna. / La historia que he narrado aunque fingida, / Bien puede figurar el maleficio / De cuantos ejercemos el oficio / De cambiar en palabras nuestra vida. / Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen. / No la sabrá eludir este resumen».

d'accordo, e il loro contrasto sembra anzi vissuto come un mutuo consenso.

A uno sguardo un po' più filologico, risulta un miscuglio di tinte altrettanto strano: i caratteri della scrittura colta si intrecciano a quelli che in genere appartengono agli scrittori bradi e autodidatti, venuti dalla strada. La scrittura di Barba acquista qualità e autonomia letteraria man mano che l'autore inselvatichisce e abbandona i fogli educati. È per questa via che passa dalla condizione di artista intellettuale *che-sa-scrivere* alla dimensione di un vero e proprio *scrittore*.

Nei primi scritti – 1965: il libro *Alla ricerca del teatro perduto* e tre lunghi saggi sul Kathakali che nell'insieme fanno le dimensioni di un libro ²³ – per la maggior parte del tempo la scrittura si adegua, con forzature, alla buona educazione della saggistica colta, intarsiata di citazioni. A tratti compaiono brani descrittivi molto efficaci (l'attore kathakali che fa tremare il sipario dietro il quale l'impeto della sua danza si nasconde, lo uncina con lunghe unghie di metallo, vi si affaccia per lampi), o nodi d'immagini che aspirano alla prosa d'arte, vagheggiano Rimbaud o Céline, s'accontentano di *Tristes Tropiques*. È una scrittura strumentale, difende il teatro di Grotowski e mira a rappresentare come asfittici i paradigmi teatrali europei. Solitamente è efficace, ma non è la scrittura d'uno scrittore. È accesa perché è settaria – se l'aggettivo riesce a essere inteso in senso neutro. Il carattere saggistico-settario si prolunga nei brevi scritti fino al 1968, in cui Barba parla del suo teatro o ne introduce le pubblicazioni ²⁴.

Qualcosa di nuovo accade con *Lettera all'attore D*. e con *Parole o presenza* ²⁵. Siamo nel 1968 e nel 1972, nei mesi in cui all'Odin si lavora, rispettivamente, su *Ferai* e su *Min Fars Hus*. I suoi attori gli rivelano territori imprevisti, che lo spintonano e lo disorientano. E lui, parlando direttamente ai suoi attori, trova il tono giusto e scrive le sue prime pagine a largo raggio, in grado di volare oltre il proprio contesto, al di là del riferimento.

Qualche anno dopo, con *Letter from Southern Italy* ²⁶, conquista l'uso pieno della prima persona, che anche nel suo caso, come spesso accade, si rivela il giro di boa dello scrittore. Siamo nel 1975, quando Cesare Garboli lo ritrae alla Giudecca di Venezia. In questo senso parlavo d'una scrittura che inselvatichisce: che trova il varco per la

propria selva.

Eugenio Barba è uno di quegli uomini d'azione che divengono scrittori quando trovano il modo di scrivere, prima ancora che sulla carta, su una rete fittissima di dialoghi impliciti. Dialoga allora con decine e centinaia di persone, vive e morte, collaboratori, allievi e maestri, amici e avversi, illusi e disillusi, focosi e torpidi, animati dai dubbi o tarlati, avari o generosi. La maggior parte sono interlocutori reali, altri immaginari. Di tutti loro, lo scrittore conosce i volti e le parole, dette e sottintese. Parla a loro, di loro e con loro. E poiché i lettori che *tiene presenti* sono numerosi, la sua voce – la scrittura – varia, si adatta, si arricchisce e si modella, si rafforza fino a parlare anche la lingua degli sconosciuti.

Dal presente non ci si libera esulando: questo apparente paradosso la teoria e la pratica delle arti lo conoscono bene. È lasciandosi irretire *quasi* completamente dalle maglie del presente che queste si annodano ulteriormente, si incorporano, divengono dense, possono affilarsi come lame e trapassare la prigione del tempo. Di questo, sovente, è fatta la poesia lirica e lo porta all'estremo.

chi il teatro lo fa: «le pagine che avrei voluto che qualcuno avesse scelto per me, senza obbligarmi a cercarle con fatica, negli anni della mia formazione», diceva (e dice)

²⁶ Eugenio Barba, Letter from Southern Italy, «The Drama Review», n. 68,

²³ Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965; Idem, *Le théâtre Kathakali*, «Les Lettres Nouvelles», numeri di maggio, luglio e ottobre 1965. Il testo in italiano è stato pubblicato nel n. 2 (1967) della rivista «Teatro 2», e nei nn. 1 (1968) e 2 (1969) di «Teatro».

²⁴ Teater i bakevje (Il teatro traviato), «Samtiden», n. 8, Oslo 1964; Il regista e la provocazione del pubblico e Un teatro per una nuova società, «Marcatre», nn. 43-45, 1968; Vi venter paa revolutionen (Aspettando la rivoluzione), «Teatrets Teori og Teknikk», n. 8, Holstebro 1968; Stanislavskijs tvil (Il dubbio di Stanislavskij), «Teatrets Teori og Teknikk», n. 2, Oslo 1965; Efterskrift (Postfazione) a Det dobbelte teater (Il teatro e il suo doppio) di Antonin Artaud, Fredensborg, Arena, 1967; Harlekin og bans to berre; Meyerhold-Dappertutto; Kjetteren Vakhtangov (Arlecchino e i suoi due padroni: Mejerchol'd-Dappertutto; Vachtangov l'Eretico), «Teatrets Teori og Teknikk», n. 6, Holstebro 1968. Si aggiungano gli interventi in Jerzy Grotowski, Toward a Poor Theatre, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968. «Forlag» vuol dire «casa editrice». «Teatrets Teori og Teknikk» è la rivista che l'Odin Teatret cominciò a pubblicare fin dal momento della sua fondazione. Non era una rivista-portavoce. Presentava episodi e personaggi della storia del teatro ritenuti utili per

²⁵ Eugenio Barba, *Brev til skuespilleren D.*, in *Synspunkter om kunst* (Opinioni sull'arte), Copenaghen, Bröndums Forlag, 1968; Idem, *Words or Presence*, «The Drama Review», n. 53, 1972. La *Lettera all'attore D.* è – assieme a *Terzo Teatro* – fra gli scritti brevi di Barba il più tradotto e longevo. Gli articoli citati qui e nella nota seguente (così come gli scritti d'intervento che stanno alla nota precedente) si trovano tutti in *Teatro*. *Mestiere, solitudine, rivolta*, cit.

137

È chiaro, innanzi tutto, che sarebbe sciocco pensare che le imprese teatrali di Eugenio Barba siano la messa in pratica delle sue teorie o visioni. Basta leggere poche pagine, per rendersi conto che sono semmai le pratiche e le esperienze a esser messe in teoria.

Ma neppure qui sta il punto.

Senza la sua storia di comandante teatrale 28 e di creatore di spettacoli, probabilmente il Barba scrittore non esisterebbe. Ma senza il Barba scrittore, la storia del suo teatro risulterebbe appiattita. Gli scritti dilatano lo spazio in cui essa è compresa, creano distanze, esplorano altri angoli del mondo. Sono ora l'eco, ora il controcanto della pratica teatrale, le danno un'ulteriore dimensione. Il controcanto molto spesso è basato sul contrasto e la complementarità fra il pessimismo dell'intelletto e l'ottimismo della volontà. È la stessa tensione che anima gli spettacoli dell'Odin Teatret e che li rende profondamente politici. Il Barba scrittore, insomma, è parallelo al Barba creatore di spettacoli. Non si pone come l'autore che li progetta. Ma neppure, semplicemente, come colui che li interpreta, li commenta o li testimonia.

²⁸ Comandante teatrale: uso questa locuzione per brevità e convenzione, ma è gravemente imprecisa. La locuzione giusta sarebbe «subcomandante». A comandare, infatti, è la mente collettiva per la quale Barba ha creato le condizioni nella sua enclave. Sarebbe però un discorso lungo, che ci porterebbe lontano dal nostro assunto – il Barba scrittore – e riguarderebbe l'Odin Teatret come organismo sociale. È evidente che vi è un leader *predominante*. Ma non sempre è altrettanto evidente quanto poco sia dominante. Perché la compagine di cui è leader è altrettanto forte, con tutti gli spazi, le regole scritte e non scritte necessarie per opporsi e aprire zone di divergenza. Direi che l'Odin Teatret, come organismo sociale, articola l'anarchia attraverso l'equilibrio fra autocrazie coordinate e contrapposte. Ciò che regola l'Odin al suo interno non è un sistema sociale che rispecchi nei piccoli numeri una forma politica che sarebbe giusta e possibile – teoricamente o per utopia – quando fosse applicata ai grandi numeri. È una logica del potere e del non-potere che solo nei piccoli e piccolissimi numeri è possibile, fino all'estremo di coniugare in maniera incestuosa l'ordine con l'arbitrio, disciplina di gruppo e incrollabile egoismo individuale, monarchia e acrazia. È la dimostrazione vivente e longeva che con i piccoli numeri di persone è possibile praticare estremismi strutturali, esperimenti sulla giustizia, che espansi a dimensioni sociali condurrebbero alla pura ingiustizia e alla sola violenza. Per questo l'Odin Teatret, che non può non affascinare per la qualità delle sue relazioni, non è certo un modello o laboratorio sociale, mentre è un modello di efficace socializzazione della renitenza sociale. Da ciò, per chi osserva l'Odin come un'allegoria politica, molte enfasi illusorie e altrettanti equivoci. Molte ingenuità da anime belle e altrettante maldicenze (come sempre alleate).

La quantità delle circostanze tenute presenti è ciò contro cui fa attrito la solitudine dell'introspezione e da cui ricava la propria qualità. Ci sono infatti anche dialoghi con se stessi, con la persona che si è stati e non si è più, che si è ora – con quella che ancora non è.

Ha scritto e scrive molto, rispondendo alle domande e alle occasioni più diverse, seguendo una propria bussola paradossale, che a volte lo spinge a consumare giornate di lavoro per un articolo o una

lettera aperta su giornali minimi o riviste sconosciute.

È però il contrario d'uno scrittore incurante della diffusione dei propri scritti. Ouasi tutti hanno avuto innumerevoli traduzioni. Ouasi tutti sono stati trasformati. Molti sono stati raccolti in libri. Alcuni di questi libri hanno raggiunto la loro forma definitiva attraverso numerose approssimazioni. Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta, per esempio, è del 1996, ma la sua prima versione risale al 1979 con il titolo Le isole galleggianti, seguita da una versione intermedia – Aldilà delle isole galleggianti – del 1986. Ogni traduzione, inoltre, ha subito variazioni e aggiunte²⁷.

La sua bibliografia completa è di quelle che fanno disperare schedatori e studiosi: i libri si ramificano, si disperdono, tornano a riunificarsi in forme diverse. Persino gli articoli si amalgamano o si

scambiano le pagine veleggiando dall'una all'altra lingua.

Ciò che più conta, però, è che il farsi e rifarsi a un certo punto si fermi. La dote di un vero scrittore, quali che siano il suo metodo e le sue esigenze, si rivela anche nella capacità di rispettare il duplice diritto d'ogni opera: quello di conservare la propria fluidità, e quello opposto e complementare di assestarsi, smettendo il travaglio e il

Mi rendo conto che insistendo sul termine «scrittore», quasi per esorcizzare il rischio che della scrittura di Barba ci si faccia un'idea strumentale, rischio l'effetto contrario. «Ma costui – chi legge si dirà – non è mica uno scrittore puro. E neppure è un uomo di teatro che - a latere, a tempo perso, o in uno spazio solo suo - si metta a scrivere sospendendo la sua principale attività, in una sorta di doppio corso, o d'arte a due lame».

E allora come mai è invece appropriato proprio il termine «scrit-

²⁷ Il caso limite mi pare sia L'arte segreta dell'attore, in collaborazione con Nicola Savarese. La sua prima versione è del 1983. Ha avuto una quindicina di edizioni-traduzioni-revisioni. È passata dalle lingue euroamericane al turco e al giapponese. Nel 2005, ancora mutata, verrà pubblicata a Milano da Ubulibri. Spero che gli autori si decidano a deciderla edizione definitiva.

Similmente, con una parte di sé interviene nel paese del teatro cercando di mutarlo. Con l'altra, lo perlustra con l'aria del viaggiatore disincantato.

L'opera letteraria di Barba è anche un libro di viaggio che percorre il paese del teatro come si percorre una patria piena di mali, amata malgrado tutto, ricca di memorie e di miserie, che si può abitare degnamente solo se non ci si adegua né alla sua vanagloria né – tanto meno – alla sua umiltà ²⁹. Lo percorre per tener sgombri i sentieri per l'evasione.

Sono spesso sotterranei, indiretti, suggeriti. Alla lettera: impliciti. Continuamente se ne avverte la presenza, anche nelle pagine più tecniche o più narrative. L'autore non li nomina. Il lettore li intuisce, oltre l'orizzonte che l'autore si è scelto o che ha accettato: qualcosa come una parola che egli non dice neppure a se stesso. Non perché voglia restar segreta, ma perché si materializza nell'atto stesso di sfuggirgli fra le dita. Il pensiero, la scrittura, la insegue.

Quest'effetto, che fin da subito si intuisce, e che nel prosieguo della lettura si rivela preponderante e decisivo, si perderebbe se si perdesse la scrittura a pezzi staccati, ognuno con la sua pagina finale e col suo titolo spesso concepito come un *a parte*. Basta scorrerlo, l'elenco dei titoli, per rendersi conto che essi, più che definire il contenuto del discorso, indicano per lo più il confine fra il discorso spiegato e la piega di un pensiero muto.

Il romanzo non c'è, non vuole esserci, perché altrimenti dovrebbe aver soluzione. E soprattutto: dovrebbe smettere d'esser clandestino. Si avverte, in molte pagine, come un'aria di complotto.

Che però non si ordisce. I nodi delle trame sono sostituiti da una scrittura caratterizzata dal cominciare sempre daccapo, con rapidi passaggi di tono e drastiche variazioni di ritmo. Spesso sembra fatta

tutta di inizi e scene finali. E in questo assomiglia alla drammaturgia dei suoi spettacoli.

Lunghe dettagliate indagini del mestiere possono preludere a lampi di rivolta, a improvvise immersioni nell'autobiografia o nella testimonianza in prima persona. Altre volte accade il contrario, e la meticolosità dell'artigiano sale in primo piano come un piccolo cielo che rasserena il tumulto di visioni perturbate ed enigmatiche. A volte sembrano sgomente. Ma a leggerle bene, si sente che cova sotto qualcosa che assomiglia al furore.

Si veda, per esempio, il libro che nel sottotitolo inalbera il termine «trattato»: La canoa di carta. Insegue un ideale di chiarezza, ma nella parte finale immette il lettore nel bel mezzo d'una settimana di lavoro seminariale in Messico. E qui comincia a parlare un gergo provvisorio e improvvisato, tutto immagini e ideogrammi. Si insegue qualcosa chiamato «Cavallo d'argento». Molti baluginii, spesso affascinanti. Ma non si capisce quasi niente. Ciò non toglie che nel resto del libro predomini il colore scientifico e prevalgano spiegazioni e dimostrazioni, sia per coloro che il teatro lo studiano, troppo spesso ignorandone l'interno, sia per chi lo pratica a partire da una condizione di autodidatta. Quel finale sembra star lì come una sarabanda per far ballare la fantasia, ma soprattutto fa in modo che l'atteggiamento scientifico non finga la propria separatezza. Non prevarichi pretendendo d'essere la sola via per apprendere e capire. Sicché la soluzione sarebbe paradossale, eppure chiara e sensata anch'essa. Ma poi emerge pian piano l'eco d'una furia: l'autore, d'improvviso, con un gesto brusco, taglia fuori il lettore, dopo che a lui s'è dedicato con pazienza per un libro intero. E ostenta il ritiro fra un gruppo di giovani.

Ne *La terra di cenere e diamanti*, pubblicato per la prima volta nel 1998, accade il contrario. È l'onda autobiografica a prevalere. Vi si parla della Polonia negli anni della guerra fredda, di Grotowski, vi aleggia lo spirito di Gombrowicz e del suo *Ferdydurke*. È un libro beffardo e commosso. È, in parole povere, una storia d'amore. Ma a volte spezza. Si fa fredda e distaccata, diventa un libro di storia e scienza del teatro, ultrainformato e dalle meticolose precisazioni.

Leggere le pagine di Eugenio Barba come un lungo intricato inseguimento non è il solo consiglio possibile, e non è detto che sia il migliore. Dà però conto del perché la sua opera letteraria possa essere letta come un'epopea scompigliata o clandestina. E perché viva di vita propria. Che poi, in fondo, sono la stessa cosa.

²⁹ Poco fa abbiamo dato un'occhiata alle pagine finali de *La terra di cenere e diamanti*. Risaliamo alla sua Premessa. Vi troviamo una frase di Walter Benjamin, incisa su un cristallo affacciato sul mare, a Port-Bou, il paese in cui si suicidò e dove c'è ora un monumento alla sua memoria: «È compito ben più arduo onorare la memoria delle persone senza nome che non delle persone celebri. La costruzione storica è consacrata alla memoria di coloro che non hanno nome». È un compito che in alcuni casi definisce la dirittura di chi fa teatro scrivendone le storie. Ma ciò non significa che coloro che lo storico onora, dall'onore ricavino vantaggio. I senza nome non sono certo fieri d'esserlo, checché ne dicano gli storici. Molto spesso sono asserviti, pagati all'obbedienza o impoveriti dall'indifferenza circostante. Asservire, domare e ignorare è infame. Ma subire non è una virtù.

3. Trasparenza ed ellissi della prosa «tecnica»

Nel 1968, quando l'Odin Teatret aveva messo in scena solo *Ornitofilene* e *Kaspariana*, Beng Hagested chiedeva a Barba come conciliasse la forte critica sociale dei suoi spettacoli, la loro forza di provocazione sugli spettatori, con la pretesa di situare il suo teatro «nella prospettiva d'una ricerca scientifica». Barba gli rispondeva:

Se noi permettessimo alle nostre emozioni utopiche di irrompere nella realtà non faremmo che contribuire al disordine e all'infelicità. Questo grido fondamentale, questo nodo di emozioni utopiche lo rendiamo manifesto nei nostri spettacoli, ma sempre in tensione con il nostro mutismo, la pusillanimità e il conformismo dei nostri comportamenti quotidiani. Questa tensione appare, sul piano dello stile, in un gioco di contrappunti, di rotture del tono, di asimmetrie e contrasti ³⁰.

Come modellare «contrappunti, rotture, asimmetrie e contrasti» sarà la domanda base, vent'anni dopo, delle ricerche sul preespressivo teatrale, cioè sul *bios* dell'attore. Quei sostantivi appaiono continuamente negli scritti di Barba, lungo tutto l'arco della sua produzione scritta. Ciò che si sviluppa, che si evolve, è il grado della loro interna articolazione. La prosa tecnica ne è l'espressione letteraria.

Alla base ci sono i suoi taccuini. «Per molto tempo – scrive nella *Canoa di carta* ³¹ – ho impersonato una delle maschere tipiche del nostro pianeta interculturale: l'uomo che va in giro nelle regioni più lontane e nelle vie attorno a casa con uno zainetto sulle spalle, gli occhiali sul naso e un taccuino in mano». Era effettivamente, nella cronaca di quei giorni, un'inchiesta un po' esasperante e un po' ridicola, tanto meticolosa quanto incapace di prevedere dove andasse a parare.

La canoa di carta segna il punto di arrivo di quelle ricerche, iniziate fra il 1978 e il 1980, l'anno in cui si tenne, a Bonn, lungo tutto il mese d'ottobre, la prima sessione dell'International School of Theatre Anthropology.

Barba stava mettendo a punto un nuovo modo di guardare il lavoro dell'attore, basato sulla distinzione dei diversi livelli di organizzazione. Di pre-espressivo non si parlava. Solo di traduzioni.

A forza di traduzioni – sistematiche, monotone, puntigliose (e apparentemente vane) –, chiedendo a Katsuko Azuma come traducesse in giapponese e nella sua lingua di lavoro il termine inglese «energy»; discutendo con I Made Pasek Tempo, in un inglese traballantissimo, alla ricerca del significato letterale dell'indonesiano «bayu»; insistendo con Sanjukta Panigrahi per capire i dettagli più terra-terra del suo eccelso stile, Barba pervenne a comparare lingua di lavoro e insegnamenti elementari («le prime cose che ti hanno insegnato quando sei andata dal tuo guru»), e cominciò a individuare e isolare, ai fini della ricerca, quel livello d'organizzazione primario che dopo l'ISTA di Bonn si chiamerà pre-espressivo.

Vi pervenne con l'atteggiamento cocciuto d'un sergente della ricerca che si ostina a far domande quando sia lui che gli interlocutori sono pieni di sonno, vorrebbero riposarsi con quattro chiacchiere, e lui invece procede con una metodicità giustificata dalla sola disciplina, come se si dovesse far così perché non c'è altro da fare. Apparentemente incurante della Bellezza che faceva irruzione nelle sale di lavoro e nelle camerette private – fra bagagli, costumi, provviste di cibo e materassi – ogni volta che Sanjukta eseguiva a scopo dimostrativo qualche segmento delle sue danze e dei suoi drammi.

Un po' la stessa figura – raccontano – la fanno gli antropologi sul campo, meticolosi, insistenti nel raccogliere piccole informazioni sui loro foglietti e sui loro registratori, col naso nei questionari, mentre intorno Natura e Cultura ronfano con violenza, gli odori soffocano, i miti trasecolano, gli insetti infieriscono come antichi dèi.

Le scienze dell'arte sembrano sempre ambigue: non si capisce se siano il frutto di osservazione empirica o se invece siano norme per raggiungere la buona qualità. Ci vuol poco a metterle in contraddizione, appunto perché oscillano fra l'uno e l'altro polo. In realtà consistono proprio nell'oscillazione. Sono «teorie di scorta» (come Cartesio parlava di una «morale par provision») o band-made theories che servono a fornire sistemi d'orientamento a un modo d'operare che nel disorientamento trova l'eccellenza.

E quindi sono esattamente l'opposto di un'estetica o d'una poetica. Ma poiché, partendo dall'osservazione empirica, forniscono generalizzazioni utili ed estensibili, scienze lo sono, pur non essendo esatte. E sono bifronti – utili per chi compone opere e per chi le scompone studiandole –, ma lo spazio in cui restano bifronti è tutto sommato esiguo. Non è più grande d'una fessura quella zona in cui i criteri per capire come funzioni un'opera coincidono con quelli per farla funzionare. Fessura feconda, profonda, utile soprattutto come

³⁰ È un'intervista pubblicata per la prima volta in «The Drama Review», n. 45, 1969, con il titolo *A Sectarian Theatre*. Più volte ripubblicata, compare anche in *Teatro*. *Mestiere*, *solitudine*, *rivolta*, cit.

³¹ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 223.

sedimento di esempi di soccorso, che si imparano per metterli da parte ³².

Ora, questo tipo di scienza, applicato alla pratica teatrale, vive di un'ulteriore oscillazione.

Da un lato esplora un livello d'organizzazione elementare, ma dall'altro risuona sull'essere umano tutt'intero, sul suo corpo-mente, sulla sua etica, la sua scelta e la sua eresia.

Da un lato è indagine empirica specifica. Dall'altro può divenire arte dell'ellissi, del tagliar via dal campo esplicito ciò che è solo implicitamente accennato.

Si pensi al più ovvio. Uno dice: spina dorsale. Si sa che è il punto di partenza elementare per l'eloquenza del corpo in situazione performativa. E si sa quanto abbia a che vedere con ciò che nella vita e nel linguaggio di tutti i giorni attiene alla dignità. Non è mica vero che siano due campi separati – purché dalle parole si passi all'esperienza. Parole o formule chiave, che compaiono spesso nella prosa tecnica di Barba, a volte coniate da lui e dai suoi attori, altre volte attinte da altri, hanno le stesse virtù riassunte dalla figura retorica dell'ellissi: «corpo deciso», «sats», «disequilibrio», «danza delle opposizioni», «otkaz o rifiuto», «equilibrio di lusso».

Da un lato sono utili istruzioni per l'uso. Dall'altro utilissime metafore³³.

È per questo che la prosa sulla tecnica dell'attore, se è a regola d'arte, funziona anche quando la si fraintende.

Anzi, che la si fraintenda accade quasi sempre.

E qui, lo so, rischio di urtare la suscettibilità dello scrittore che presento. Ma penso che la prosa tecnica sia utile *malgrado* la sua voglia d'esser tecnica, di istruire, di farsi prontamente utilizzabile. Un'illusione? È la sua illusione vitale. Di qui, la sua qualità letteraria. Che a tutta prima si manifesta in storie e paesaggi, o in quei voli nel buio con cui interrompe l'impeto della scrittura. Ma lentamente si fa apprezzare nelle pagine apparentemente fredde dedicate alla tecnica. Anche sul piano della scrittura vige l'alternanza fra *trobar leu* e *trobar clus* che caratterizza il repertorio del suo teatro.

33 É una doppia valenza che la prosa tecnica sull'attore, quand'è coerente, presenta quasi sempre. Si pensi a Stanislavskij. Ma si pensi, ancor più, alla prosa di Decroux.

Quando nei suoi scritti Eugenio Barba si imbatte in un nodo tecnico, in qualcosa che ha a che fare con la postura dell'attore o con i suoi esercizi, col modo d'allenarsi, è difficile che riesca a staccarsene in poche parole.

Non è affascinato dalle tecniche. Ne è affamato.

Si dice: la tecnica è necessaria per preparare chi vuol far teatro. E non è neppure detto che sia sempre e del tutto vero. Comunque si potrebbe anche dire: è il teatro a esser necessario per chi è affamato di tecniche, per chi «ha il dono» (se è un dono) di dover modellare e orientare «la vertigine e il capogiro» della propria presenza fisica.

Si dice: tecnica dell'attore. Ma non è mica sua. È in comune fra l'attore e l'altro con cui vuol essere in simbiosi, colui che nelle grandi tradizioni teatrali si chiama il «maestro» o il «guru» e che nelle piccole s'è convenuto di chiamare – creando infinite confusioni – «il regista». È il territorio della «tecnica» che permette una storia a due che precede la relazione con gli spettatori, la preannuncia e la condensa, la dilata, e insieme garantisce che nessuno tenti d'allungar le mani sui paesaggi interni, interiori e intimi (la cosiddetta psicologia o l'anima) dell'altro.

La tecnica non abbisogna di legami (in genere è tanto più efficace quanto più s'acquatta inespressa nel sapere tacito di ciascheduno ³⁴; la si tiene nascosta e protetta come le «vergogne» del corpo; la si «ruba»). È piuttosto il bisogno di un legame che determina l'esplicitarsi d'una tecnica.

Si potrebbe dire, ad esempio, che il forte legame che si stabilì fra Sanjukta Panigrahi ed Eugenio Barba sia stato il risultato del lavoro svolto assieme all'ISTA di Bonn. Ma sarebbe un sopravalutare le apparenze. Fu il bisogno forse sordo, forse nebuloso di Sanjukta Panigrahi di muovere il passo al di là del territorio professionale in cui già era regina, e di muoverlo lasciandosi raggiungere, attaccare, aiutare da una personalità poderosa come Barba, fu tutto questo che la spinse a rinunciare alla ricchezza del suo sapere tacito, a lavorar di traduzione, a sottoporsi a esperimenti che a tratti spezzettavano e deformavano le forme perfette delle sue partiture. E a costruire con lui e contro di lui un territorio tecnico d'intesa. Qualcosa di simile, di più lento e sottile, più spinoso e profondo, motiva la simbiosi fra Barba e i suoi attori.

³² Inoltre, le scienze dell'arte sono ambigue perché fatte di principi che riassumono racconti e di racconti che nascondono principi. La differenza fra quando un artista racconta come lui ha fatto e quando invece spiega come-si-fa dipende in genere dal giro della frase, non dall'impostazione del pensiero.

³⁴ Sulla nozione di «*Tacit Knowledge*» applicata alla professione teatrale, Barba è intervenuto con il saggio *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-1999.

Quel che si intende con tecnica, insomma, non è (solo) l'artigianato o il dietro-le-quinte del teatro. È il varco che lo trascende ³⁵.

E quindi, malgrado quel che la parola fa presagire, *tecnica* offre lo scenario a storie d'amore e lotta, di scienza e non-violenta violenza – d'avventura. E non si presenta come un problema da risolvere o un programma da condurre a termine. La condizione dell'autodidatta o del debuttante può essere una delle sue cause efficienti, quel che l'ha messa in moto. Ma in realtà è il suo simbolo – o causa finale.

Oggi, a distanza di quasi mezzo secolo, si sa che Barba ha avuto successo. Sarebbe un *arrivato*, se nei suoi scritti, così come nella sua azione con l'Odin, non trovassimo costantemente l'atteggiamento contrario: uno sempre sul punto di partire, che manifesta sempre una nuova urgenza per un cammino ancora da percorrere, l'inquietudine e il raziocinio di chi si trova all'inizio di un'esplorazione da intraprendere, sulla soglia di un sapere e di un'arte in gran parte ignoti.

Cambiano le preoccupazioni: nei primi anni erano quelle di chi si rende conto di non saperne abbastanza. Trenta, quarant'anni dopo, sono le preoccupazioni di chi teme d'aver appreso dall'esperienza quanto basta per bloccare l'accesso all'ignoto del mestiere. Cercava il sapere. Ora cerca l'ignoranza.

È un atteggiamento che contraddice gli stereotipi dell'età matura, della contrapposizione fra giovinezza e vecchiaia. Può essere esaltato come una virtù. Corrisponde, in realtà, alla normale nozione di «scienza» (e a quella di «amore»). Non c'è ricerca scientifica – né amore – senza la capacità di scoprire, all'interno del noto, sempre nuove cellule d'ignoranza.

Il lettore vedrà che ogni volta che Eugenio Barba si sceglie un orizzonte, ogni volta che circoscrive un campo di indagine, lo fa soprattutto per avere un limite da mordere, da erodere, contro cui battersi – come se ogni muro nascondesse una porta.

A volte, si pone proprio domande-muro, che non sembrano por-

tare da nessuna parte e sembran fatte apposta per bloccare la riflessione, domande che paiono imprigionate nel nominalismo: che cosa è la *presenza* dell'attore? Quand'è *organica* un'azione? Di che parliamo quando parliamo di *energia*?

PREMESSA CUBANA

Che cosa c'è di «tecnico» in domande del genere? Sembrano già belle e risolte dalla tecnica dei vocabolari, quando dai sensi letterali si passa ai metaforici.

E per questo la sua prosa tecnica ha spesso il fascino della suspense. Procede all'indietro, dal dettaglio disorientato, dalla parola quotidiana e gergale trasformata in indizio, al labirinto che la chiarezza di superficie nasconde. Si pensi alle indagini sull'energia a doppio taglio dell'attore, rappresentata attraverso le vicende quasi sceneggiate di «Animus» e «Anima»; oppure al lungo percorso attorno alla natura degli esercizi teatrali, visti come «amuleti fatti di memoria» ³⁶.

Percorso all'indietro, dettaglio disorientato, scavo alla ricerca del labirinto: non è diverso il suo atteggiamento quando lavora per uno spettacolo. Ma mentre nei suoi scritti la prosa tecnica sul preespressivo abbonda³⁷, quella sulla tecnica drammaturgica in senso stretto è tanto scarsa da apparire inesistente.

E qui tocchiamo un punto dolente, sia per Barba che per chi si occupa del suo lavoro. Comprendere i procedimenti drammaturgici che rendono tanto efficace il suo teatro è difficile. Peggio: sono le ragioni della difficoltà a risultar difficili da capire. Non si arriva a identificare gli intoppi. E lo scrittore, che è anche drammaturgo, in questo campo sembra che a scrivere fatichi.

³⁵ Franco Ruffini, nel suo libro *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma, Laterza, 2003, connette storicamente a Stanislavskij «coloro che l'hanno aspettato per muoversi e andare avanti con lui», e li distingue da coloro che «l'hanno aspettato per fermarsi con lui», cioè per farne uno strumento del teatro riformato. Chiama i primi «contemporanei del futuro di Stanislavskij». Precisa: «contemporanei del futuro di Stanislavskij sono Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Eugenio Barba lo è anche lui, pienamente, ma in senso opposto a quello di Artaud e Grotowski. Artaud e Grotowski hanno aspettato Stanislavskij *oltre lo spettacolo*. Barba l'ha aspettato *prima*. Ma le due direzioni della trascendenza – valore e *bios* – si toccano, alla fine» (p. 58).

³⁶ Eugenio Barba, *Animus e Anima*, in Barba, Savarese, *L'Arte segreta dell'attore*, cit.; Idem, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in *Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco de Marinis, Bologna, I quaderni del Battello Ebbro, 1997.

³⁷ Conviene ripetere: pre-espressivo non vuol dire un livello inespressivo della presenza dell'attore (c'è sempre espressione, anche nostro malgrado). Non è una porzione materialmente isolabile del lavoro, ma un'astrazione utile per modellarlo così com'è importante potersi concentrare sul peso d'un oggetto senza occuparsi del suo volume, anche se peso e volume materialmente non si possono separare. Isola virtualmente il livello d'organizzazione della presenza fisica tesa all'espressione, le pre-condizioni necessarie e non sufficienti dell'espressione artistica nel campo performativo.

4. Scrittura o drammaturgia

A volte, la drammaturgia non compone: interviene (ci vorrebbero i trattini: con-pone; inter-viene). Sembra strettamente attinente alla scrittura, sua sorella gemella. Ma non è detto.

Dall'efficacia delle pratiche drammaturgiche di Barba con l'Odin dipende, scegliendo un esempio fra tanti, quel carattere dei loro spettacoli per cui possono essere visti e rivisti innumerevoli volte senza chè lo spettatore abbia la sensazione d'averli esauriti – un carattere decisivo per la loro storia e la loro fortuna ³⁸.

In realtà non è affatto un esempio fra tanti, mi pare l'esempio centrale, quel che si dovrebbe chiamare l'unicità degli spettacoli dell'Odin, la capacità di coniugare interesse e disorientamento, la loro indole estrema.

Qualcosa accade lì in scena davanti a noi, ci sono storie che si dipanano e si contrappuntano; hanno un quadro di riferimento; hanno intrecci, drammi storici, peripezie, catastrofi, scontri e incontri, parole e poesie – ma tutto alla maniera della musica e non alla maniera dei dialoghi e dei racconti³⁹.

38 È il carattere che la critica di mestiere quasi per definizione ignora. Che è facile testimoniare e non facile da analizzare, ma da cui deriva la capacità che gli spettacoli dell'Odin hanno di crearsi spettatori non solo appassionati, ma desiderosi di tornare a vedere e rivedere. Ne sono discese alcune importanti conseguenze per la storia dell'Odin Teatret. Per un buon numero di persone è diventato un valore di vita (Lluís Masgrau li chiama «popolo segreto»). Alcuni spettatori appassionati si sono dimostrati disposti a tradurre la propria passione in azione concreta. L'Odin ne ha tratto prestigio e guadagno, essenziali per la sua indipendenza. La fenomenologia delle conseguenze sarebbe lunga e diventerebbe aneddotica. Basterà scendere ad alcune considerazioni commerciali: se lo spettatore non esaurisce lo spettacolo, vuol dire che lo spettacolo non esaurisce i suoi spettatori alla maniera di un normale teatro. Li moltiplica. Cento spettatori che desiderano rivedere cinque volte lo stesso spettacolo sono cinquecento spettatori. Anche di qui dipende lo strano modo in cui l'Odin Teatret può vivere nel contesto dell'organizzazione teatrale internazionale. Quando per esempio va in tournée o in un festival, spesso sembra portarsi dietro una parte dei suoi spettatori, o sembra far affiorare e raccogliere spettatori che il teatro organizzato non conosce. Lo diceva a chiare lettere, per esempio, Franco Quadri, direttore della Biennale-Teatro di Venezia nel 1985, che ospitava Il Vangelo di Oxyrhincus (Cfr. «Breve storia dell'Odin Teatret da Ornitofilene a Mythos», seconda parte de Il prossimo spettacolo, cit., p. 197).

³⁹ Si potrebbe dire: quanto più l'intreccio degli elementi *tiene*, tanto meno risulta necessario capire quale sia il substrato narrativo condiviso e condivisibile; tanto meno si fa cioè impellente quel piacere spesso inconfessato ma sempre potente che in genere si cerca negli spettacoli: sapere che quel che io *capisco* corrisponde a quel che *capiscono* i miei vicini. E il conseguente malessere, quando si sospetta di

Non solo gli spettacoli dell'Odin son fatti apposta per far cadere alcuni dei piaceri più superficiali del teatro, ma aggrediscono il sogno di fare dell'esperienza teatrale un simulacro di comunità. Noi spettatori ci mutiamo in vicendevoli stranieri, ma stretti nell'abbraccio o nella trappola d'una stessa rete d'azioni e relazioni, ognuno nel flusso libero e rigoroso dei propri pensieri, al cospetto di azioni pubbliche che ci fanno reagire. Finché piomba giù quella spada di Damocle che spezza la storia cresciuta fra lo spettacolo e ciascuno di noi: esplode un'immagine finale, come un vivo geroglifico che si pianta nella memoria, scuote, e non teme parola.

È strano, quindi, che la drammaturgia di Barba con l'Odin sia una sorta di terreno di fatti compiuti, che sembra stare all'artigianato e al mestiere come i misteri della giungla nera stanno alla nave del corsaro. Lo stesso Barba la scopre terreno ignoto, non appena tenta di vederla dall'esterno con piglio oggettivo. Non è, in questo caso, molto diverso da uno studioso sul campo. La osserva anche lui a posteriori, come cosa fatta. Vi si accanisce cercando di distillare, credo, dei principi-che-ritornano, pari a quelli su cui fondò l'Antropologia Teatrale.

Su questo punto il divario fra il racconto («ho fatto così») e il principio o consiglio («si può far così») diventa un guado particolarmente malagevole.

Le sue procedure drammaturgiche con l'Odin sembrano un metodo. E non lo sono.

Sembrano, allora, qualcosa che appartiene esclusivamente alla condizione che lega quegli attori a quel loro regista-drammaturgo, una storia irripetibile, così com'è individuale e irripetibile l'indole di Barba, il suo particolare sistema nervoso, una particolare costellazione di esperienze e visioni, o di «ferite» (un altro termine che Barba usa spesso), da cui sarebbe velleitario e illusorio cercare di cavare indicazioni estensibili ad altri.

Ma non è neppure così.

La drammaturgia è la vita che assumono i diversi elementi attraverso il montaggio. Ma i «diversi elementi» in pratica che cosa sono? Sono i «materiali» del dramma?

non essere in sintonia. Invece ci sentiamo pian piano attratti o respinti da ciò cui assistiamo in una sorta di teatro ricco di sensualità e di pensiero, ma ridotto all'osso, che ci permette di star soli con noi stessi, non ci spinge più a chiederci: «Che cosa vogliono dire? Qual è il significato oggettivo?», o in parole povere: «Qual è il significato che ci ha ficcato dentro l'autore, che se non lo capisco è tempo sprecato?».

Mentre nella letteratura (o nel cinematografo) gli elementi che vengono composti o intrecciati sono in senso proprio «materiali», scritture strutture e immagini, nel teatro sono persone. Il gioco drammaturgico nel teatro non è così puro. Prima dei cosiddetti materiali, c'è la gente che li possiede, persone con i loro personali bagagli.

Le pratiche drammaturgiche si presentano in maniera semplice se le si osserva ai loro due estremi: palcoscenico e tavolino.

Tavolino: uno scrittore che compone un'opera letteraria di genere drammatico preoccupandosi del solo risultato alla lettura, senza punto preoccuparsi della sua possibilità di impiego sulla scena ⁴⁰.

All'altro estremo, palcoscenico: attori che si preoccupano esclusivamente dello spettacolo, senza punto preoccuparsi di un suo corrispettivo letterario.

Libro senza spettacolo, spettacolo senza libro.

Gran parte della storia del teatro – non solo della sua tradizione occidentale – si situa nella gamma fra questi due estremi. I quali, essendo estremi, storicamente compaiono assai raramente allo stato puro. Ma servono a capire che la struttura elementare della drammaturgia-in-scena dipende: a) dalle pratiche d'arte e mestiere che permettono, a coloro che compongono le storie e i testi, di renderli metabolizzabili in palcoscenico; b) dalle pratiche d'arte e mestiere che permettono agli attori di metabolizzare sulle loro scene i testi prodotti secondo i gusti e i principi degli scrittori.

A saltarci agli occhi dovrebbe quindi essere l'importanza dei problemi elementari riguardanti l'interazione e l'equilibrio fra gruppi, competenze e ambienti: attori e scrittori. I modi e le procedure di tale interazione si sedimentano in convenzioni sistematiche che regolano – in ultima analisi – rapporti di forza. Ed esistettero a lungo dei servomeccanismi che evitavano il degenerare dei rapporti di forza in eccessivi attriti ⁴¹.

Ridurre il discorso sulla drammaturgia – che di solito vola alto – al problema dei rapporti (di forza) fra i produttori dei testi e i produttori degli spettacoli può sembrare semplicistico. Siamo abituati a servirci d'una tradizione nobilissima e antica, in questo campo, e lo scheletro che appare spostandoci nel punto di vista delle strutture elementari sembra un'irrisione. Ma è un'ossatura che permette di capire certe metamorfosi.

Lo scheletro che regge la drammaturgia-in-scena sta – semplificando al massimo – nella tensione *obbligata* fra il «poeta» e gli attori. Cioè in zone meno evidenti di quelle rappresentate dalle tecniche della peripezia e dell'intreccio, della sceneggiatura, del montaggio – o dalla distinzione fra drammaturgia scritta o scrittura scenica.

Dico «poeta» non per intendere un rango superiore, ma per indicare brevemente colui al quale per una ragione o per l'altra si riconosce il diritto e la competenza di mettere le mani in pasta e innovare 42.

gore, compatibile con le convenzioni della drammaturgia letteraria, cioè senza far sentire l'operato degli attori come irrispettoso dell'opera e della sua «poesia», non ci fu bisogno di un responsabile dell'interpretazione d'insieme. Anche perché il quadro generale dell'interpretazione era determinato dal modello stabilito al momento della sua «creazione», in gergo: la sua prima messinscena. Questa era spesso curata dall'autore stesso (legato a ciò anche per contratto), o da chi poteva esser considerato il suo rappresentante. Era la trasmissione - nei casi migliori la tradizione - a far da metteur-enscène. D'altro canto, la rosa dei ruoli permetteva di definire in maniera asistematica, ma precisa caso per caso, gli accoppiamenti fra attori e personaggi. Gli attori proiettavano sui testi la stessa griglia di ruoli di cui gli autori si erano serviti per caratterizzare i diversi personaggi. I primordi della Grande Riforma, che segnò anche la fine dell'egemonia letteraria sul teatro, sono terremoti squisitamente letterari: testi letterari teatrali - dall'influenza di Zola a Strindberg a Čechov - che si impongono nel repertorio, ma non possono più adeguarsi ai servomeccanismi che avevano mediato il passaggio dalla pagina alla scena. Ora occorreva saltare. C'era quindi bisogno di ausili, di trampolini, di ponti e pontefici: registi. Quando le convenzioni dei servomeccanismi vengono a cadere, esse debbono essere sostituite da qualcosa che - pur diverso per forma - sia equivalente per funzione. Per esempio: se si esamina la storia del teatro novecentesco, si osserva che, nella congerie di pratiche spesso fra loro non paragonabili che si nasconde sotto l'etichetta sempre più ingannevole di «regista», c'è anche la funzione di rappresentante degli scrittori accreditato presso gli attori con prerogative di potere. E di rappresentante degli attori fra i letterati con il potere di decidere gli interventi sulle pièce in repertorio. Da questo punto di vista (riduttivo ma assai concreto), il regista è anche – per così dire – un organo nuovo, fatto apposta per regolare rapporti di forza dalle regole scadute.

⁴² Si potrebbe dire che è vero anche il contrario: che alcuni attori-creatori erano grandi abbastanza per spingere i «poeti» a innovare. Ma è vero quasi soltanto in astratto. Gli attori-creatori erano in grado di trasformare in capolavori assoluti anche i testi corrivi di Dumas-fils, Sardou o Giacometti. Come Verdi o Puccini con i li-

⁴⁰ Théâtre en liberté lo chiamò Victor Hugo, dando il titolo al libro di componimenti drammatici non destinati alla scena che sarà pubblicato nel 1886, l'anno dopo la sua morte. In un primo tempo, Hugo aveva pensato al titolo «Théâtre Libre», che nel 1887, con tutt'altro senso, verrà scelto da André Antoine per il suo teatro. Un nome – piccoli paradossi della storia – che assumeranno molti dei teatri che dettero inizio alla Grande Riforma novecentesca o – se si preferisce – alla stagione della Regia.

⁴¹ Ad esempio: i *personaggi*, le *«creazioni»*, i *ruoli* (nel senso di *emplois*). Gli autori scrivevano drammi, ma agli attori arrivavano *personaggi*, in parti idealmente o fisicamente staccate. Gli attori interpretavano e creavano il senso dei personaggi, gli autori il senso della storia complessiva. Fino a che questa divisione dei compiti restò in vi-

Si tratta, quindi, del poeta-in-azione, visto nella dimensione della cultura materiale del teatro.

Nel sistema teatrale tradizionale all'europea, il mondo degli attori era pressato e riscattato dalle invenzioni dei «poeti-in-azione», fraterne e antagonistiche, partecipi ed estranee ⁴³.

Se estraiamo il nudo schema di quelle pressioni e di quei riscatti, se riduciamo la molteplicità e la complicatezza delle relazioni a un gioco di poche persone, e facciamo finta che nel piccolo lago dell'enclave Odin Teatret ogni barca rappresenti una flottiglia del mare Oceano, che ogni persona rappresenti un ambiente, troviamo qualcosa di equivalente. Anzi, quasi d'eguale. Lo ritroviamo miniaturizzato, quello schema, come le battaglie nella piccola arena di galli d'una rappresentazione storica: gli attori, con tutto il peso della propria autonomia, e fra loro Barba, il loro poeta-in-azione. Con tutto il peso della propria diversità. Fra gli uni e l'altro c'è indipendenza e distanza di vedute, ma il legame funziona come un legame simbiotico, costante, come se fosse senza alternative.

Vi sono teatri in cui il regista lavora direttamente sulle immagini dello spettacolo. Nell'enclave dell'Odin no. Lì vige una struttura arcaica del lavoro teatrale, quella basata sulla tensione simbiotica fra attori e poeta-in-azione, simile a quella che regolò per secoli l'ecologia drammaturgica. Irriconoscibile solo perché condensata e quindi personificata.

Eugenio Barba è un regista-drammaturgo che ha sempre lavorato con uno stesso gruppo di persone, formate inizialmente da lui. Molti dei *suoi* attori han lavorato solo con lui. La maggioranza di coloro che son rimasti nel gruppo per un certo numero di anni avrebbe difficoltà a pensarsi con altri registi, se non per esperimento. Il *loro* regista, d'altra parte, non pare abbia mai pensato alla possibilità anche teorica di migrare da un ensemble all'altro. Né, se non per esperimento, sarebbe motivato a lavorare con attori diversi. In un piccolo gruppo d'una decina di persone si sono ricostruite, senza volerlo, per la forza delle circostanze, le dinamiche che nel grande sistema del

bretti. «Corrivi», infatti, non va inteso come se fosse «scadenti» o «mediocri», ma nel senso di «funzionali». teatro d'un tempo legava indissolubilmente il popolo degli attori al confronto (conforto e scontro) con i poeti-in-azione.

Quel *come se* del legame obbligato fornisce il connettivo-base della drammaturgia dell'Odin, senza il quale non sarebbero possibili né immaginabili le tensioni che la animano, approfondendo la confidenza e rasentando la lacerazione.

Più preciso di poeta-in-azione sarebbe il termine *commutatore di senso*, troppo astruso, troppo lontano dalla concretezza del lavoro pratico. Indica pressappoco questo: da un lato c'è il lavoro degli attori, sono indipendenti, costruiscono figure, personaggi, situazioni, intrecci, montaggi. Tutti questi «materiali scenici» non sono, in realtà, semplice «materia», sono già l'embrione di spettacoli o frammenti di spettacoli. Possono avere un loro tema di riferimento, il loro significato. Basterebbe ripulirli, coordinarli, e sarebbero belli e pronti per andare in scena. Solo che in mezzo a essi piomba, innovatore e devastante, il peso d'un diverso compagno a cui spetta l'ultima parola sullo spettacolo, e che ha anche lui la prerogativa di improvvisare a partire da quel che gli altri han fatto 44.

Nel mare oceano del grande sistema teatrale non accadeva proprio questo? C'erano gli attori, eccetera. Piombava Ibsen con i suoi testi, eccetera.

Non abbiamo fatto molti passi avanti per capire la drammaturgia di Barba con l'Odin. Un passo soltanto. Resta un problema difficile e ben lungi dall'essere indagato in maniera soddisfacente. Ma per lo meno abbiamo capito perché è difficile: la letteratura, la scrittura e i loro paradigmi si mettono continuamente in mezzo per riflessi condizionati. E non c'entrano quasi per niente. I meravigliosi principi e la lussureggiante fenomenologia del montaggio non aiutano granché.

⁴³ L'energia creativa dei «poeti» del teatro si realizzava in una situazione in cui essi erano circondati da multiformi spettacoli. Erano, questi, i *paesaggi* sui quali proiettavano le proprie visioni, la voglia di mutarli, spingendoli verso forme e rischi che lasciati a se stessi i responsabili degli spettacoli avrebbero evitato. E nello stesso tempo, di quegli spettacoli, di quei paesaggi i «poeti» si nutrivano, anche quando li consideravano scadenti. E senza di essi non avrebbero potuto lavorare.

He C'è l'equivalente di un'altra pratica arcaica del teatro nella drammaturgia di Barba con l'Odin, quella che potremmo chiamare della drammaturgia all'indietro. Solo che nel nostro caso appare virata. Nel passato, la drammaturgia degli attori non era, in senso proprio, interpretazione. Era drammaturgia all'indietro: non mirava a scoprire il senso dell'azione, ma – partendo dall'azione così com'era nel testo – mirava a giustificarla, a darle un dietro, un volume, o un'ombra che restituisse l'effetto del volume, un peso subacqueo che rendesse vivo il moto dell'iceberg affiorante. Si può dire che questo accada sempre, in ogni forma d'invenzione. Ma nel lavoro degli attori era il pane quotidiano. Nell'Odin, colui che pratica la drammaturgia all'indietro è soprattutto Barba. Da una parte ha il tema o i temi dello spettacolo, il castello da assediare. Dall'altra le proposte-in-azione degli attori. Osserva queste in rapporto a quello, le trascina attraverso lo spazio vuoto che si stende fra quel che sono e le ragioni immaginarie che potrebbero giustificarle, con cui potrebbe spiegarsele, come se fossero parte di una storia cui invece non appartengono (ancora).

Non è qui il punto, non nelle tecniche, ma in una situazione che assomiglia a un'impresa di caccia più che alla composizione artistica tradizionalmente intesa, quale che sia il modo in cui a posteriori la si racconta.

Barba, in quanto drammaturgo (o regista-dramaturgo), è un uomo d'azione che battaglia nel campo ristretto della scena, dentro una mente collettiva la cui scatola cranica coincide con il perimetro d'una sala di lavoro, attraversata da pensieri, visioni, errori e invenzioni che sono persone.

Non è niente di simile a uno scrittore che scende nell'arena del palcoscenico. È semmai simile a un capobanda che sperimenti le sue avventure assieme ai compagni in un orto chiuso, grande quanto il pavimento d'una sala. In quel piccolo spazio mettono in opera, per prove ed errori, le manovre di un lungo e periglioso assedio dagli esiti incerti e imprevedibili. Dove di chiaro ci sono soltanto i punti e i compiti di partenza. Il castello assediato, ovviamente, è il tema dello spettacolo. E il pericolo è quel pozzo di cui abbiamo sentito Barba parlare.

Per capire e spiegare come tutto ciò avvenga, come possa raggiungere i risultati che raggiunge, non so quali strumenti servirebbero, e quale genere di racconto ⁴⁵. Ma che sia questo quel che avviene mi pare sicuro.

Fra le opere di Barba, drammaturgia e scrittura non sono sorelle. La drammaturgia è la sorella scura e dorata dell'altro suo capo d'opera, la struttura dell'enclave.

Nel suo capo d'opera basilare, ha messo in campo forze d'attrazione capaci di compensare forti distanze, creando la particolare qualità e la particolare energia dei tessuti microsociali. È un'arte di intessere una rete di tensioni, di attrazioni di stimoli e di sfide che connettono e ingranano il lavoro di individualità che a nessun costo riuscirebbero, di per sé, a lavorare in comune. Il che vale non solo per l'enclave Odin Teatret, ma anche – con diversa intensità – per

l'International School of Theatre Anthropology e per il resto dell'ecosistema teatrale cresciuto loro attorno.

La stessa arte troviamo nel lavoro drammaturgico. Solo che in questo caso c'è una differenza abissale: l'azione di tessere può sviluppare anche la propria furia distruttiva.

5. Forse

Il «romanzo che non c'è» è tutto da un'altra parte. Con la sua scrittura dall'andamento «staccato», *parla* di mestiere, rivolta e rifiuto, ma *guarda* alla solitudine.

Sembra paragonabile all'insieme degli spettacoli perché a essi è simmetrico. E pertanto, la prima cosa da capire, nell'introdurci all'opera del Barba scrittore, è la sua essenziale distinzione dalla drammaturgia-con-l'Odin.

Ora dovremmo immaginarci un quadrato con le sue diagonali. Il quadrato serve a rappresentare lo scrittore di cui in queste pagine ho parlato. Gli uomini che fra i loro contemporanei stanno in stato d'eccezione, quando si ha la spinosa fortuna d'incontrarli, inducono spesso a tracciare tali oroscopi all'incontrario. Non li si può raffigurare nel profilo d'una sola maschera o persona. Sembrano raccogliersi in una serie di diffrazioni.

Nell'angolo in alto a destra del quadrato, porremo dunque il Barba comandante, creatore d'enclave con i suoi compagni. In quello basso a sinistra, collegato dalla diagonale, porremo il registadrammaturgo degli spettacoli con l'Odin. Di fronte – angolo in basso a destra – c'è lo scrittore. Ne manca uno. Quale sarà la figura dell'angolo sinistro in alto, dove punta la diagonale che parte dallo scrittore?

La mano inesorabile di Garboli, sopra citata, poneva fra l'altro Barba in confronto con Grotowski e Pasolini. Gli parevano personaggi utili per raccontare una differenza. Grotowski lo classificava sotto il tipo psicologico della nevrosi. «È difficile immaginare due esseri più diversi. Barba è un ispido selvaggio cotto dal sole. È per metà interamente sano, per metà interamente psicotico, come una mela spaccata in due».

Si dovrebbe mettere la sua biografia in confronto con la sua opera? A che potrebbe condurre, se non a qualche colorata simil verità? Ci inoltreremmo nel paese di Forse, dove tutto si può dire ma non c'è vero.

libro di Iben Nagel Rasmussen, *Den blinde best – Barbas forestillinger* (Il cavallo cieco – gli spettacoli di Barba), Copenhagen, Lindhardt og Ringhof, 1998, dove per ciascun spettacolo dell'Odin il regista e l'attrice intrecciano i loro ricordi e le loro considerazioni, come due che dalle opposte alture parlino dello stesso fiume. Il libro verrà pubblicato in italiano dall'ed. Bulzoni. Un capitolo (Iben Nagel Rasmussen, *Ferai. Da «Il cavallo cieco»*) è già comparso in «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-1999.

Forse l'opposto della falsità è solo la finzione.

Forse ciò che rende enigmatica la persona di Barba è l'assenza d'una rimozione. Come se quel processo, che conduce alla costruzione della *persona*, si fosse conservato in lui allo stato fluido, malgrado l'avanzare dell'età.

Forse la maschera-persona di Barba è la metamorfosi. La sua *persona* s'è fatta adulta e si inoltra in un'epoca anteriore al presente (si fa anziana), irrobustendo e perpetuando il processo che in genere sommuove solo l'adolescenza ribelle. Sicché anche il suo modo d'essere uomo d'azione e artista disorienta, contraddicendo le canoniche tipologie.

Forse sul fondo del mare interno di ciascuno di noi c'è un vascello naufragato. Non importa sapere quando il naufragio sia avvenuto, se nella fanciullezza o nell'adolescenza, o *in utero matris*, nella vita prenatale. Importa che tale relitto sia in alcuni sommerso nell'oblio, mentre per altri riesce almeno in parte ad affiorare con la punta d'un albero maestro, d'una ciminiera, una prua, una poppa, con lo sguardo madreperlaceo d'una polena. A volte il relitto è inoffensivo, beatamente annegato nell'adattamento; altre volte, è un'ombra, matrice di paura, di scontentezza, di speranza. Oppure come uno scoglio in cui si sbatte.

Forse il caso raro di Eugenio Barba è questo: che il suo vascello sta sul fondo ma continua una sua vita piena, come il vascello submarino d'un capitano Nemo. Ha autonomia, una sua ciurma al lavoro, un piano complementare e non noto di navigazione.

Forse, la navigazione sulle onde e quella sul fondo convivono in un'equanime spartizione di potere. L'una non è né l'ombra né la contraddizione né la malattia o la pazzia dell'altra. Eppure non la rispecchia.

6. Allegoria cubana

Magari è proprio così: non è un caso che le *Opere Scelte* di Eugenio Barba vengano pubblicate per la prima volta a Cuba. Perché Cuba è un potente crogiuolo della Storia, un luogo in cui alcuni sogni si sono avverati.

Anche pel Teatro qualche sogno s'è avverato. Ormai tutti, a partire dai ministeri, riconoscono che è per definizione «spettacolo al vivo». Lì ci sono i corpi: vanno sovvenzionati. Dall'altra parte stanno le arti: dell'immagine.

Nella burocratica definizione di «spettacolo al vivo» o «spettacolo vivente» sentiamo la degradante parodia della presenza fisica

come vertigine e capogiro, del corpo come un fascio di energia non si sa se sana o malata, luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi.

Vi sentiamo l'eco burbanzosa e solenne d'una parola che fu di rivolta. Perché in realtà, se c'è un modo per render *morta* la presenza di un essere umano, senza ammazzar nessuno e anzi divertendosi, se c'è un modo per trasformare gli esseri umani in esseri che fanno finta d'essere umani, questo è il teatro. L'intera ricerca della rivolta teatrale del Novecento fu una lotta per portare l'esperienza della *vita* in una situazione che, esponendolo, imitandolo, tendenzialmente degrada e nega il mistero del vivente.

Per questo i ribelli paragonarono tante volte il teatro del loro scontento a un bordello. Non per retorica e non per moralismo. La loro lotta e il loro sogno era davvero simile a quello di chi cercasse di fare d'un bordello nientemeno che un porto per Amore. Un sogno fatto con gli avanzi. Ed effettivamente ci sono casi in cui nei bordelli si posa Amore. E son dolori.

Che senso avrà quel sogno-rivolta-ricerca, quando il teatro è ormai spettacolo vivente per definizione e antonomasia, comechessia? Che ci sarà più da cercare, da non contentarsi?

È un luogo, il teatro, in cui si sentono spesso gli scricchiolii delle frane non ancora franate. Qui la fine della scontentezza non è un rischio. È l'aria che già si respira.

E da Cuba voliamo, per concludere, alla sua allegoria.

Col linguaggio impietoso dei giornalisti e degli esperti *matter-of-fact*, di Cuba si dice che era il bordello del Nord America, prima della Rivoluzione, e che dunque tornerà a esserlo, nel più vasto panorama del turismo globale.

Se così fosse, siamo tutti cubani.

La Rivoluzione l'abbiamo scansata. Ci resta il bordello.

Il Teatro moderno nei bordelli c'è nato. Qualche reminescenza sarà scesa giù per i rami della sua tradizione? Qualcuno saprà ricordarsi? Come fare per profittarne, e per creare nei sotterranei di quell'albergo allegro e vivace delle tane vive?

Dove per momenti la vita magari si dilati, la solennità sia bandita, la violenza non si nasconda e non imperi – e dove non si muoia prima d'aver visto almeno una volta come balla il sole.

(agosto 2004)

Appendice I: Cronologia

1936-1964: Eugenio Barba nasce il 29 ottobre del 1936 a Brindisi, secondogenito di un alto ufficiale d'una delle famiglie più in vista della piccola città di Gallipoli in Puglia.

Nel corso della prima infanzia, durante la guerra, vede morire il padre. Cresce a Gallipoli, nella grande casa del clan paterno. La madre, napoletana, figlia di un ammiraglio, estranea all'ambiente provinciale gallipolino, fa della difesa dei figli orfani la propria missione. Sono anni di penuria in una famiglia una volta localmente potente e ora a rischio d'esser sommersa dalle

trasformazioni politiche e sociali del dopoguerra.

Assieme al fratello maggiore Ernesto, frequenta il liceo classico al collegio militare della Nunziatella, a Napoli, dove per gli orfani di militari l'educazione è gratuita. Vi si impartisce un insegnamento di buon livello, ma chiuso alle problematiche moderne. La disciplina è militare. Eugenio Barba colleziona punizioni. In breve tempo, diventa l'allievo più punito e passa gran parte del suo tempo nella cella della prigione della scuola. È persino il solo allievo a essere degradato, in una pubblica cerimonia punitiva alla presenza di tutte le autorità del collegio e di tutti gli allievi. La carriera militare gli è preclusa. Anche il fisico non l'aiuta: è leggermente miope ed è uno degli allievi più bassi di statura (la statura aumenterà solo dopo i diciotto anni). In compenso, si fa apprezzare per il suo amore per la lettura e per la facilità con cui riesce a primeggiare nelle materie scolastiche.

Dopo la licenza liceale, nel 1954, viaggia a lungo in autostop, soprattutto nei paesi del Nord. La Svezia, in quegli anni, è un mito per i giovani dell'Italia del Sud, sono un mito le ragazze svedesi, si raccontano storie affascinanti della loro libertà sessuale. Problemi di passaporto e di permessi di soggiorno gli impediscono di fermarsi in Svezia. Passa in Norvegia, dove lavora come lattoniere nell'officina di Eigil Winnje (lo ricorderà come il suo primo maestro). Fa il modello per il pittore Willi Midelfart, che ha vissuto negli anni Venti a Parigi. Midelfart lo introduce alla cultura francese. Mese dopo mese, si allontana dalla via progettata per la sua vita: non torna in Italia, non si iscrive a Giurisprudenza. Abbandona sia l'ideologia di famiglia (il padre era console della Milizia fascista), sia la rassegnazione o lo scetticismo dei «figli della sconfitta». In Norvegia, si lega agli ambienti dell'intellighenzia studentesca di sinistra.

Nel 1956 e nel 1957 è marinaio, mozzo addetto alle macchine. Su una petroliera norvegese passa fino a sei mesi ininterrotti in mare, con scali in Africa, Asia, America Latina e America del Nord.

Rientrato a Oslo si iscrive all'università (studi umanistici). Alterna studi, lavoro operaio, attività politica e viaggi nel Sud dell'Europa.

Nel 1960, vive alcuni mesi in un kibbutz in Israele, poi si trasferisce a Varsavia con una borsa di studio per la Scuola Teatrale, corso di regia (è il primo contatto impegnativo con il teatro). Abbandona la scuola di Varsavia nel 1961 per dedicarsi al piccolo teatro sperimentale nella cittadina di Opo-

le, diretto dal giovane e sconosciuto regista Jerzy Grotowski e da Ludwik Flaszen, saggista e critico teatrale stimato per il suo pensiero paradossale e anticonformista. Vi resta fino all'agosto del 1964, inframmezzando il lavoro sul posto con viaggi in Europa per far conoscere l'attività del teatro di Grotowski.

Nel 1963, da luglio a dicembre, compie un viaggio in India. Nel Kerala, a Cheruthuruthy, studia il teatro Kathakali, di cui in quegli anni in Occidente si conosce assai poco.

Si appresta a rientrare in Polonia, ma le autorità gli negano il visto di ingresso. Torna allora in Norvegia. Tenta senza successo di trovare lavoro come regista. Nell'autunno del 1964, fonda a Oslo l'Odin Teatret (che nel 1966 emigrerà in Danimarca, a Holstebro, nello Jutland, allora 20.000 abitanti).

Da questo momento, la figura pubblica di Eugenio Barba si distingue sempre più nettamente da quella privata. Consegue, poco dopo aver fondato l'Odin Teatret, il diploma universitario a Oslo, sostenendo l'esame finale in Letteratura norvegese, Letteratura francese e Storia delle religioni. Sposato nel 1965 con Judy Jones, inglese, si trasferisce con lei a Holstebro. Nascono due figli. Abita con la famiglia in campagna, nei pressi di Holstebro, in una casafattoria simile a quella in cui ha sede l'Odin Teatret. Dal 1983 ha la cittadinanza danese. Perde il fratello nel 1996. Negli anni seguenti, diventa nonno. Alla vita privata – caratterizzata dalla riservatezza e da modeste condizioni economiche – si alternano, preponderanti, gli impegni nel suo teatro. Le date della sua vita pubblica scandiscono la crescita dell'Odin Teatret, da gruppo teatrale autodidatta, privo di risorse, autofinanziato e marginale, a importante enclave teatrale.

La cronologia che segue, si propone di segnare le tappe di un'enclave teatrale che si espande. Gli spettacoli dell'Odin Teatret verranno solo nominati (notizie dettagliate nella seconda Appendice). Molto spesso, le date indicheranno l'inizio di attività che si prolungano nel tempo ed entrano a far parte della normale attività dell'Odin Teatret. Per farsi un'idea della mole di lavoro che caratterizza l'enclave teatrale dell'Odin, il lettore dovrà quindi mentalmente sovrapporre, agli snodi delle date, la continuità dei lavori. Perciò, in questa Appendice, l'ordinamento cronologico non verrà sempre rispettato.

La vita dell'Odin Teatret come enclave teatrale può essere schematicamente rappresentata attraverso la complementarità e l'alternanza di attività introverse ed estroverse. Fra le «introverse» troviamo il lavoro di Barba con gli attori, il lavoro degli attori su se stessi (il training, l'elaborazione di materiali di spettacolo autonomi), le prove per gli spettacoli. Fra le «estroverse» ricordiamo l'organizzazione di incontri, l'ospitalità a gruppi in tournée, i seminari in Danimarca o nei paesi in cui l'Odin porta i suoi spettacoli, le pubblicazioni e la produzione di film e video didattici e di documentazione, le sessioni

dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA), le «settimane di festa» organizzate a Holstebro etc.

Fra le due sfere del lavoro, qui schematicamente distinte, non vi è una rigida separazione. Le attività «introverse» (che potremmo indicare come artigianali e artistiche) e quelle «estroverse» (di promozione e organizzazione culturale e di intervento sociale) spesso si sovrappongono, travasano energie e stimoli da un campo all'altro. Le esigenze della crescita professionale degli attori, tutti autodidatti, stimolano, per esempio, l'organizzazione dei seminari interscandinavi sull'arte dell'attore. Dal precario equilibrio fra queste due diverse dimensioni del lavoro dipende la vita dell'enclave Odin Teatret. Che vista dall'esterno appare forte e in continua espansione, mentre, vissuta dall'interno, si sente continuamente minacciata da possibili alterazioni della dinamica di gruppo, da disfunzioni nel ritmo e nell'organizzazione del lavoro.

Qui la osserveremo dall'esterno.

1964-1965: L'Odin Teatret inizia la sua attività il primo ottobre del 1964, a Oslo. Tre dei suoi fondatori – oltre a Barba: gli attori Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal – ne fanno parte ancora oggi. Privo di qualsiasi forma di finanziamento, l'economia del gruppo è assicurata dal denaro dei suoi componenti, che svolgono lavori a mezzo tempo per pagarsi il teatro. Oltre al lavoro artistico, l'Odin inizia la pubblicazione di «Teatrets Teori og Teknikk», una rivista che pubblica numeri monografici e volumi (continuerà le pubblicazioni fino al 1974). Organizza la tournée scandinava de *Il Principe Costante* di Grotowski, una delle prime presenze del Teatr Laboratorium fuori della Polonia. In Italia (editore Marsilio) viene pubblicato il libro di Barba *Alla ricerca del teatro perduto*. Primo spettacolo dell'Odin Teatret e prima regia di Eugenio Barba: *Ornitofilene*, da un testo allora inedito di Jens Bjørneboe. Lo spettacolo viene portato in Svezia, Danimarca, Finlandia. Complessivamente, cinquantuno repliche.

1966-1968: L'Odin Teatret trova la sua sede stabile in Danimarca. La municipalità di Holstebro ha deciso di intraprendere una politica culturale per sfuggire al grigiore della provincia. Compra una statuina di Giacometti. Decide di avere una scuola di musica, un teatro e un museo. Qualcuno segnala al sindaco la bravura dei giovani che hanno recitato a Copenaghen e vengono accettati. Lavoreranno nei locali d'una scuola. Poi verranno loro offerti, fuori città, i locali d'una fattoria per l'allevamento dei suini.

Il secondo spettacolo, *Kaspariana*, da un testo scritto per l'Odin da Ole Sarvig, ha attori provenienti dai diversi paesi scandinavi. Entra nell'Odin la danese Iben Nagel Rasmussen. L'Odin Teatret ottiene alcuni finanziamenti, destinati alle attività di promozione culturale. La produzione di spettacoli continua a essere autofinanziata. Eugenio Barba cura la pubblicazione di *Toward a Poor Theatre* di Jerzy Grotowski (1968, numero 7 di «Teatrets Teori og Teknikk»). Inizia l'organizzazione dei «seminari interscandinavi» dedicati ai professionisti del teatro (si terranno, tutti gli anni, fino al 1976.

Vi parteciperanno, come maestri, fra gli altri, Jerzy Grotowski, Ryszard Cieslak, Dario Fo, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, i fratelli Colombaioni, Charles Marowitz, Otomar Krejca, i maestri del teatro balinese I Made Djimat, Sardono e I Made Djimat Tempo, i maestri delle forme classiche indiane di danza e teatro Shanta Rao, Krishnam Nambudiri, Sanjukta Panigrahi, Raghunath Panigrahi, Uma Sharma. Sanjukta Panigrahi sarà fra i cofondatori dell'ISTA).

All'inizio del 1969, quando il lavoro per *Ferai* sta per essere ultimato, l'improvviso taglio delle sovvenzioni del «Fondo culturale interscandinavo» fa precipitare l'Odin Teatret in una crisi economica che può risolversi solo con la chiusura. Numerosi artisti e intellettuali danesi prendono posizione a suo favore. Alcuni organizzano raccolte di fondi. Al «Falkoner Center» di Copenaghen l'attore di successo Ove Sprogø convoca i colleghi del teatro professionale, per un grande show a favore dell'Odin Teatret. Si alternano monologhi, poesie, numeri comici e brani d'operetta.

1969-1973: Il terzo spettacolo dell'Odin, Ferai (1969, da un testo scritto per l'Odin da Peter Seeberg), dà all'Odin Teatret e al suo regista fama internazionale. Ma l'Odin non è un teatro di repertorio. Fra uno spettacolo e l'altro, come può vivere se non dipendendo unicamente dalle sovvenzioni? Durante il lavoro per lo spettacolo successivo a Ferai, il gruppo discute, con riunioni settimanali, la possibilità di vivere come comune agricola. La decisione finale è negativa. Lo spettacolo successivo, Min Fars Hus (1972), conferma il loro prestigio e nello stesso tempo li mette in contatto (soprattutto in Italia e in Francia) con una realtà giovanile estranea sia al teatro ufficiale che al «teatro d'avanguardia». Associazioni culturali alternative, gruppi teatrali sorti in piccoli centri, università chiedono all'Odin non solo lo spettacolo, ma anche conferenze, dimostrazioni di lavoro, seminari di due o tre giorni. Muta, passo dopo passo, il carattere delle tournée. L'Odin Teatret presenta non solo lo spettacolo, ma tutta una gamma della sua cultura di enclave teatrale. Produce, a partire dal 1971, film didattici sul lavoro dell'attore, diretti da Torgeir Wethal.

1974-1975: Dopo Min Fars Hus, l'Odin Teatret si reca a lavorare in un villaggio del Sud Italia, Carpignano Salentino, dove resta cinque mesi, fra la primavera e l'autunno del 1974. L'anno seguente, lavora per tre mesi di nuovo a Carpignano e a Ollolai, in Sardegna. Inizia la produzione di spettacoli per molti spettatori, che possono anche tenersi all'aperto, spettacoli itineranti, «parate». Sono tutti basati sul montaggio di materiali che appartengono al repertorio dei singoli attori o dell'intero gruppo (frammenti spettacolarizzati del training, numeri di clown). Gli attori lavorano con maschere, trampoli, accessori vistosi, costumi dai colori vividi, creati dagli attori, ma che danno l'impressione d'essere esotici. Nasce, a partire dall'autunno 1974, la pratica del «baratto»: l'enclave dell'Odin, invece di vendere i propri spettacoli, in alcuni casi li scambia con manifestazioni culturali e spetta-

colari organizzate dagli ospitanti (associazioni culturali, villaggi, quartieri, scuole, ospedali, prigioni). La pratica del baratto di teatro caratterizzerà l'azione sociale dell'Odin anche negli anni a venire, accanto alle normali tournée. Il caso più estremo si avrà nel 1976, quando l'Odin visiterà con i suoi spettacoli un gruppo di indiani Yanomami, nell'Amazzonia venezuelana.

Anche la vita dell'Odin a Holstebro viene sempre più fortemente segnata dalla dimensione cosmopolita. Dopo il periodo a Carpignano Salentino, l'Odin ospita per alcuni mesi, nella sua sede, un gruppo di giovani attori europei e sudamericani che fanno parte del «seminario internazionale», sotto la guida di Barba e degli attori dell'Odin.

Viene pubblicato *Il libro dell'Odin* (Milano, Feltrinelli, 1975), curato da Ferdinando Taviani. È il primo volume dedicato all'esperienza del teatro di Holstebro.

L'enclave teatrale dell'Odin Teatret, intanto, si presenta all'esterno con una doppia faccia: gli spettacoli per pochi spettatori, in ambienti raccolti; e gli spettacoli aperti, affollati, grotteschi. I primi sono caratterizzati da un lungo lavoro di ricerca, in cui il regista e gli attori cominciano ogni volta da capo. I secondi sono basati sulla composizione veloce di materiali previi (questa distinzione corrisponde, all'interno dell'enclave teatrale dell'Odin Teatret, a quella che, nel sistema teatrale occidentale basato sulle compagnie professionistiche, distingueva gli spettacoli «di repertorio» dalla messinscena delle «novità»).

Chiameremo i primi, per convenzione, «spettacoli nuovi» e i secondi «spettacoli di montaggio». Questo doppio binario caratterizzerà anche gli anni seguenti, diventerà anzi uno degli elementi costitutivi dell'Odin. L'enclave ha un repertorio sempre più vasto.

Fra il 1976 e il 2004, gli spettacoli nuovi saranno: Come! And the Day will be Ours (1976); Ceneri di Brecht (1980); Il vangelo di Oxyrhincus (1985); Talabot (1988); Kaosmos (1993); Mythos (1997); Il sogno di Andersen (2004).

Gli spettacoli di montaggio: Il libro delle danze (1974); Johann Sebastian Bach (numeri di clown, 1974); Anabasis (spettacolo itinerante, 1977); Il Milione (1978); Ode al Progresso. Un balletto (1997); Le grandi città sotto la luna (2003).

Gli «spettacoli di montaggio» sembrano poco numerosi, sia perché restano nel bagaglio dell'Odin molto più a lungo degli altri, sia perché fra i loro titoli non possono comparire le molte occasioni in cui il montaggio è improvvisato ed effimero. Inoltre, a partire dal 1980, entrano nel bagaglio dell'Odin una serie di dimostrazioni di lavoro-spettacolo e – a partire dal 1984 – alcuni spettacoli di solo uno o due attori (li chiameremo «Kammerspiele»).

1976-1980: Fra l'aprile e il maggio 1976 l'Odin Teatret è a Caracas dove partecipa al Festival internazionale di teatro con lo spettacolo *Come! And the Day will be Ours*. Organizza baratti e incontri di lavoro, fa parate e spet-

tacoli di piazza. Incontra – per iniziativa dell'antropologo Jacques Lizot – gli indiani Yanomami recandosi nel loro territorio (dove Lizot viveva).

La presenza a Caracas è l'inizio dei rapporti fra l'enclave dell'Odin e numerose enclave teatrali latinoamericane. Alcune di esse saranno presenti, nell'autunno successivo, a Belgrado, dove Eugenio Barba organizza un Atelier del Teatro di Gruppo all'interno del Festival del Teatro delle Nazioni. In quest'occasione, pubblica il manifesto sul Terzo teatro. Altri incontri di teatri di gruppo, dove Barba sarà il punto di riferimento, si tengono a Bergamo nel 1977; ad Ayacucho, in Perù, nel 1978; a Madrid e Lekeitio nel 1979. Accanto al normale lavoro che impegna tutti insieme i membri dell'Odin, e che continua con l'usuale intensità di tournée, creazioni di materiali, prove di spettacoli, seminari, comincia a delinearsi un'attività che riguarda il solo Barba con l'uno o l'altro degli attori. Sarà così, almeno nei primi anni, anche per l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), che Barba fonda nel 1979. Nel 1979, ha pubblicato in Danimarca il volume The Floating Islands, che raccoglie alcuni dei suoi articoli e riepiloga le diverse fasi del lavoro e della storia dell'Odin Teatret (è il volume che attraverso modifiche, traduzioni, nuove versioni approda al libro Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta, pubblicato nel 1997, tradotto negli anni successivi in inglese, francese e spagnolo). Nel 1980, pubblica anche, in Danimarca, il volumetto La corsa dei contrari (l'anno dopo verrà pubblicato in Italia dall'editore Feltrinelli), dove presenta le ipotesi di partenza dell'Antropologia Teatrale. A Bonn, dal primo al 31 ottobre del 1980, organizza la prima sessione dell'ISTA.

L'ISTA non ha una forma rigida, è un ambiente o una nebulosa. Il solo momento in cui assume forma definita è quando si realizzano le sue sessioni pubbliche. Per il resto del tempo è un puro intreccio di relazioni in mutamento. Riunisce persone che fanno teatro provenienti dai paesi, dalle tradizioni e dalle specializzazioni più diverse. Alcuni fanno teatro narrandone la storia e analizzandone i procedimenti, altri – i più numerosi – ne esercitano l'arte e ne trasmettono le tecniche e l'ethos. Ciò che rende possibile l'incontro è un modo discorde di pensare e una comune voglia di porre domande al comportamento dell'attore.

Fra il 1980 e il 2004 si terranno tredici sessioni dell'ISTA: in Germania (Bonn, 1980), Italia (Volterra, 1981), Francia (Blois – Malakoff, 1985), Danimarca (Holstebro, 1986), Italia (Salento, 1987), ancora Italia (Bologna, 1990), Gran Bretagna (Brecon – Cardiff, 1992), Brasile (Londrina, 1994), Svezia (Umeå, 1995), Danimarca (Copenaghen, 1996), Portogallo (Montemor-o-Novo – Lisbona, 1998), Germania (Bielefeld, 2000), Spagna (Siviglia, 2004).

1980-1990: A partire dal 1980, il lavoro all'interno dell'Odin Teatret comincia ad assumere due ulteriori dimensioni: ai lavori di gruppo si aggiungono e si alternano linee individuali di ricerca. Iben Nagel Rasmussen crea,

163

parallelamente alla sua presenza nell'Odin Teatret, il gruppo «Farfa». Poi, nel 1989, dà vita a un gruppo internazionale di attori, «Il ponte dei venti». Non è un vero e proprio gruppo, ma una rosa di attori ciascuno dei quali lavora normalmente nel proprio contesto, e periodicamente si riunisce agli altri per dissodare insieme un proprio terreno professionale. Negli anni seguenti, la rosa si allarga e al primo gruppo se ne aggiunge un altro di seconda generazione.

L'attore Toni Cots, che è stato il più stretto collaboratore di Barba nell'organizzazione degli incontri di teatro di gruppo e all'inizio dell'ISTA, svolge un'attività pedagogica indipendente e parallela rispetto al lavoro all'interno del gruppo dell'Odin. Julia Varley partecipa alle attività del «Magdalena Project» (a partire del 1986); dirige la rivista «Open Page», dedicata alla presenza delle donne nel teatro; nella stessa prospettiva organizza periodicamente, a partire dal 1992, il festival «Transit». Tutti gli attori dell'Odin, in maniera più o meno continuativa e formalizzata, si creano campi di attività e d'intervento indipendenti.

L'equilibrio fra attività «estroverse» e attività «introverse» e quello fra attività che riguardano il gruppo nel suo insieme e altre che invece consistono nel lavoro indipendente d'uno o due attori diventa a volte difficile. La compattezza dell'Odin, che vista dall'esterno appare inattaccabile, viene invece vissuta dall'interno come un problema che richiede un continuo stato di allerta.

Una delle conseguenze d'un tale stato di cose è il fiorire di spettacoli dalle piccole dimensioni, ma spesso di intensità pari a quella degli «spettacoli nuovi» del gruppo al completo. Sempre con la regia di Eugenio Barba, agli «spettacoli nuovi» dell'Odin si aggiungono così i Kammerspiele: Matrimonio con Dio (di César Brie e Iben Nagel Rasmussen, 1984); Romancero de Edipo (di Toni Cots, 1984); Judith (di Roberta Carreri, 1987); Memoria (di Else Marie Laukvik, con il musico Frans Winther, 1990); Il castello di Holstebro (di Julia Varley, 1990); Itsi-Bitsi (1991, di Iben Nagel Rasmussen, con i musici Jan Ferslev e Kai Bredholt); Le farfalle di Doña Musica (di Julia Varley, 1997); Sale (di Roberta Carreri, con il musico Jan Fersley, 2002).

A differenza degli «spettacoli nuovi», che vengono rappresentati per tre-quattro anni e poi distrutti, i Kammerspiele restano in repertorio a lungo (Judith, per esempio, compie, nel 2004, diciassette anni). Appartengono alla dote dell'attore nel caso che egli esca dall'Odin (come è accaduto a Toni Cots).

Restano a lungo in repertorio anche le dimostrazioni-spettacolo. La prima fu Luna e buio, di Iben Nagel Rasmussen, nel 1980. L'attrice ripercorreva le differenti fasi del training e mostrava gli elementi con cui aveva costruito alcuni dei suoi personaggi. Seguirono: Orme sulla neve di Roberta Carreri; L'eco del silenzio e Il fratello morto di Julia Varley; I sentieri del pensiero di Torgeir Wethal. Una dimostrazione-concerto è Bianco come il gelsomino di Iben Nagel Rasmussen, che in non più d'un metro quadrato di

spazio compie un lungo viaggio rievocando la propria esperienza nell'Odin attraverso i canti e le parole dei suoi personaggi.

CRONOLOGIA

Le dimostrazioni-spettacolo, viste nel loro insieme, mostrano come l'enclave dell'Odin Teatret non sia caratterizzata da un metodo uniforme, ma da un mosaico di metodi e prospettive individuali che si compongono in una tradizione sfaccettata. Lo si vede bene ne I venti che sussurrano nel teatro e nella danza, a cui prendono parte Julia Varley, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen e Torgeir Wethal, coadiuvati dai musici Frans Winther, Jan Ferslev e Kai Bredholt. È una sorta di tavola rotonda messa in spettacolo, composta in occasione della sessione 1996 dell'ISTA. I quattro attori espongono in modo sintetico, ironico, divertente, usando il travestimento d'uno o più personaggi, come ciascuno di loro vede e visualizza la differenza o l'identità fra teatro e danza. È un distillato di sapere teatrale, saporito, conciso, sottile come una pagina teorica o un pamphlet.

Eugenio Barba pubblica, nel 1981, Il Brecht dell'Odin (Milano, Ubulibri); nel 1985, The Dilated Body (Roma, La Goliardica-Zeami libri, 1985), in versione inglese e italiana; nel 1990, i Viaggi con l'Odin (con le foto di Tony D'Urso), in versione italiana e inglese (Brindisi, Alfeo, 1990; edizione definitiva: Milano, Ubulibri, 2000).

Nel 1983, assieme a Nicola Savarese, ha pubblicato la prima versione (con il titolo Anatomia dell'attore) del libro-mastro dell'Antropologia Teatrale, la cui edizione definitiva è del 2004: L'Arte segreta dell'attore (Milano, Ubulibri), precedentemente tradotto in spagnolo (1988 e 1990), inglese (1991), francese (1995), portoghese (1995), giapponese (1995), serbo (1996), turco (2003).

1990-2001: Eugenio Barba pubblica, nel 1992, La canoa de papel (Mexico, ed. Escenología. La versione originale, in italiano, viene pubblicata nel 1993 a Bologna, ed. Il Mulino. È tradotta in francese nel 1993; in portoghese nel 1994; in danese nel 1994; in olandese nel 1997; in ucraino nel 1999). Nel 1996, pubblica Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta (Milano, Ubulibri; tradotto nel 1997 e 1998 in spagnolo, nel 1999 in francese e in inglese). Nel 1998, La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Bologna, Il Mulino, 1998, tradotto nel 1999 in inglese e francese, nel 2000 in tedesco, nel 2001 in polacco. 2º ed. italiana, con appendice di testi inediti: Milano, Ubulibri, 2004). Nel 1999, Il prossimo spettacolo (L'Aquila, Textus, con una Breve storia dell'Odin Teatret a cura di Mirella Schino e di un gruppo di studenti dell'Università dell'Aquila).

Nel maggio del 2000, Barba riceve il premio Sonning, attribuito dall'Università di Copenaghen a una personalità che abbia contribuito al progresso della cultura europea. È il più prestigioso (e il più ricco) premio scandinavo dopo il Nobel, uno dei più prestigiosi d'Europa. Come ha sempre fatto, ogni volta che ha ricevuto un premio, Barba devolve ad altri il denaro. Divide in tre parti la somma ricevuta con il premio:

165

La prima parte è destinata a Holstebro Folkegave, un'iniziativa di associazioni e singoli cittadini di Holstebro per costruire una casa per giovani a Tirana in Albania. La seconda parte attraversa il mare e va a Cuba, alla rivista di teatro «Conjunto» che per ben trentacinque anni ha testimoniato la lotta del teatro dell'intero continente latinoamericano contro la violenza e il sopruso. La terza parte va al nipote di Antigone, il pastore danese Leif Borch Hansen, che ha seguito l'impulso della sua coscienza e nascosto dei profughi che la polizia danese doveva rinviare. Non rispettando così le leggi dello Ŝtato, esattamente come fecero alcuni danesi dopo il 9 aprile 1940, quando il governo danese chiese ai suoi cittadini di collaborare con gli occupanti tedeschi.

Numerosi altri premi e lauree honoris causa sono il segno del prestigio culturale di Barba, anche al di là dei confini teatrali. Nel 2002, gli viene attribuito il vitalizio che lo stato danese assegna agli artisti che con la loro opera hanno contribuito alla crescita dei valori sociali. Decide che la cifra verrà annualmente ripartita fra i diversi membri dell'Odin.

Il 14 gennaio 1999 muore, a Pontedera, in Italia, Jerzy Grotowski. Nel giugno del 1997 era morta Sanjukta Panigrahi, che per quasi vent'anni era di fatto parte integrante dell'enclave costituita dall'Odin Teatret e dall'I-STA. A partire dal 1990, l'ISTA si amalgama sempre più con l'ambiente dell'Odin. Si forma un'enclave dilatata, che ha il suo nucleo nell'Odin, ma raccoglie artisti di teatro, intellettuali, studiosi di diversi paesi. Diventa a volte difficile tracciare precise delimitazioni.

Le grandi sessioni dell'ISTA, con quattro o cinque ensemble artistici, un centinaio di partecipanti e un gruppo di dieci-quindici studiosi, durano in genere quindici-venti giorni (ma la più lunga, la sessione di Volterra, nel 1981, fu di due mesi). Oltre alle grandi sessioni, dalle quali si irraggiano gli spettacoli degli ensemble, si tengono a volte sessioni più ristrette sia nel tempo che nelle dimensioni, in qualche caso incontri di pochi giorni dedicati a temi specifici. Vengono chiamate «Università del teatro eurasiano» (si sono tenute soprattutto in Italia: a Padova nel 1992, a Fara Sabina nel 1993, e, a partire dal 1996, tutti gli anni, in Calabria, a Scilla e poi a Caulonia, a cura del teatro Proskenion).

Alle sessioni di lavoro dell'ISTA, composte da Barba come processi di ricerca non predefiniti, troviamo maestri che appartengono alle tradizioni dei teatri classici indiani, giapponesi, cinesi e balinesi accanto ad altri della tradizione del balletto, della modern-dance, del mimo di Decroux o dell'Odin. Al di là delle distinzioni fra Oriente e Occidente, l'ISTA è un'immagine di quell'internazionalismo delle minoranze teatrali che costituisce una risposta efficace alla perdita di peso che ciascun teatro, preso a sé, sperimenta nel proprio paese.

Nelle sessioni dell'ISTA non si tratta di squadernare l'enciclopedia delle conoscenze di ciascun maestro e di ciascuna tradizione, ma della faticosa e appassionante costruzione d'un modo di guardare. Per dirla con uno dei motti utilizzati dal suo fondatore, l'ISTA è uno spazio-tempo in cui «imparare a imparare». Materializza il microcosmo teatrale come territorio in cui

la fatica dell'approfondimento vale la pena e vi si traduce in azione la lotta contro lo svilimento del teatro. Il valore pedagogico delle sessioni dell'ISTA consiste essenzialmente in questa opportunità - mai apertamente formulata - offerta a quanti vi partecipano. Tutti gli altri insegnamenti che da essa l'uno o l'altro dei partecipanti può trarre, dai più tecnici a quelli più astratti e teorici, sono una conseguenza di tale atteggiamento di base.

CRONOLOGIA

Di sessione in sessione, a partire da certe dimostrazioni pubbliche di lavoro in cui convergevano i diversi maestri presenti all'ISTA si sono sviluppati, dal 1990 in poi, dei veri e propri spettacoli con la regia di Eugenio Barba, e un vero e proprio ensemble, che prende il nome di «Theatrum Mundi». Gli spettacoli di Theatrum Mundi sono eventi d'eccezione ai quali prendono parte circa quarantacinque maestri e artisti di diverse tradizioni teatrali, sotto la direzione di Eugenio Barba. Sono attori e attrici, musicisti e cantanti che incorporano il sapere dei teatri classici asiatici, delle tecniche performative afroamericane, del mimo di Decroux, del balletto e della musica classica, e assieme ai componenti dell'Odin Teatret creano un dramma musicale attorno a un mito. Nel 2000, lo spettacolo dell'ensemble Theatrum Mundi si intitola Ego Faust. Il suo centro di gravità è il triangolo Faust-Mefistofele-Margherita. Negli anni precedenti, le figure-chiave erano state Sakuntala e Don Giovanni. Nel 2006, nel castello di Elsinore, metterà in scena Il Principe dedicato ad Amleto e Machiavelli.

L'ensemble Theatrum Mundi è stabile e intermittente.

Stabile, perché coloro che ne fanno parte collaborano con Eugenio Barba da molti anni all'interno dell'ISTA. Hanno stabilito fra di loro continuative relazioni di lavoro, hanno in comune un repertorio e una prassi scenica. Intermittente, perché i diversi maestri che costituiscono l'ensemble si riuniscono una o due volte l'anno per lavorare assieme, e per il resto del tempo si dedicano ciascuno al proprio campo professionale, all'interno del paese e della tradizione cui appartengono. Le ricerche dell'ISTA costituiscono, per ciascuno di loro, una prospettiva ulteriore, un ponte che permette alla loro tradizione e al loro personale sapere di unirsi in un ideale «villaggio del teatro» che malgrado le distanze geografiche e le differenze biografiche e culturali riesce a trasformare la diversità in complementarità.

Il modo in cui Barba lavora con i maestri delle diverse tradizioni è caratterizzato da due aspetti contrastanti: da un lato pretende il rispetto scrupoloso delle partiture sceniche e degli stili di provenienza; dall'altro intesse i pezzi eterogenei appartenenti al repertorio personale di ciascuno degli artisti in un insieme unitario nel quale, alla fine, non v'è alcun sentore di miscuglio. Questa sorta di quadratura del cerchio, che unisce senza uniformare e che permette a ciascun attore-danzatore di restar radicato nella propria identità professionale, è l'altra faccia delle ricerche empiriche dell'Antropologia Teatrale sul livello d'organizzazione «pre-espressivo» dell'attore. La tessitura, cioè, non lavora sul tessuto espressivo originario di ciascun pezzo, ma sui fili che lo compongono, in quella zona degli impulsi fisici, della logica biomeccanica dell'attore che costituisce un materiale duttile e resistente.

capace di sopportare variazioni di superficie senza perdere la forma delle sue radici nel corpo-mente dell'attore.

Assieme ad Augusto Omolú (brasiliano, proveniente dalla tradizione del Candonblé e danzatore professionale, entrato nello staff dei maestri dell'ISTA a partire dalla sessione del 1994), Eugenio Barba crea lo spettacolo *Otelo* (collaborazione alla regia di Julia Varley). Per Kanichi Hanayagi (fra i maestri dell'ISTA a partire dalla sessione del 1986) cura la drammaturgia (assieme a Nando Taviani) dello spettacolo *La neve che non si scioglie*.

L'enclave dell'Odin incrementa l'alternanza fra momenti di raccoglimento e momenti di ampie aperture.

Rispetto alla distinzione fra «spettacoli nuovi» e «spettacoli di montaggio» fa eccezione *Dentro lo scheletro della balena* (1997): deriva anch'esso da un precedente spettacolo (*Kaosmos*), ma invece di spingere i materiali previi verso la diffusione e il grottesco, li spinge al contrario verso la concentrazione (non più di cinquanta spettatori, invece dei centonovanta di *Kaosmos*. Col tempo, il numero degli spettatori ammessi aumenterà fino a raddoppiarsi) e la ritualità (viene presentato come «spettacolo segreto» o «rituale vuoto»).

A partire dal 1991, l'Odin organizza a Holstebro, ogni tre anni, una grande «settimana di festa» (Holstebro Festuge), ospitando gruppi e artisti stranieri, collaborando con le associazioni e i gruppi culturali della città, intrecciando teatro, musica, danza, arte figurativa, conferenze e dibattiti sull'interculturalità. Infiltra in tutto il territorio, per una settimana, la cultura dello spettacolo, dai grandi spettacoli all'aperto e dai baratti alle «visite» degli attori a scuole, chiese, istituti amministrativi, centri commerciali, famiglie. Lo stesso schema d'azione viene proposto in collaborazione con altre città ospitanti: sono i progetti che l'Odin chiama «*Transformances*», incrociando i termini «performance» e «*transformation*».

Ogni anno, organizza nella propria sede una «Odin Week», durante la quale gruppi di trenta-cinquanta persone provenienti dai differenti paesi vengono immessi nella vita dell'Odin, assistono a tutti i suoi spettacoli, partecipano alla vita quotidiana del teatro, svolgono lavoro pratico con gli attori e con Eugenio Barba.

Negli ultimi mesi del 2001, Eugenio Barba pone le basi, assieme all'Università di Århus, in Danimarca, per una Fondazione per lo studio del Teatro come laboratorio, che si propone di unificare il lavoro e la documentazione di altri centri teatrali e università europee, a partire dall'Archivio del Teatr Laboratorium di Wrocław e dall'Archivio del Living Theatre. Il CTLS, Centre for Theatre Laboratory Studies, viene inaugurato nell'ottobre del 2004, in occasione dei festeggiamenti per i quarant'anni dell'Odin Teatret. Presso l'Università di Århus si tiene il simposio internazionale «Why a Theatre Laboratory?».

I bilanci dell'Odin Teatret si aggirano intorno agli undici-dodici milioni di corone danesi. Rispetto alle sovvenzioni ricevute dallo Stato danese e dalla municipalità di Holstebro, i guadagni derivanti dal lavoro del gruppo oscillano in percentuale fra il 30 e il 50%.

Nel 2004, il repertorio dell'Odin è costituito dagli spettacoli Il sogno di Andersen, Mythos, Dentro lo scheletro della balena, Ode al progresso, Le grandi città sotto la luna; dai numeri da usare nei baratti e negli spettacoli itineranti; dai Kammerspiele Judith, Itsi-Bitsi, Il Castello di Holstebro, Le farfalle di Doña Musica, Sale; dalle dimostrazioni-spettacolo Bianco come il gelsomino, Orme sulla neve, L'eco del silenzio, Il fratello morto, I sentieri del pensiero, I venti che sussurrano nel teatro e nella danza. A questi si sono aggiunti due dimostrazioni-spettacolo dedicate all'interpretazione dei testi, una di Roberta Carreri e Torgeir Wethal sull'ultima scena di Casa di bambola di Ibsen, l'altra dal titolo Testo, azioni, relazioni, di Tage Larsen e Julia Varley, su una scena dell'Otello di Shakespeare.

Le tournée dell'Odin tendono a trasformarsi in permanenze prolungate, con un ampio ventaglio di attività artistiche, pedagogiche, culturali. Qualcosa che sostituisce alle forme tradizionali della tournée e del festival l'incontro con le manifestazioni di una cultura «differente».

Eugenio Barba parla sempre più spesso della «differenza» come identità da «conquistare».

Appendice II: La «Leggenda nera». Catalogo degli spettacoli dell'Odin Teatret

Il catalogo degli spettacoli dell'Odin è ordinato cronologicamente. Al titolo e alla data dello spettacolo seguono: a) una scheda più o meno lunga che contiene alcuni fotogrammi mentali, una sintesi descrittiva, un'impressione; b) notizie sul tempo e il luogo in cui si è svolto il lavoro di composizione; c) numero delle rappresentazioni (approssimativo nei casi di spettacoli ancora rappresentati); d) elenco degli attori; e) indicazioni sul testo, la drammaturgia, la lingua o le lingue usate degli attori; f) numero massimo di spettatori.

Vengono dati in lingua originale, seguiti eventualmente da traduzione, quei titoli che restavano o restano invariati anche nelle tournée.

Conviene dir subito che il lettore che ha visto qualche spettacolo dell'Odin Teatret proverà irritazione per il modo in cui lo vedrà qui ricordato. Non troverà riscontro alle proprie esperienze di spettatore. Nelle schede si parla infatti di trame, di situazioni rappresentate, e per di più così come può ricostruirsele uno spettatore particolare, che non potrebbe essere oggettivo e comunque non riporta il pensiero degli autori dello spettacolo, regista e attori, i quali, per altro, parlerebbero dei propri spettacoli, se ne dovessero riassumere la trama, ciascuno a suo modo.

Ho spesso pensato che il segreto dell'Odin Teatret sia il pensiero paradossale.

Ma è facile pensare in termini paradossali.

Agire in maniera paradossale invece è difficile.

È evidente che Eugenio Barba e l'Odin Teatret non «fanno politica». Ma banno una politica?

«Agire in modo paradossale» e «avere una politica» credo siano due modi diversi per significare la stessa cosa.

Dei paradossi dell'azione politica, due sono i più difficili, diversissimi nel percorso, identici nell'orientamento, ambedue estremi – uno è l'utopia, l'altro è stato formulato così: pessimismo dell'intelletto e ottimismo della volontà.

In genere, si fa risalire questa formulazione ad Antonio Gramsci, il fondatore del Partito comunista italiano, imprigionato dai fascisti e morto senza poter vedere la fine del regime nemico. Alcuni dicono che viene da più lontano. Importa ciò che indica: un comportamento esattamente opposto al comportamento usuale, quando l'ottimismo dell'intelletto serve a consolare, a riempire di speranze una volontà che non trova dove esercitarsi per cambiare il mondo che ci circonda.

Il paradosso in azione dell'utopia è praticato dal Living Theatre. A differenza del Living, l'Odin non difende e non diffonde la visione di una società giusta possibile. Ne conseguono strade molto diverse. Ma hanno una simile, forse identica politica.

Gli spettacoli dell'Odin Teatret incarnano il secondo dei due paradossi dell'azione politica. Mostrano la «Leggenda nera», eppure non sono mai spettacoli cupi. Quel che mostrano e raccontano non è incoraggiante, è quel che Eugenio Barba o l'Odin reputano essere vero, non ciò che considerano buono. Ma nel dire le loro nere verità creano un nodo vivo e profondo con gli spettatori. Fanno discorsi disillusi e pessimisti, persino da nichilisti o da misantropi, ma con il dispendio di energie, con l'eccesso di cura per i più piccoli dettagli, con l'incandescenza e la sensualità dell'amore («Amore e arte fanno grandi le piccole cose» dice un verso di Goethe).

La tensione fra ciò che lo spettacolo dice e quel che fa, fra i suoi contenuti e la sua efficacia, crea una particolare dimensione politica del teatro.

Gli spettacoli dell'Odin Teatret – che non appartengono al genere del «teatro politico» – sono politici perché intrisi degli aromi e dei fumi che provengono dai tempi in cui viviamo. Sono stati composti in un'atmosfera esposta alle mutazioni. Simili a certi frammenti rocciosi conservano nella loro stratigrafia i segni delle catastrofi e dei climi. Oppure, come accade a certi esseri particolarmente sensitivi, reagiscono a terremoti che non sono ancora arrivati a tremare.

E soprattutto sono politici perché espongono la «Leggenda nera» contrastata o contraddetta da un'ottimistica dilatazione della vita scenica, che è impeto sensualità e precisione. Tale dialettica fra una visione in nero della Storia e ottimismo spinge in molti casi lo spettatore fuori del suo usuale equilibrio e quindi può sollevarlo verso la riflessione su di sé, sul proprio ambiente, sul proprio tempo, e sul modo in cui egli vi prende posizione.

1. «ORNITOFILENE» (Gli amici degli uccelli), 1965

- Che cosa fecero i romani ai cristiani?
- Li bruciarono vivi come torce.
- Che cosa fecero i cristiani agli ebrei?
- Per duemila anni li hanno perseguitati.
- Che cosa fece la Chiesa ai protestanti?
- Li arse vivi.
- Che cosa fecero i protestanti con le streghe?
- Le arsero vive.
- I pietisti e gli altri perseguitati religiosi rifugiati in America per la libertà, che cosa fecero ai negri?
 - Li appesero agli alberi e li bruciarono vivi.
 - Che cosa fecero i turchi agli armeni?
- Li cacciarono nel deserto e li lasciarono morire di sete. Donne, lattanti e vecchi, fino alla fine.
- Che cosa fecero gli inglesi agli irlandesi?
- Gli spararono addosso, li impiccarono. Bruciarono le loro città.
- Che cosa fecero i giapponesi ai prigionieri di guerra?
- Li legarono ai pali, li lasciarono morire di sete.
- Che cosa fecero i comunisti quando giunsero al potere?
- Usarono violenza e tortura e costruirono campi di concentramento.
- Che cosa fecero i francesi agli algerini?
- Elettricità.
- Che cosa fecero gli americani ai giapponesi?
- Fecero cadere su di loro due bombe atomiche. Bruciarono vivi seicentomila donne, bambini, vecchi e malati, donne gravide e piccoli non ancora nati.
 - E che cosa fecero a voi i tedeschi?
- Ci pestarono coi bastoni. Ci misero contro un muro e ci fucilarono.
- E a loro cosa volete fare?
- Giustizia!

Questi dialoghi, o piuttosto queste litanie, vengono salmodiate in un villaggio del Sud Italia, quando il leader del paese riconosce in un gruppo di ricchi turisti tedeschi alcuni dei nazisti occupanti che durante l'ultima guerra avevano oppresso, torturato e ammazzato la gente del posto. È una storia beffarda, inventata da Jens Bjørneboe agli inizi degli anni Sessanta, gli anni belli del boom economico. I tedeschi sono ricchi e nemici della violenza. I poveri italiani del villaggio sono feroci: amano le stragi degli uccelli che migrando sorvolano quelle coste rocciose e assolate. Vengono cucinati a migliaia: ogni uccello non più d'un bocconcino. Ma saporito. È una festa. I tedeschi dicono: «Dovete smetterla. Costruiremo qui, nel vostro paese, un paradiso turistico. Diventerete benestanti. Ma nessuno straniero civile verrebbe in un posto in cui si fanno tali inutili stragi». Sono gli anni in cui l'esplosione del turismo straniero, soprattutto tedesco, diventa una delle più importanti industrie italiane; e, in Europa, l'ecologia diventa quasi una religione popolare. Gli ex-torturatori ed ex-occupanti ora vengono a portare benessere e a difendere la vita (degli uc-

celli). Le loro ex-vittime, povere ancora come allora, vorrebbero resistere al nuovo ordine in nome della propria indipendenza e della propria dignità, cioè vorrebbero continuare a saccheggiare la natura. Ma alla fine, tutti gli uomini del villaggio scelgono il progresso, la modernizzazione e il benessere, non importa da quali mani provenga. La figlia del leader del villaggio si suicida: «Quelli che mi volevano bene / da tempo m'hanno abbandonato. / Adesso vedrò come si è soli a morire». Il padre ridacchia e rivolto agli spettatori afferma: «I vostri bambini».

(È il primo di molti suicidi che incontriamo nei diversi momenti della «Leggenda nera».)

Composto a Oslo, nei primi mesi di vita dell'Odin Teatret, in pieno isolamento, nei locali di un rifugio antiatomico.

Rappresentato 51 volte fra l'ottobre 1965 e il marzo 1966.

Attori: Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Torgeir Wethal.

Testo di Jens Bjørneboe. Adattamento e regia di Eugenio Barba. Lingua norvegese.

Per 120-130 spettatori,

2. «KASPARIANA», 1967

In una piazza di Norimberga, il mattino al risveglio. Un fanciullo solitario, innocente (o selvaggio) compare fra la gente. Viene educato dall'intera comunità. Come si diventa... un vero uomo? Il punto di arrivo dell'iniziazione è una lotta, le mani del fanciullo solitario, ora adolescente, e quelle del suo avversario si protendono per afferrare un coltello. Su questa immagine cade improvvisamente il buio. Uno spettatore danese, al riaccendersi della luce dopo la fine dello spettacolo: «Ed ecco i visi, dietro tutto questo, gli spettatori dall'altra parte che si chinano sull'acqua com'io mi chino, e che vedono alla fine il mio viso com'io vedo il loro, e gli occhi che mi vedo davanti divengono per un momento così commossi che io credo di capire cosa vedono».

Composto a Holstebro, nei primi mesi dopo che l'Odin è emigrato dalla Norvegia.

Rappresentato 74 volte, fra il settembre 1966 e il febbraio 1968.

Attori: Jan Erik Bergström, Anna Trine Grimnes, Lars Göran Kjellstedt, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Dan Nielsen, Torgeir Wethal. Testo di Ole Sarvig.

Adattamento e regia di Eugenio Barba.

Nelle diverse lingue scandinave, a seconda della provenienza degli attori. Per non più d'una settantina di spettatori. 3. «FERAI», 1969

Un'isola in Grecia o nel Mare del Nord. C'era una volta un Autocrate che teneva l'ordine nello Stato e nelle famiglie con la paura di leggi spietate. Morì. Prese il potere un giovane giusto, che voleva redimere il popolo dalla soggezione all'autorità e agli dèi, che voleva abolire le carceri e trattare i criminali come malati da recuperare al bene, che amava la pace e la non-violenza. Come in tutte le favole, il giovane re conquista insieme il potere e la figlia del re defunto, la sua sposa. Lo spettacolo inizia lì dove finiva Kaspariana: una lotta per il possesso di un coltello. Il giovane principe che prenderà il potere mostra un altro tipo di violenza: rinuncia all'arma, combatte e vince a mani nude, sempre col sorriso sulle labbra, violento non come un cane rabbioso, ma come un felino amabile armonioso acrobatico danzante, che solo nel preciso momento in cui colpisce mostra ferocia.

- Ora non è più un re a portare questo vello di lupo sopra le spalle. È un fratello. I fratelli vanno fra gli uomini come fra frammenti d'avvenire. Salvare il passato, cambiare ciò che è stato in ciò che avrebbe potuto essere.
- Hai avuto un maestro di scuola fanatico, per tutte queste litanie, Signore e re?
 Il re salta ad appollaiarsi sulle sue spalle: Siamo tutti uguali in quest'ora di democrazia.

Necessità di usare la violenza per instaurare il regno della non-violenza, la forza per far trionfare il regno della ragione.

La lotta per il potere non è in fondo diversa da prima. Ma il fatto che ora si compia in nome di principi assoluti di cui nessuno ha concreta esperienza, dà spazio alla nostalgia per l'ordinata tirannia del defunto Autocrate. E la sposa, la figlia del vecchio re autoritario, presa nella morsa fra due ingiustizie, si fa giustizia e si suicida. «Inutilmente», perché il giovane re ne aveva bisogno, e dopo averla brevemente pianta, calpesta le sue spoglie e finalmente imbambola il popolo.

(Il lavoro per lo spettacolo si compie nei mesi di Dubček e di Jan Palach.)

Composto a Holstebro, in isolamento, nel 1968.

Rappresentato 220 volte, fra il giugno 1969 e il luglio 1970.

Attori: Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Juha Häkkänen, Sören Larsson, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Torgeir Wethal.

Testo di Peter Seeberg, adattamento dell'ensemble.

Regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano nelle diverse lingue scandinave.

Per non più di 60 spettatori.

4. «MIN FARS HUS» (La casa del padre), 1972

Un cortiletto in festa, festoni di lampadine colorate. Stanze, isbe e spiazzi fangosi della Russia di Dostoevskij. «Paraclito! Paraclito!»: al richiamo, la farfalla di luce che vola nelle tenebre scende a posarsi sulla sua spalla. Un colpo di mano la soffoca. La musica sale nel buio pesto, come da un pozzo.

- Qual è un grande pensiero?

- Trasformare le pietre in pane, questo è un grande pensiero.

— È realmente il più grande?

- È grande ma non il più grande. Quando l'uomo è sazio si dice: adesso sono sazio. E ora, che fare?

È uno degli spettacoli-chiave del Novecento.

Composto a Holstebro, fra l'aprile del 1971 e l'aprile del '72, in isolamento, mentre l'Odin Teatret discute se trasformarsi in una comune agricola. Rapresentato 322 volte, fra l'aprile 1972 e il gennaio 1974.

Attori: Jens Christensen, Ragnar Christiansen, Malou Illmoni (che abbandona lo spettacolo dopo le prime settimane di rappresentazioni), Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal.

Regia e drammaturgia di Eugenio Barba. Gli attori parlano in russo (reinventato). Per 60 spettatori.

5. «IL LIBRO DELLE DANZE», 1974.

Privo di storie. Pieno di personaggi. Nani, guerrieri, alte dame sui trampoli, un banditore danzante e fatto prigioniero. Nasce dall'allenamento dei diversi attori trasformato con costumi maschere musiche bandiere e canzoni. fissato in precise partiture di azioni reazioni e relazioni. Musica rudimentale: tamburi e uno xilofono ottenuto con bottiglie riempite a diverse altezze. Per il finale, Eugenio Barba e Torgeir Wethal hanno lavorato gli esercizi del training acrobatico fino a farne zampillare una sorta di solitaria aggressività. Una danza di salti e cadute che lascia l'attore apparentemente esausto. La musica incalza. L'attore ricomincia da capo. Il numero grottesco e acrobatico si trasforma nell'ultimo atto d'una corrida, d'una mattanza, d'una lotta di galli. Con tale feroce spettacolarità, l'attore vola ancora una volta in aria, cade, perde la maschera, si nasconde il volto, vola di nuovo e piomba con la schiena per terra dopo l'ultimo salto mortale. Uno dei paradossi dell'attore è che la sua «violenza» (o «veemenza») è anche la sua «vulnerabilità». Danza come virtuosismo e virtù; vitalità colori veemenza; soliloquio. «Ho paura. / La terra è grigia / E la tristezza del cielo si apre / Come una testa di morto».

Composto nel cortile dell'abitazione dell'Odin a Carpignano Salentino, nell'estate del 1974.

Rappresentato 350 volte, fra il luglio 1974 e il gennaio 1980, al chiuso, ma soprattutto all'aperto, nei teatri e nelle piazze; al centro delle grandi città e nelle loro periferie; in ospedali psichiatrici e carceri; a casa (a Holstebro), e agli antipodi, nell'Amazzonia venezuelana, in uno shabono degli Yanomami di Karohi, presso i quali viveva l'antropologo francese Jacques Lizot, che invitò l'Odin ad addentrarsi nel «cuore di tenebra». È lo spettacolo con cui l'Odin compie tutti i suoi primi baratti di teatro.

Attori: Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal (all'inizio fanno parte dello spettacolo anche Odd Strom ed Elsa Kvamme, che però abbandonano il gruppo nei mesi seguenti).

Un montaggio di numeri con la regia di Eugenio Barba. Senza limitazioni per il numero degli spețtatori.

6. «COME! AND THE DAY WILL BE OURS» (Vieni! E il giorno sarà nostro), 1976

Un piccolo circo bianco, sedili di velluto rosso. Terre di frontiera. Il primo spettacolo dell'Odin sulla Storia. Uno scontro di popoli e di culture. Ciascun attore è come se incarnasse una schiera, una tribù, una folla di emigranti. Ogni azione è il distillato d'un episodio storico, lo schema d'una battaglia, d'un'imboscata, d'un mutamento sociale, d'un'acculturazione violenta, d'un massacro attestato dai documenti. Il tema è la seduzione e le stragi che realizzano l'incontro fra le civiltà, come quando i pionieri incontrarono gli indiani d'America, la Frontiera avanzò verso Ovest, le praterie vennero conquistate e la Riserve furono, alla fine, dopo l'«inutile» vittoria di Little Big Horn, la sola salvezza per i «selvaggi». Rapimenti e raptus. Come ci si arrende alla forza. Come ci si arrende alla Visione. La fierezza d'esser finalmente una prostituta nei bordelli di Sonora. Al centro dello spettacolo c'è uno sciamano, luminoso, in vesti gialle e rosse. Parla nelle lingue autoctone, che ai nostri orecchi suonano a volte come puri versi d'animali, gemiti e grugniti. Ma i suoi canti hanno il sapore dei grandi spazi, il sapore del cielo e delle nuvole. Se ne va, alla fine, in vesti lacere e scure, un mendicante che si porta sulle spalle il suo fagotto «inutile» (il nero fagotto conteneva la bara bianca d'un bambino: gli spettatori avevano assistito alla trasformazione di quell'oggetto, nel corso dello spettacolo). Va via con passo claudicante, senza più la forza di saltare e volare, cantando solitario la propria «inutile» irriducibilità. Quel canto resta qualche secondo nelle orecchie degli spettatori, anche quando lo spazio dello spettacolo è ormai vuoto. Nel presentarlo agli spettatori, l'Odin scrive: «Era chiamato Crazy Horse perché aveva sperimentato che esistono due realtà: quella che condividi con i tuoi simili, e

quella che appartiene a te solo, personale, dove i cavalli possono danzare come folli».

Composto fra l'estate del 1974 e la primavera del '76, a diverse riprese, nella vasta sala di un'ex manifattura di tabacco a Carpignano Salentino; a Holstebro, nella «sala bianca» dell'Odin Teatret; in uno stanzone a Ollolai, nelle montagne della Barbagia in Sardegna.

Rappresentato 180 volte fra il maggio 1976 e il giugno 1980.

Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

In lingua inglese, con frammenti nelle lingue autoctone degli indiani d'America.

Spazio per 60 spettatori alle prime repliche. Poi lo spazio viene arrangiato fino ad accoglierne un massimo di 150.

7. «ANABASIS», 1977

Per le strade e le piazze. Una traversata di stranieri fra gli stranieri. Gli attori a volte si intrattengono amichevolmente con l'uno o l'altro dei loro spettatori, ma il rapporto appena annodato viene bruscamente rotto da un richiamo proveniente dai compagni. A volte fanno tappa, gli spettatori si dispongono in cerchio attorno a loro, e gli attori mostrano un numero grottesco o di danza acrobatica. Ma appena terminato, fendono gli applausi e in formazione compatta, col rullo dei loro tamburi, il suono delle loro trombe, lo sventolare delle loro bandiere, caricano la folla, o la tagliano con una formazione a cuneo, per continuare il cammino. A volte le figure altissime sui trampoli crollano a terra, altre figure compaiono improvvisamente ai balconi o sui tetti, in alto sul campanile, si calano sulla piazza o sulla via, invertono il senso di marcia, si disperdono, disorientano la gente che li segue. Un gruppo compatto, che resta tale fino a che riesce a non raggiungere una meta. La meta appare sotto forma di dissoluzione (in questo senso, il titolo ripreso dal classico greco Senofonte e dalla sua opera autobiografica e militare non era pretestuoso). Alla fine tutti gli attori si ammucchiano e vengono coperti da un telo nero, fino a formare un buio informe monumento presidiato da alte e allampanate figure di morte.

Composto a Holstebro a partire dalle esperienze di parate compiute negli anni precedenti, dall'estate del 1974 in poi.

Rappresentato 180 volte fra l'aprile del 1977 e il settembre del 1984.

Attori: Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tom Fjordefalk, Francis Pardeilhan, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Togeir Wethal (alcuni di questi attori hanno partecipato solo a una delle diverse versioni).

Spettacolo itinerante, basato su una drammaturgia primaria, che sfrutta in diversi modi l'opposizione di base fra gli attori con il loro bagaglio di tecniche e gli spettatori che essi trovavano sul loro passaggio.

Regia di Eugenio Barba.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori e dei passanti.

8. «IL MILIONE», 1978

Un viaggio fra i carnevali delle culture, dall'India a Bali, dal Giappone al Brasile, dall'Africa alle «danze di società» europee. Un «musical» alla maniera dell'Odin: un album beffardo dell'esotismo le cui figure in carne e ossa balzano davanti a uno strano viaggiatore in veste da prete, con gli occhialetti dell'intellettuale miope e sulle spalle lo zaino dell'escursionista. La spettacolarità e la franca allegria delle prime scene va mano a mano ispessendosi col suo rovescio: lo sgomento per le brutalità che accompagnano le esplosioni di vita, le miserie che circondano i carnevali alle periferie degli imperi, lo sfruttamento e l'umiliazione delle donne, i bambini senza un destino. L'album esotico diviene un album di meditazione ridotto all'essenziale: l'amore, l'abbandono, la vecchiaia, la morte. E per il viaggiatore civilizzato, veemente, intimidito e vulnerabile, il viaggio si trasforma in fuga, in distanza, in una sorta di non maligno cinismo. Un corteo di Re Magi canta la ninna-nanna allo scheletro d'un bambino: «En un portal de Belém / La Virgen y San José...».

Composto a Holstebro, a Lima e Ayacucho, in Perù, sulla base di materiali scenici preparati dagli attori nel corso di viaggi solitari o di coppia in diverse zone del mondo.

Rappresentato 223 volte, sia all'aperto che al chiuso, fra il settembre 1978 e l'ottobre 1984.

Attori: Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Gustavo Riondet, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal (alcuni di questi attori parteciparono soltanto a una delle diverse versioni succedutesi fino all'84).

I diversi numeri di danza e di musica come tappe d'un viaggio. Montaggio e regia di Eugenio Barba.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

9. «CENERI DI BRECHT», 1980 (seconda versione: 1982)

Una traversata: nazismo, guerra mondiale, guerra dei trent'anni, commissione McCarthy – fino alla salvezza nella Berlino di Ulbricht. Simultaneità e anfibologia (e cioè la costruzione di linee d'azione indipendenti pre-

10. «MATRIMONIO CON DIO», 1984

Una casetta sulla neve, due coniugi anziani, Vaslav-Romola.

«Ho sete». «Ho vissuto folle trentatré anni. / Ho vissuto con un folle trentatré anni». «Ho sete». Non c'è differenza: le due persone in scena sono lo stesso personaggio, sfumano l'una nell'altra, si sovrappongono, due facce d'una sola realtà. L'estasi e la follia vengono mostrate dall'esterno e dall'interno, la miseria del visionario quando noi lo vediamo, la sua grandezza quand'egli danza nel mondo che egli vede. Uno spettacolo di cui è difficile parlare secondo le convenzioni «oggettive», com'è per *Min Fars Hus*.

Composto a Holstebro sulla base di materiali elaborati dai due attori.

Rappresentato 210 volte, fra il febbraio 1984 e il 1990.

Attori: César Brie e Iben Nagel Rasmussen.

Testo e regia di Eugenio Barba attraverso il montaggio di frammenti del diario di Nijinskij e di santa Teresa de Avila, Jorge Luis Borges, san Juan de la Cruz, Vincent Gaeta, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez e soprattutto Ialal ud-Din Rumi.

Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

11. «EL ROMANCERO DE EDIPO», 1984

Sulla strada di un disilluso contastorie in fuga dalle città di Creonte. Un solo attore mostra tutti i personaggi. Giocasta prende vita senza esserci: materialmente non è altro che una lunga parrucca corvina e un grande broccato animato dall'attore che contemporaneamente rappresenta il giovane Edipo. Eppure lo spettatore sotto quel broccato «vede» un corpo appassionato rispondere alle carezze del giovane guerriero, una Giocasta ancora giovane per amare. Nella commozione dell'amplesso la donna dice al suo giovane re: «Sei un ragazzo! Potresti essere mio figlio!». E si tocca con mano, nella maniera più semplice, come funzioni la raffinata crudeltà delle potenze superiori, che organizzano le loro allegre carneficine realizzando alla lettera ciò che gli esseri umani sognano negli istanti felici.

Composto a Holstebro.

Rappresentato 110 volte fra il febbraio 1984 e il 1990.

Attore: Toni Cots.

Testo e regia di Eugenio Barba.

Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione. Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

sentate in simultanea, obbligando lo spettatore a compiere con lo sguardo

un montaggio alternato; e reciprocamente la capacità di condensare in una sola sequenza un doppio sistema di riferimenti), che sono due delle principali caratteristiche della drammaturgia di Eugenio Barba, in Ceneri di Brecht vengono messe al servizio d'un grande saggio storico che intreccia 1) la biografia dello scrittore, 2) gli avvenimenti storici, 3) le trasposizioni che essi subivano nell'opera brechtiana. Gli anni dell'esilio relativamente sicuro del poeta sono di fronte alle morti lontane degli amici; la guerra mondiale trascolora nella guerra dei trent'anni di Madre Coraggio (e la muta Kattrin, che ha svegliato una città che stava per essere sorpresa di notte e massacrata, viene fatta prigioniera, violentata e messa a morte); l'abiura di Galileo è anche la deposizione di Brecht di fronte alla commissione McCarthy per le indagini sulle cosiddette attività antiamericane. Le immagini teatralmente potenti condensano ben riconoscibili nodi concettuali, come nelle stampe satiriche e nelle vignette d'argomento politico. Fino all'ultima, nella Berlino Est stalinista, alla sua atmosfera grigia e depressa, dove una ragazza ingenua come Kattrin, che danza piena di gioia per la libertà e il socialismo, viene soffocata ficcandole in bocca la «Prava» (che in russo vuol dire «Verità»). Molto humour nero. Dice ad esempio la cuoca: «Die Finsternis nimmt zu. / Fa sempre più buio». Risponde Brecht: «Wir aber haben Fehler gemacht, es ist nicht zu leugnen. / Anche noi abbiamo commesso degli errori, non si può negarlo». La accarezza i capelli e prevede: «La prossima volta sarai tu la protagonista».

Composto a Holstebro, parallelamente a Il Milione. Le prove sono sempre aperte e lo spettacolo – anche quando ha trovato la sua forma e la sua forza – è trattato come un work in progress continuamente lavorato e variato.

Rappresentato 166 volte, fra il marzo 1980 e l'ottobre 1984.

Attori: Torben Bjelke (solo nella prima versione), Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Testo e regia di Eugenio Barba attraverso il montaggio di poesie di Brecht, canzoni e altri documenti d'epoca. (Dopo che gli eredi di Brecht ritirano il permesso d'utilizzarne i testi, Barba procede alla composizione di un nuovo montaggio che spesso riporta, invece dei versi di Brecht, quelli degli autori da cui egli aveva pescato e di cui s'era servito. In altri casi, sono i versi di Brecht a essere imitati. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione, anche dal punto di vista del parlato, non cambia nulla di sostanziale.) I testi sono in tedesco, e vengono tradotti dall'attore che fa Mackie Messer nella lingua del posto in cui ha luogo la rappresentazione. (Il testo della prima versione, tedesco con traduzione italiana, è pubblicato in libro.)

Spettatori: circa 150.

12. «IL VANGELO DI OXYRHINCUS», 1985

Un ponte stretto fra due ali di spettatori: «Maran Ata! Il Signore viene! Un bambino è nato a Betlehem. Distruggerà Gerusalemme. Kyrie Eleison. Non è venuto a seminare la pace. Cinque persone in una casa: tre contro due e due contro tre. Il Signore viene». «Non desidero il tuo cielo. Desidero Te. Te solo. Desidero me stesso». Le persone che agiscono e parlano davanti a noi, sullo strettissimo sentiero che divide le due tribune degli spettatori, vivono in un'epoca e in un luogo imprecisati, arcaici o a-venire. Usano una lingua che non sappiamo capire (l'yiddish d'un ebreo, il greco, il copto). Ma c'è un momento in cui le parole ci arrivano chiare, nella nostra lingua. Una figura imponente, inturbantata, dal sesso imprecisato, ci guarda seria negli occhi, e ci legge quest'inizio d'un esotico eppur familiare Vangelo:

In principio era l'Idea. E l'Idea era presso Dio. E l'Idea era Dio. Dio è un mangiatore di uomini: per questo l'uomo gli è immolato.

Nero, rosso e oro, buio e lame di luce (predomina il buio); rumori dietro le spalle; bianche apparizioni che non sai se siano persone vive o automi; a volte le tribune degli spettatori vengono fatte tremare da forze nascoste, una grande pietra si scuote da sé sul pavimento e sembra parlare una sua lingua eterna e inaccessibile; si aprono i Rotoli della Legge, e nascondono carabine; negli angoli, biancheggiano piccole croci, lampeggiano larghe spade; le cose inanimate sembrano animate, compare il simbolo della liberazione, la ghigliottina. Lontani dalla vista degli spettatori si sentono i martelli dei fabbri che trasformano le falci in spade, lo stridere delle lame sulla mola che le affila.

Alla fine, tutti i Messia compaiono in un tableau, e dalle loro bocche cola sangue. Lo raccolgono in un calice d'oro, passandoselo l'un l'altro, come in una concelabrazione eucaristica, come in un'Ultima Cena che scorre all'incontrario. All'altro estremo, la testa di Antigone, sepolta viva, emerge dal terreno. Canta un canto disperato e pieno di fede. Lo spettatore desidererebbe abbandonarvisi: è il solo momento in cui l'emozione rompe la crosta rituale delle voci e delle salmodie, e un empito personale prende il sopravvento sull'incalzare degli avvenimenti fanatici e feroci. Brevissimo sopravvento. Subito cala un siparietto e nasconde la ribelle.

Ogni fede è trasformata in ferocia. Ogni sete di futuro, in dominio. E persino la danza finale del sartino ebreo – i passi corrispondono ad altrettanti nomi di Dio – si compie fra le armi e le ossa abbandonate sul campo. Quest'uomo pio continua a pregare e a piangere aspettando il Messia, non contento d'averne già visti tanti in azione. È il personaggio più sincero, più commovente, più onesto dello spettacolo. Ha il cuore colmo di speranza. Ma ha una testa che non vuol capire, e occhi che non vogliono vedere. La sua fede testarda suggerisce forse che alle vittorie del fanatismo non c'è fine

e che la storia non ammaestra? Rappresenta il terreno innocente in cui l'idolatria e la violenza possono affondare le loro robuste radici? È l'incarnazione del detto secondo cui peggio della malafede vi è solo la buona fede?

Resta Antigone. O meglio la sua eco.

Il solo modo di realizzare un'azione giusta è soccombere all'ingiustizia?

Composto a Holstebro nella «sala bianca» e poi nella «sala rossa». Lunghe prove al buio. Per alcuni mesi l'aria della sala bianca è ammorbata da un sottile odore pestilenziale (un topo morto nelle condutture per il riscaldamento). Resterà il «profumo» segreto dello spettacolo più sontuoso dell'Odin.

Rappresentato 214 volte, fra il marzo 1985 e il giugno 1987.

Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

In lingua copta (reinventata), nel greco delle koinè, e in yiddish. (Lo spettacolo dalle parole senza vocabolario, dove le parole erano usate come puri stampi e custodie della voce, delle sue sonorità e dei suoi echi, coniate per essere incomprensibili, è stato tradotto e pubblicato in libro, in italiano e in inglese. È un vero e proprio testo drammatico.)

Per un massimo di circa 250 spettatori.

13. «JUDITH», 1987

Una chaise-longue bianca, un grande ventaglio, un bonsai, pettini di madreperla, una testa decapitata di legno, spilloni per trafiggerle gli occhi e la lingua (e per acconciarsi i capelli), una vestaglia rossa, una camicia da notte di seta bianca. Lo spettacolo isola ed esplora il campo di violenza-evulnerabilità immergendosi nell'oceano dell'erotismo luminoso e assassino con la giustificazione drammaturgica della storia ebraica di Giuditta. Quel che in altri spettacoli affiora per lampi, qui è invece dipanato e dilatato, quasi meticolosamente analizzato e fuso nella precisione d'una sinfonia. La storia, la favola, è tutta raccontata all'inizio. Alla fine, una graziosa coda del racconto lascia sospettare che il personaggio monologante non sia stata Giuditta, la protagonista, ma la serva che la rievoca (quella che vediamo in molti quadri celebri, spesso la figura più mossa e affascinante, la serva che porta la testa di Oloferne nel suo paniere, seguendo quasi a passo di danza le orme della padrona un po' rigida dopo il suo eroico exploit, nella quale alcuni pittori hanno dato forma alla reincarnazione in tono minore d'un'antica menade). Per tutto il resto dello spettacolo, la favola di base non c'è più. Il vento passa liberamente a scompigliarne e disperderne la fronda. Vediamo le onde dei sentimenti e delle passioni confondersi, cancellare i confini delle mappe morali, e soprattutto vediamo la letizia abbagliante e quasi purificatrice dell'orrore.

Composto a Holstebro sulla base di materiali elaborati dall'attrice.

Rappresentato 274 volte dall'agosto 1987 a oggi.

Attrice: Roberta Carreri.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

14. «TALABOT», 1988

Nel «popolo nascosto» dei morti il «Che» è un Capitano con le piume sul cappello, e assomiglia a Cyrano. Ossa leggere dalle risa argentine. Un bambino allattato con sabbia. Un cumulo di rifiuti. E la storia vera e a lieto fine di un'antropologa danese quarantenne con molti figli. L'Odin presenta *Talabot* scrivendo: «Uno spettacolo sull'allontanarsi dalla realtà familiare. Il titolo è il nome di una nave». All'uscita, c'è una cartolina, che viene data a ciascun spettatore in busta chiusa. Mostra un'immagine dello spettacolo, il Trickster, uno strano folletto con le ali e un volto da felino, che danza accanto alle scorie dello spettacolo radunate attorno a un alberello su cui è caduto un fil di ferro bruciacchiato. Nella faccia posteriore della cartolina è stampata una frase di Walter Benjamin sull'Angelo della Storia:

Il suo viso è rivolto verso il passato. Laddove noi percepiamo una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che continua ad ammucchiare relitti su relitti, e li getta ai suoi piedi. L'Angelo vorrebbe restare, risvegliare i morti e rimettere insieme ciò che è stato distrutto. Ma dal paradiso soffia una tormenta; si impiglia fra le sue ali in modo tale che l'Angelo non può serrarle. La tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro, cui volge le spalle, mentre di fronte a lui la montagna di detriti si innalza verso il cielo. Questa tempesta è ciò che chiamiamo progresso.

Composto a Chicxulub (Yucatan, Messico) e poi a Holstebro, «sala blu», la più piccola sala di lavoro dell'Odin Teatret. Lo spettacolo mantiene le dimensioni ristrette della stanzetta in cui prese inizio nello Yucatan. Tutte le scene derivano da «proposte di messinscena» degli attori e dei collaboratori del teatro.

Rappresentato 279 volte, fra l'agosto 1988 e l'ottobre 1991.

Attori: César Brie, Jan Ferslev, Richard Fowler, Naira Gonzalez, Falk Heinrich, Iben Nagel Rasmussen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal (Falk Heinrich e Isabel Ubeda entrano nello spettacolo in sostituzione di César Brie e di Naira Gonzalez nel 1990. Si tratta in realtà di una 2º versione dello spettacolo, che viene rappresentato fino all'anno seguente).

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba (in parte sulla base di materiali autobiografici scritti appositamente da Kirsten Hastrup).

Parte in lingua inglese, e parte nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione.

Per un massimo di 250 spettatori circa.

15. «MEMORIA», 1990

In un salottino, davanti a una teiera fumante, con una story-teller e un musico ambulante. Attorno a loro, su tre divanetti e su una fila di sedie, c'è il gruppetto degli spettatori. Tutt'insieme – attori e spettatori – occupiamo lo spazio d'una camera. In uno spazio tanto intimo, più che guardare, ci sentiamo guardati. Il violinista ci osserva con un risolino tranquillo che a volte sfiora il sarcasmo; la donna, la story-teller, la sacerdotessa della memoria dell'orrore (perché loro sono qui a ricordare l'orrore), ci guarda come se attraverso i nostri volti vedesse altri volti, volesse scoprire in loro il refrigerio della misericordia. Parla come quando si raccontano le favole. Due favole. Due storie vere. Riguardano dei bambini, testimonianze dai campi di sterminio nazisti. Ma che finiscono bene. Canti ebraici. A tratti la storyteller sembra abitata e obnubilata dalle sue storie: ha soprassalti, interferenze di immagini, pause e sgomenti infantili. Il violinista si prende cura di lei come l'accompagnatore d'una medium, d'una sacerdotessa la cui suprema energia è sempre sul ciglio dell'afasia o della demenza. A volte le parôle del racconto sono scompigliate e interrotte da un canto yiddish. Allora la storyteller mostra il prodigio della sua voce, la fa salire alta come una farfalla, e la lascia precipitare. Chi l'ascolta non sa decidere se sia un arabesco del canto o un singhiozzo che l'acutezza stessa della memoria orrificata rende cristallino. Ed ecco che quando i due racconti sono terminati, la vediamo cadere in una sorta di muta atarassia. Qualcosa cova dentro di lei, la scuote e insieme la culla. Poi le storie che non può dimenticare tornano a non darle requie, a pungerla, a sollecitarla, e lei di nuovo racconta, inseguendo sentieri che si cancellano. Il vento della mente, l'impossibilità di dimenticare, la fa vagare come una foglia d'autunno, scivola da una frase all'altra, da un episodio all'altro, confonde le persone, perde la parola e la ritrova, collega vicende di vite diverse. Guarda gli spettatori con gli occhi d'una bambina che s'è appena svegliata. Poi riprende il filo delle sue testimonianze tremende. E tenera e agghiacciante. Si interrompe. Per la terza volta vuol ricominciare. Il suo fiato tenta ancora di trasmettere il racconto, i suoi occhi continuano a vedere il passato come se fosse qui e ora. Ma qualcosa di essenziale si sta perdendo: non la memoria, ma la forza e la parola in grado di trasmetterla senza soccombere. Finché il silenzio la sommerge. È un silenzio che viene da fuori, dalla compattezza dell'indifferenza circostante, che sta dietro le nostre file. Ed è un silenzio che viene da dentro, dal concentrarsi della materia che vuol esser ricordata e ancora raccontata, dal suo raddensarsi in un

buco nero. Compaiono in fotografia i volti di due scrittori, arguto sorridente Primo Levi, mesto Jean Améry, ebrei ambedue sopravvissuti ad Auschwitz, suicidi anni dopo. «Siamo rimasti in due. Ci occupiamo di ossa».

Composto a Holstebro, sulla base dei materiali elaborati dall'attrice e dal musicista.

Rappresentato circa 100 volte dal marzo 1990 al 1992.

Attrice: Else Marie Laukvik. Musicista: Frans Winther.

Testo di Else Marie Laukvik in collaborazione con Eugenio Barba e Frans Winther. Musiche di Frans Winther e canti yiddish. L'attrice parla nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Per non più d'una trentina di spettatori.

16. «IL CASTELLO DI HOLSTEBRO», 1990

In una cameretta rossa, un vecchio burlone e cinico dalla testa di morto (si chiama Peanut) e una ragazza vestita di bianco. Due personaggi e una persona sola: «Se vedono barba e baffi, lo chiamano uomo. Se vedono lunghi capelli e seni, la chiamano donna. Ma guarda! L'anima che sta in mezzo non è né uomo né donna». Più d'ogni altro spettacolo dell'Odin Teatret, questo si rifiuta di attraversare la terra di nessuno fra l'attore (l'attrice) e lo spettatore. Lo spazio autobiografico è qui lo spazio della vulnerabilità. Come se osservando le fantasticherie d'una ragazza chiusa in una «camera tutta per sé», si scendesse scalino dopo scalino nei substrati dove la giovinezza danza con la morte, l'ingenuità è l'altra faccia della preveggenza, e persino gli amori, con tutte le ironie dei loro destini, possono insegnare il vero. Alla fine, accoccolata per terra, l'attrice tiene in braccio il vecchio Peanut rimpicciolito, come se fosse il suo bambino, un nonno-infante da allattare. O la Morte appena nata.

Composto a Holstebro e in viaggio, sulla base di materiali elaborati dall'attrice.

Rappresentato 252 volte fra il novembre 1990 e oggi.

Attrice: Julia Varley.

Testo: Julia Varley ed Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Per 120 spettatori.

17. «ITSI-BITSI», 1991

Sole e neve. Spazio vuoto. Frammenti della sua vita agli inizi degli anni Sessanta: «Itsi-Bitsi, vieni con me in Nepal». I diversi sensi della parola «viaggi»: «... Dovevano spalancare le porte e divennero porte sbarrate. Quando le porte si chiusero, alcuni si trovarono dalla parte sbagliata». «La strada è fatta di suole di gomma / Lasciami navigare negli oceani dei tuoi occhi / Lasciami raccogliere banane nella tua isola / Itsi-Bitsi, vieni con me in Nepal». L'Attrice racconta degli anni che precedettero il suo arrivo all'Odin, anni di viaggi in autostop, di musica e poesia, di radicalismo politico e di droga. La storia sua, quella di Eik Skalöe (il primo poeta beat a cantare in danese, suicida in India nel 1968), e quella della loro generazione.

Fu nel buio che incontrai Eik per la prima volta. Nel 1961, durante la campagna contro la bomba atomica. Era notte, eravamo andati insieme ad attaccare manifesti e fummo fermati dalla polizia. Lui ringhiò un bel po'. Ma si vergognava. Un piccoletto dal ciuffo rosso.

In che cosa credevamo a quei tempi quando marciavamo per giorni e giorni o rimanevamo sdraiati per ventiquattro ore davanti a Radhusplassen? Credevamo che servisse a qualcosa.

Se Eik ci vedesse, riuscirebbe a scorgere la piccola fiamma che cerco di proteggere e che parla attraverso le figure che rappresento e che gli altri chiamano teatro?

Eugenio Barba ha lavorato sull'autobiografia di Iben Nagel Rasmussen come una memoria di secondo grado, come se toccasse a lui rivivere la storia dell'attrice sul piano della trascendenza, contrapponendo alle memorie autobiografiche il loro doppio, inventando figure, situazioni, relazioni che non commentano ma saltano oltre l'immagine, la conducono oltre i confini della memoria autobiografica. In *Itsi-Bitsi* vengono usati alcuni frammenti dei precedenti spettacoli dell'attrice, non come citazioni ed esempi, ma come metafore rivelatrici: Kattrin la muta di *Ceneri di Brecht*, lo sciamano randagio di *Come! And the day will be ours*, il Trickster di *Talabot*.

Composto a Holstebro e in viaggio sulla base di materiali elaborati dall'attrice.

Rappresentato circa 244 volte fra il gennaio 1991 e oggi.

Attrice: Iben Nagel Rasmussen. Musici: Jan Ferslev e Kai Bredholt.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Testo: Iben Nagel Rasmussen. Montaggio del testo: Eugenio Barba. Musiche rielaborate da Jan Ferslev con la collaborazione di Kai Bredholt. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

18. «KAOSMOS», 1993

Un villaggio nel cuore dell'Europa. Falci che mietono il grano, piedi che lo calpestano. Assistiamo a un mondo che finisce allegramente, fra qualche pianto e qualche malinconia, ma soprattutto con folle fiducia in se stesso. Un paese sensuale e attraente, i cui abitanti hanno vesti dai bei tessuti pesanti e multicolori, acconciature come se ne vedono solo nelle antiche illustrazioni del folklore – o come nelle illustrazioni dei libri di favole. Ma un libro di favole infestato dalla guerra e dalla modernità. Il sottotitolo di Kaosmos è «Il Rituale della Porta», una porta che resta chiusa per chi per tutta una vita attende di entrarvi. Ci aspetteremmo, quindi, uno spettacolo sulle divisioni, sui muri invalicabili. Non ci sono invece divisioni, distinzioni, punti di orientamento. Non c'è un dentro e un fuori, un «noi» e un «loro», un «questi» e un «quelli». C'è la porta, ma volante, e gli attori la spostano qua e là, poggiandola stesa per terra come una cassa o una tomba, se la trascinano in spalla come una croce, oppure la rizzano sui suoi stipiti a dividere il niente dal niente. È la negazione d'una porta: senza una casa o un muro intorno, immette e separa in astratto o - se si preferisce - per finta. Su di essa gli attori bussano, dietro di essa si nascondono, da essa escono e in essa entrano, accanto a essa una campagnola, simile a una maestrina di paese con gli occhiali sul naso, attende inutilmente di poter entrare, come se quell'attesa, quelle entrate e uscite, quell'andirivieni attorno alla negazione d'una porta avessero un senso. Non ce l'hanno. Chiudere dentro, chiudere fuori sono espressioni derisorie quando si può sbattere il battente e girare la maniglia quanto si vuole, ma non c'è alcun dentro e non c'è alcun fuori. L'Ordine e il Disordine, caos e cosmos, sono la stessa cosa: Kaosmos.

Composto a Holstebro.

Rappresentato 298 volte dall'aprile 1993 al dicembre 1996.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tina Nielsen, Iben Nagel Rasmussen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano ciascuno nella propria lingua madre.

Per un massimo di 200 spettatori.

19. «LE FARFALLE DI DOÑA MUSICA», 1997

È uno spettacolo sull'identità, che la protagonista definisce come una «tendenza a esistere»: infatti è un personaggio che parla, la Doña Musica che compariva in Kaosmos e la cui lontana origine è in Le soulier de satin di Paul Claudel. Il personaggio presenta l'attrice che la interpreta, racconta l'incontro. Insieme evocano la figura del regista e parlano di crisalidi e farfalle, tecnica e scienza delle trasformazioni: entomologia teatrale. Il sogno e il mito del volo preludono ad altre figure e altri personaggi imminenti: De-

dalo e Icaro. Ma non siamo ancora nel labirinto, siamo nella miniatura d'un giardino circolare. Fiori e farfalle di stoffa. Una parrucca dai lunghi capelli bianchi. Un minuscolo tavolino da lavoro. Una poltroncina vezzosa. Penombra. È il limbo fra due spettacoli; fra l'autobiografia e la finzione; fra la tecnica e la poesia; fra il verso e la prosa; fra l'una e l'altra persona. E questo limbo è in realtà un «cerchio d'attenzione».

Composto in viaggio e a Holstebro, sulla base di materiali elaborati dall'attrice.

Rappresentato 104 volte dal settembre 1997 a oggi.

Attrice: Julia Varley.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Testo: di Julia Varley ed Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Per 120 spettatori.

20. «DENTRO LO SCHELETRO DELLA BALENA», 1997

«Una generazione perversa e adultera pretende un segno! Ma nessun segno le sarà dato, se non il segno di Giona» (Mt 12, 39). Viene presentato come «spettacolo segreto» e «rituale vuoto». Uno spettacolo che viene da un altro spettacolo - Kaosmos - e si rinnova. Diventa conviviale e insieme segreto. In una sala dalla luce fioca, fra due bianche tavolate dove siedono cinquanta spettatori che mangiano pane e olive e sorseggiano vino, si svolge un «rituale vuoto». Lo scheletro è ciò che resta quando il teatro ha perduto tutto ciò che è fatto per essere visibile e raccontato, conservando però quel che lo regge dall'interno e lo tiene in piedi: le storie sotterranee che guidano gli attori; la relazione fra attori e spettatori; la ricerca di un contatto e di un vuoto fecondo, dal quale il senso, differente per ciascuno spettatore, possa lentamente emergere o zampillare. Di Kaosmos non ci sono più i costumi, né i colori, né gli accessori. Restano i disegni di tutte le azioni, senza gli oggetti che erano mossi e manipolati da quelle azioni. Gli attori hanno abiti quotidiani. Si muovono con una loro intensa e interna necessità, le cui motivazioni rimangono oscure agli spettatori. I testi pronunciati dagli attori provengono in parte da Kaosmos e in parte dal Vangelo di Oxyrhincus. In quello spettacolo erano detti in lingue arcaiche e incomprensibili. Qui vengono tradotti: sono eretici e blasfemi, trasformano in modo nichilista le parole dei Sacri Libri. La condanna si traveste da speranza. O viceversa. Si direbbe che le tenebre si siano talmente condensate da emanare luce. Una luce nera. Una luce ferma, come un nocciolo di gioia. E in questa condivisa solitudine, il dramma – il valore delle azioni concatenate – prende forma e consistenza nello spazio vuoto che unisce e distingue gli spettatori e gli attori.

Composto a Holstebro, fra la fine del 1996 e l'inizio del 1997.

Rappresentato 48 volte dal 12 febbraio 1997 a oggi.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

21. «ODE AL PROGRESSO – BALLETTO», 1997 (seconda versione: 2003)

Un biglietto d'invito: «L'Odin Teatret ha il piacere di presentare alcune figure del popolo nascosto, le quali canteranno le conquiste della specie umana alla luce della loro cultura e della loro scienza». Le «conquiste» sono notizie tratte dal Guinnes dei primati. Lo spettacolo naviga sul mare dell'ironia, intrecciando canzoni e inni che hanno caratterizzato le vicende del XX secolo. Ma dal fondo dell'ironia crescono figure impreviste. Le notizie registrate nel libro – di per sé curiose o insipide o comiche – diventano emblemi buffi o commoventi. La madre che ha fatto cinquanta figli; l'uomo che ha avuto il singhiozzo tutta la vita; lo zappatore prodigioso; la donna che ha vissuto novantanove anni in manicomio; il domatore di grandi masse di animali accennano a un senso della nostra storia in cui non vogliamo riconoscerci. Siamo o non siamo «noi», la specie di questi primati? Le partiture e le maschere appartengono al repertorio degli attori dell'Odin, ma subiscono ancora una volta una metamorfosi. Lo spettacolo è come un morality play visto e pensato da un libertino. Uno spettacolo-safari: il popolo dei folletti, degli animali fantastici, delle fate e degli gnomi celebra il passaggio al nuovo millennio dell'animale due volte sapiente, l'homo sapiens-sapiens e viene fatto fuori.

Composto a Holstebro, nei primi mesi del 1997.

Rappresentato 88 volte dalla primavera del 1997 a oggi.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Nella seconda versione, prende parte allo spettacolo anche Augusto Omolú.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

A seconda che sia presentato al chiuso o all'aperto può avere da 250 a 500 spettatori.

22. «MYTHOS – RITUALE PER IL SECOLO BREVE», 1998

Un mare senz'acqua. Un giardino di ghiaia. Un cimitero. Un sentiero che attraversa il tempo. Un terreno da cui fioriscono mani mozzate, come anemoni. Il campo dopo la battaglia:

Ricordo mia madre / e le rondini che volavano basse / sul campo dove la pioggia di aprile / dava un po' di conforto agli assetati / nella tregua della notte dopo la battaglia. / Ricordo i lamenti d'addio / e le preghiere di nemici morenti, / gettati lì anche loro, / nemici al mattino, amici la sera, / indifferenti alla patria e alla gloria, / disingannati / dalla verità d'un proiettile. / Adesso tutti noi giacciamo nel fango / sopra di noi il volo basso delle rondini / e ovunque silenzio.

Una veglia funebre seppellisce la Rivoluzione, alla fine del secolo, e la trasferisce nell'arido mare dei miti, sull'arena dove Edipo incontra Odisseo; dove Medea si scontra con Cassandra; dove Orfeo accompagna Dedalo, che lamenta suo figlio caduto nel volo; e dove Sisifo fa e disfa eternamente il paesaggio.

I versi del poeta danese Henrik Nordbrandt si sono trasformati nei monologhi e nei dialoghi dei protagonisti degli antichi miti e del loro giovane fratello moderno: il mito della Rivoluzione. Quest'ultimo non smette di marciare anche dopo la morte: è incarnato da un ribelle sudamericano, un fante della «colonna Prestes».

Eugenio Barba ha pensato a Edipo e ai suoi compagni come ad «attori della ferocia». Scrive: «Possiamo immaginarli stanchi di uccidere e di essere uccisi, stanchi di rapire e distruggere, di violare ed essere violati. Ecco i protagonisti dei miti dell'antica Grecia che ripetono da millenni le loro azioni di ferocia».

Thomas Bredsdorff, consulente letterario per lo spettacolo, riflette *a posteriori* sul senso del lavoro: «L'Odin Teatret caparbio continua per la sua strada. Non ha mai definito se stesso un teatro "politico" quando tutti lo facevano. Oggi, invece, si definisce orgogliosamente così. Che cosa vogliono cambiare? Il teatro? Gli altri teatri non diventeranno mai come loro. Vogliono cambiare il mondo? È rimasto intatto, come trent'anni fa. Che cosa, allora?».

Composto a Holstebro.

Rappresentato 176 volte dal primo maggio 1998 a oggi.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Per 160 spettatori.

23, «SALE», 2002

«Sono sbarcata in quest'isola alla fine del pomeriggio... Ti ho cercato, amore mio...». Il testo dello spettacolo è basato su *Lettera al vento* di Antonio Tabucchi, dal suo romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*.

Vorrei scriverti una lettera, una lettera vera. Ti direi che io sono ancora io, e mantengo sogni. Ti direi che amo ancora, anche se i sensi sono stanchi... Nella piazzetta c'è un ristorante popolare... mi sono seduta a un tavolino... Stava calando la notte... C'è un battello all'orizzonte, lascia una scia di spuma bianca. Sarai tu anche quella?

Un caso unico nella drammaturgia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret: lo spettacolo racconta una storia univoca e intima. Sembra non voler dire nient'altro di quel che dice: una passione d'amore che non riesce a estinguersi. Una signora borghese va in giro per le isole della Grecia alla ricerca del suo amante: se n'è andato a morire laggiù, senza che lei neppure sappia dove si nasconda la sua tomba. Lontano, al tavolino di un caffè mediterraneo, un uomo elegante, sulla cinquantina, beve, fuma, suona e canta come se non la vedesse. O forse guidandola come un sogno – o un burattinaio senza fili. La giovane signora borghese vola fra i suoi ricordi, si lascia andare e si riprende, rivela il proprio erotismo e ricompone le equilibrate proporzioni della sua vita di madre di famiglia, intellettuale e scrittrice.

Quindici anni dopo *Judith* (che viene ancora rappresentato), ora siamo di fronte a una donna «normale», in una «normale» storia sentimentale. I nostri occhi, penetrando sotto l'aspetto d'una colta signora non ancora invecchiata, intravedono un mondo selvaggio. Come se potesse apparire un'Arianna passionale o un'ancestrale tagliatrice di teste.

Lo spettacolo è incorniciato da una musichetta da fiera. All'inizio, l'uomo elegante apre il sipario, alla fine lo chiude, quasi esibisse un caso curioso, un po' mostruoso e osceno.

Composto a Holstebro, sulla base di materiali elaborati da Roberta Carreri e Jan Ferslev.

Attori: Roberta Carreri e Jan Ferslev.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Rappresentato 54 volte, dall'8 settembre 2002 a oggi.

In lingua italiana. Il testo, da Lettera al vento di Antonio Tabucchi (nel suo romanzo epistolare Si sta facendo sempre più tardi, 2001), è rielaborato da Eugenio Barba.

Musica di Jan Ferslev.

Per 150 spettatori.

24. «LE GRANDI CITTÀ SOTTO LA LUNA», 2003

Un concerto dell'Odin Teatret nello spirito di Bertolt Brecht. La luna osserva e scavalca le grandi città che ardono sotto di lei, dalle metropoli europee a quelle dell'Asia Minore; da Hiroshima a Halle; dalla Cina imperiale all'Alabama. La voce della luna è beffarda o attonita, indifferente o doloro-

sa, fredda o incandescente. La sua misericordia ignora melanconia e consolazione.

Composto a Holstebro, a partire da testi canti e musiche del repertorio brechtiano, con testi di Jens Bjørneboe e di Halfdan Rasmussen. Vi compaiono, rielaborate, alcune scene di Ceneri di Brecht.

Rappresentato una ventina di volte, dal settembre 2003 a oggi, sempre in occasione di incontri, permanenze prolungate, scambi di lavoro.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolú, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

25. «IL SOGNO DI ANDERSEN», 2004

Un'estate con la magia dell'inverno. Maschere africane. Catene ai polsi e alle caviglie. Letti in cui si muore. Scarpette rosse e arti amputati. Una Principessa vola sopra le nostre teste in groppa a un grande cane. I fantasmi degli schiavi si intrecciano al grill-party d'una società elegante e un po' involgarita. Andersen aveva sognato: invitato a una traversata sul vascello del re, si ritrova in una nave di schiavi.

Noi spettatori prendiamo posto in uno spazio che si morde la coda. Un piccolo anfiteatro chiaro coi sedili eleganti, comodi, rossi. Li vediamo riflessi nel soffitto, come una decorazione: un grande specchio al posto del cielo. Possiamo osservare quel che accade davanti a noi, oppure possiamo vederlo riflesso là in alto, dove ogni scena trova la sua gemella, come in bella copia. Cade la neve. Un cavalluccio a dondolo occupa solitario lo spazio: qui non ci sono bambini. Solo fiabe.

Gli attori stanno dappertutto, su postazioni in alto, fra noi e alle nostre spalle. Ma scendono sempre al centro per sviluppare le proprie azioni, nel cerchio d'un giardino d'inverno che a volte è una bianca e scompigliata aiuola, e a volte un isolotto incantato. Sentiamo in continuazione gli scricchiolii d'un veliero in navigazione. Schegge di fiabe si disperdono attorno e davanti a noi. C'è un'allegria che sembra salire in spalla all'angoscia e persino all'orrore. Gli attori si muovono con ironia e sprezzatura in un teatro pieno di macchine e trucchi. Finché ricompaiono in pigiama, proprio come gente che alla fine della giornata se ne va a letto. Le loro immagini, le loro locandine da attori, bruciano. Celebrano l'allegro funerale delle storie?

Agli spettatori si mischiano *altri* spettatori. Agli attori si mischiano le marionette di Andersen e Shahrazad: gli autori delle storie. L'Odin lascia cadere la furia grottesca e l'eccesso dei suoi precedenti spettacoli, ma senza minimamente dimenticarli. Né dimentica gli sguardi spietati sulla Storia in cui viviamo. Ricopre tutto questo con le forme ovattate della neve da fiaba.

È lo spettacolo d'un teatro che compie quarant'anni, e finge un addio. Nella sfera di questa finzione, anche le tempeste smettono d'essere tempestose e sboccano in una paradossale riconciliazione fra sé e il proprio sosia, il doppio, l'Ombra. Similmente, tempo fa, ma solo all'ultimo minuto, si scioglievano i nodi di *Min Fars Hus*.

Composto a Holstebro, fra la prima metà del 2002 e il 2004, negli intervalli fra viaggi e permanenze all'estero.

Rappresentato per le prime volte nel settembre-ottobre del 2004. Gli spettacoli dell'Odin in genere non hanno una «prima» ufficiale, ma in questo caso potremmo indicare simbolicamente la data del primo ottobre 2004, quarantesimo compleanno del teatro.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolú, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Spazio scenico: Luca Ruzza e Odin Teatret.

Concetto luci: Luca Ruzza, Knud Erik Knudsen, Odin Teatret.

Disegnatore luci: Jesper Kongshaug.

Musica: Kai Bredholt, Jan Ferslev, Frans Winther.

Maschere e marionette: Fabio Butera, Danio Manfredini.

Oggetti artistici: Plastikart e Studio PkLab.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

In lingua danese, con alcuni tratti del testo tradotti nella lingua del posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Per 120 spettatori.

SUI 25 MOMENTI D'UNA «LEGGENDA NERA»

La scheda più smilza del catalogo è quella relativa a Min Fars Hus, che da alcuni punti di vista può essere considerato il più importante spettacolo dell'Odin. È stato uno spettacolo che ha cambiato, letteralmente, molte vite: sia fra coloro che l'hanno fatto, che fra coloro che l'hanno visto. Se intendiamo con l'aggettivo «politico» l'efficacia di un'azione che cambia il contesto in cui avviene, è stato lo spettacolo più «politico» dell'Odin.

Non per pudore, ma per difficoltà tecniche, nella sua scheda si dice tanto poco. Perché in esso l'impasto fra «pessimismo dell'intelletto» e «ottimismo della volontà» era talmente denso che le due parti del paradosso non trovano appigli per essere separate nell'analisi. Era la dimostrazione tangibile che è possibile un altro tipo di relazioni, ciò di cui abbiamo sete, di cui sentiamo la mancanza quotidianamente. Relazioni fra attori e spettatori? Non solo. Fra esseri umani? Certamente. Fra sé e sé? Forse.

La grandezza di quello spettacolo non derivava da una concezione geniale, ma da una geniale accettazione di ciò che nacque nel corso del lavoro attraverso le azioni degli attori-e-del-regista, e che secondo le corrette misure del mestiere teatrale avrebbe dovuto essere giudicato inaccettabile. Quando lo vedemmo era come essere calati in un vetro bollente. Ma durante il processo (ho raccolto le testimonianze di chi vi lavorava, ho visto anche alcuni documenti registrati) doveva apparire d'una banalità imbarazzante, al limite della vita privata. Non venne scartata. Era una pietra dello scandalo: ci costruirono sopra.

La «Leggenda nera» è un po' come la volgarità. È stato detto che la persona volgare non è quella che ha in sé della volgarità. Infatti è impossibile non averne. È volgare colui che sta dalla parte della propria volgarità. Similmente si può dire che riconoscere l'evidente «Leggenda nera» della Storia non vuol dire stare dalla parte della Storia.

Mythos è uno di quegli spettacoli che non è uguale per tutti coloro che lo vedono, che si annida, si infila nella testa e negli occhi in maniera diversa a se-

conda delle diverse persone.

All'inizio c'è un gruppo di amici. Danno l'impressione di essere vecchi amici e di essere rimasti in pochi. Stanno celebrando uno di loro che, probabilmente, è morto. Sono talmente legati da essere quasi indifferenti gli uni agli altri. Celebrano un morto. Veniamo a sapere che il morto era un rivoluzionario. Hanno davanti a loro una grande tavola bianca, imbandita. C'è del vino. Ma la tavola non è una tavola. La tavola sparisce. Compare una strada di sassi. Poi una pianura. La storia procede. In realtà non procede, ma sprofonda: è come se entrassimo dentro quella vita o quella dimensione che sta più sotto, più in profondità della superficie di una persona che è morta. E là sotto, man mano che scendiamo da una dimensione all'altra, è come se lo spazio si popolasse di insetti, di animali intorno al cadavere, che però non sono animali, sono esseri viventi, sono persone, sono il mito, sono queste grandi figure. Continuamente scendiamo giù o saliamo su perché queste persone cominciano ad aggirarsi nello spazio: Edipo, Medea, Orfeo, Ulisse, Cassandra, Sisifo, Dedalo che ha insegnato al figlio a volare, ma non gli ha insegnato come cadere.

Queste persone stanno tutte intorno a quello che continua a esistere del rivoluzionario, ma soprattutto c'è una canzone, una musica e le persone del mito. Adesso ci accorgiamo che non siamo tanto sprofondati, ma piuttosto è come se vedessimo una storia vista dall'alto, vista attraverso qualche nube che si trova più in alto delle montagne e che vede la storia senza porsi il problema di quello che è bene o male, di quello che è giusto o ingiusto – questa ferocia dell'indifferenza tra bene e male. Le persone del mito sono sensuali, innamorano, sono feroci. E lentamente da questa altezza, o da questa profondità, vediamo la storia. E la pianura diventa un deserto, e il deserto diventa un giardino di pietra, e il giardino di pietra diventa un cimitero, e diventa un campo con i morti dopo una battaglia, nemici al mattino e amici la sera. E andiamo ancora più giù o più su, come se vedessimo il fondo del mare da una barca di vetro. Che cos'è questo mare? Sono le apparenze fra la sua profondità e le sue onde. È il contrasto tra la sua dolcezza e le sue tempeste. E il mondo, lo vediamo decantato in fondo al mare. La voce del mare è presente durante tutto lo spettacolo, ma quello che vedono i nostri occhi non è acqua, ma sassi e ossa.

È questo che gli attori o il loro poeta-regista (o regista-drammaturgo) volevano dire?

La distinzione fra l'intenzionalità drammaturgica e ciò che la lacera non coincide con la distinzione fra il regista e gli attori. Ma forse coincide con la distinzione fra ciò che gli attori-e-il-regista pensano e ciò che attraverso di loro traspare quando si immergono nel mondo amorale della finzione.

(autunno 2004)

«ANDERSENS DRØM» (IL SOGNO DI ANDERSEN): PROGRAMMA

26 settembre 1874

Questa notte ho fatto un sogno strano, che mi ha messo paura. Ho sognato che dovevo imbarcarmi con il re. Ero ancora a terra. Un messaggero mi ha annunciato che il re mi stava aspettando. Dovevamo partire. Ho preparato in fretta due valigie, ma non riuscivo a finire, mancava sempre qualcosa, ero affannato. Risuonò un colpo di cannone: il re era a bordo, dovevo sbrigarmi. Ho chiuso le valigie, le ho date a un servitore e mi sono precipitato verso un fiume, ma mi è stato detto di andare in un'altra direzione, attraverso un bosco. È risuonato un altro colpo di cannone: l'annuncio che la nave del re era salpata. Ma c'era un'altra nave reale sulla quale potevo imbarcarmi. La potevo vedere di lontano, e un uomo con un caffettano rosso e una sciabola sguainata mi fece segno, sembrava il vecchio Rambusch di Kors¢r. Quando fui vicino, mi accolse con insulti e mi sospinse a bordo colpendomi sulla schiena. Furioso, mi sono girato, ma sono stato scaraventato nella stiva e lì mi sono reso conto che ero a bordo di una nave di schiavi. Qui mi sono svegliato.

(Hans Christian Andersen, *Diari 1873-1875*, Copenaghen, G.E.C. Gads Forlag, pp. 329-330.)

Eugenio Barba, Figli del silenzio. Riflessioni per i quarant'anni dell'Odin Teatret

Spesso reagisco come cinquant'anni fa. «Guarda quella persona anziana», mi dico osservando un uomo o una donna d'una quarantina d'anni. E subito rido di me. Mi rendo conto che ha l'età del mio teatro ed era ancora nell'infanzia quando io già pensavo che ogni mio nuovo spettacolo fosse l'ultimo.

Mi viene da sorridere anche quando l'Odin Teatret arriva in tournée in una nuova città e incontriamo dei giovani che ci conosco-

«Teatro e Storia» Annali 25 XVIII (2004)