

Eugenio Barba  
LA CONQUISTA DELLA DIFFERENZA.  
LETTERA A UNA STORICA  
SULL'INDETERMINATEZZA  
DELLA MEMORIA AUTOBIOGRAFICA

Cara Mirella,

mi chiedevi recentemente cosa si senta stabilendo un record di longevità. Nell'ottobre del 2004, l'Odin Teatret ha compiuto quarant'anni. È tentante fermarsi un momento e guardare in quale contrada ci hanno portato tanti anni di teatro. E riflettere sulla propria storia.

Ma le riflessioni condotte sulla propria pelle seguono sempre linee contorte, e procedono per divagazioni e sovrapposizioni, ripercorrendo vecchie idee e storie conosciute. Possono eludere la tentazione di un assennato bilancio solo sotto forma di reazione istintiva alle domande di qualcun altro. Anche le considerazioni personali – come i sentimenti di cui parlava Stanislavskij quando metteva in guardia gli attori dal rappresentarli direttamente – sboccano in pensieri addomesticati, se ci illudiamo che la nostra memoria possa dar loro forma. Le riflessioni che ci raccontano sono *reazioni*. Dipendono dall'azione di un partner reale o immaginario che ci decida a reagire.

*Una reazione e molte domande*

Un partner, in questo caso, l'ho avuto, ed era reale. Una serie di domande circostanziate e stringenti da parte di un amico mi ha obbligato a osservare la vicenda mia e dell'Odin Teatret in una luce straniata. L'amico, Ian Watson, mi intervistava un paio di anni fa per un suo libro su multiculturalismo e teatro. Secondo lui, la storia dell'Odin avrebbe potuto sintetizzarsi nella formula dell'esperienza e della pratica multiculturali. Lo dimostrava elencando una serie di elementi concreti.

Diceva:

Siete un teatro fatto di persone provenienti da differenti paesi, lingue e continenti. La vostra storia è il risultato di una serie di emigrazioni. Per lun-

ghi periodi vi radicate in paesi lontani dalla Danimarca. I vostri spettacoli sono spesso poliglotti. Oltre al normale commercio di opere e progetti teatrali, praticate anche il *baratto*, scambiate cioè i vostri spettacoli con i prodotti culturali dei gruppi che vi ospitano, feste, danze, musiche, canti, attività artistiche e performative, in villaggi lontani o scuole, ospedali, carceri, associazioni di quartiere. Avete coniato il termine bizzarro *transformances* per indicare quei progetti che non si limitano alle performance, ma mirano a trasformare, per un breve periodo, il volto di una città, fanno affiorare e rendono visibili, in forma di rappresentazioni, le sue diverse componenti, le differenti culture che la abitano, intrecciandole e mettendole in relazione.

Aggiungeva la prova del nove di questa nostra vocazione al multiculturalismo: il fatto che accanto all'Odin fosse sorta l'ISTA – International School of Theatre Anthropology –, che dal 1979 raduna nelle sue diverse sessioni attori, registi, maestri di teatro e studiosi dei diversi continenti, teatri d'Oriente e d'Occidente.

Quando insomma sosteneva che la definizione di «teatro multiculturale» sarebbe stata calzante non potevo dargli torto. Eppure, non riuscivo a dargli ragione.

Qual è il senso della longevità del nostro teatro? Che sia fatto da persone e per persone di origini differenti, o persino di differenti tradizioni culturali e teatrali, non mi sembra rilevante. Mi interessa altro: la possibilità che il contatto con mondi diversi diventi una via per prendere le distanze da se stessi, dalle proprie origini, dal proprio mondo di appartenenza. Per dare origine a qualcosa d'altro.

A me, della storia dell'Odin Teatret, delle persone che abbiamo incontrato, delle relazioni che abbiamo instaurato, delle nostre strategie di sopravvivenza, interessa soprattutto l'aspetto del rifiuto e dell'evasione. Un modo lungo e testardo di perseguire una *nostra* differenza. Differenza da chi? E da che cosa?

L'amico Ian Watson era più sorpreso che deluso dalla mia riluttanza. Cominciò a chiedersi come mai io fossi così renitente a impostare la questione da un punto di vista generale e tendessi continuamente a rispondere alla luce della mia autobiografia. Sfuggivo alle esigenze del lavoro intellettuale? Mi rifiutavo di allargare l'angolo della mia visuale? È vero, l'atteggiamento autobiografico è spesso un modo per disimpegnarsi. Mi sentivo forse assediato dalle esigenze di tracciare un bilancio oggettivo? Oppure miravo a un altro bersaglio?

Se guardo la storia dell'Odin Teatret, specie ora, quando essa è in gran parte alle nostre spalle, vedo qualcosa di completamente diverso da un intreccio e dialogo di culture. Vedo il teatro come luogo

paradossale, in cui la creazione di un'opera comune presuppone non solo personalità diverse, ma ferocemente, egoisticamente distanti tra loro, non solo con culture differenti, ma persino con fini, ideologie, sensibilità contrastanti.

Le domande di Ian Watson mi costringevano a chiedermi: se le mie scelte non erano il desiderio e il tentativo di allargare i confini del mio territorio culturale, da cosa derivavano? Cosa ho cercato per tanti anni, con tanta ostinazione?

E così, mi sono ritrovato e ripercorrere mentalmente vicende che conosco bene cercandone i perché, e trovandomi di nuovo disorientato. Mi servivano modi inusuali per orientarmi, nuove parole.

Le parole, però, non sono mai nuove. Quel che cambia è la luce che le illumina e le ombre che le accompagnano. Luci e ombre complementari ora battaglia in maniera inconsueta intorno a un termine logoro: differenza.

La differenza può essere sperimentata come una circostanza data, che genera sofferenza, oppure orgoglio. Ma credo che la differenza possa essere anche un punto d'arrivo, una difficile conquista. Quando si è giovani, ci si sente come un punto nero in un mondo cui non si appartiene. Invecchiando, è questa non appartenenza che, a volte, ci consente di vivere nel mondo. Abbiamo imparato quanto vale una differenza che incute rispetto.

#### *La propria terra*

Quando ero adolescente, nel profondo Sud dell'Italia, bastava che mi spostassi di pochi chilometri verso nord per sentirmi straniero, per essere «diverso». A Gallipoli, dove crescevo come figlio d'una famiglia borghese, ignoravo completamente le manifestazioni della cultura «popolare». Molti anni dopo, ho appreso con stupore, dai libri di Ernesto De Martino, che avevo vissuto nella culla del tarantismo: trance, musica e danze strutturate in una cerimonia terapeutica e performativa della cui esistenza non avevo avuto il benché minimo sospetto.

Per tre anni, ho studiato in una scuola militare. A diciott'anni, disgustato dalla disciplina, sono fuggito il più lontano possibile. In Norvegia, come emigrante, ho dovuto far fronte al problema vitale di integrarmi in un contesto dove i costumi, la mentalità, le relazioni fra i sessi, le gerarchie di lavoro diventavano per me veri e propri traumi culturali. Ho dovuto riadattare il mio modo di comportarmi, a parti-

re dalle radici. Persino la mia coscienza storica veniva profondamente rimodellata. Mi avevano insegnato che nel 1936 l'Italia aveva occupato l'Etiopia per portare la civiltà a una popolazione barbarica. Quante volte mia madre aveva ripetuto: mentre tu nascevi, tuo padre era un coraggioso capo militare in quella guerra. E ora, i norvegesi e i loro libri mi parlavano d'una guerra di sterminio. Lo shock culturale colpiva la mia stessa identità personale. Vi furono molti altri shock.

Abbandonai il mio ambiente borghese e la calda, cattolica Italia meridionale, perché non riuscivo a identificarmi nella storia, nei miti, nelle nostalgie e negli ideali del mio paese e del mio ambiente. Assunsi l'identità sociale d'un emigrante, un lavoratore meridionale in un universo completamente opposto: la fredda, luterana Norvegia. In questo mondo proletario, scoprii la lotta di classe, l'efficacia dello sciopero e della solidarietà, ma anche la xenofobia e il razzismo. Ero un *dago*, un *wop*. Sono termini intraducibili, perché individuano preconcetti ricorrenti in situazioni lontane. In Italia, gli emigrati che dal Sud si recavano a lavorare al Nord erano detti «terroni». Ma io, anche se fossi andato da Gallipoli a lavorare a Milano o Torino, pur essendo un «terrone», mi sarei portato dietro i segni della mia provenienza borghese. In Norvegia, invece, l'emigrazione era completa: dal mio paese, dalla mia lingua, dal mio passato e dalla mia classe sociale. Dovetti imparare a parlare e pensare in norvegese, tendendo sempre l'orecchio per decifrare il sottotesto delle parole e dei comportamenti attorno a me. La mia condizione esistenziale mi rese «differente», e questa posizione non era mai neutra. Per alcuni norvegesi era un elemento negativo, per altri rappresentava, invece, una qualità. A quel tempo non fu certo un atto pieno di consapevolezza, ma ora non posso confondermi: lasciare l'Italia comportava la scelta di abbandonare le mie più profonde radici, italiane e borghesi, quelle che avrebbero dovuto e potuto proteggermi.

Il mio fortissimo desiderio di fuoriuscire dal background italiano non si tramutava nella voglia di diventare norvegese. Mi rendevo oscuramente conto che le «radici culturali» sono sinonimo di confinamento, d'orizzonte ristretto. Volevo rompere i legami che limitavano la mia libertà mentale e avvicinarmi alla «alterità» oscura e senza parole che era dentro di me, nei cui confronti la cultura che mi circondava frapponneva ostacoli. Non volevo esser radicato in una nazione, in una cultura o in una classe.

Lottavo per qualcosa di ben preciso, per affondare le mie radici in cielo, in un paese dai valori senza frontiere, dove le verità fossero il frutto di un conflitto e d'una conquista personale.

Sento ancora l'eco, dentro di me, di questa sensazione di illuminazione, come se io avessi ereditato la terra intera, tutti i suoi paesaggi e le sue culture, il suo molteplice passato e il suo futuro confuso. Avevo diciott'anni. Ancora non sapevo che ricevere un'eredità significa sottoporla a una metamorfosi, che l'erede è sempre un infedele.

L'età m'ha fatto capire che se il teatro è una scoperta, questa è basata sulla resurrezione del passato grazie alla irripetibile temperatura personale di ciascuno di noi. Ma questo passato non era incrostato d'una sola cultura e d'una sola nazione. Era la simultanea e contigua presenza di tutti i passati.

Non era il crocevia delle culture ad affascinarmi. Non ho mai considerato coscientemente di situarmi a un tale crocevia. Volevo essere un «viaggiatore della velocità». Ci sono persone che vivono in una nazione e in una cultura. E ci sono persone per le quali il territorio in cui vivere è il proprio corpo. Sono i viaggiatori che attraversano il Paese della Velocità, uno spazio e un tempo che non ha nulla a che vedere con il paesaggio e le stagioni del luogo che si trovano ad attraversare. Ho accennato a tutto questo in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*.

Si può restare fermi nello stesso posto per mesi e anni ed essere un «viaggiatore della Velocità», che va lontano migliaia di anni e di chilometri, all'unisono con i pensieri e le reazioni di uomini e donne distanti da lui per il colore della loro pelle e della loro storia.

In *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale* ero cosciente che l'analisi pre-espressiva di tecniche performative non-europee avrebbe comportato facilmente un'interpretazione «interculturale» meccanica e dualistica, secondo lo schema Oriente-Occidente, con tutti i suoi ricorrenti cliché politici. In quel libro mi identificavo nella «cultura della transizione». Credo che i Riformatori europei – i ribelli e gli eretici come Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig, Copeau, Artaud e Brecht – siano stati i creatori di un teatro della transizione. Le loro vite e le loro opere hanno demolito i modi di vedere e di fare spettacolo, stabilito nuove relazioni con lo spettatore, stimolato una nuova consapevolezza della loro arte come agente politico, etico o spirituale. Hanno iniettato valore e significato nel guscio d'intrattenimento del nostro mestiere.

È un atteggiamento che ha le sue radici in uno stato di transizione, nel rifiuto dello spirito del tempo. Non può esser passivamente trasmesso alla generazione futura. Bisogna *scegliere* d'essere i loro eredi e «conquistarsi» la loro eredità con uno sforzo solitario che la trasformi e personalizzi.

Lentamente, rispondendo a Ian Watson, cominciavo a intravedere non solo la mia scelta della differenza ma anche altro. Quanto sia faticoso scegliere di essere sempre diversi. Nomadi con radici, ma con radici in cielo.

I protagonisti della Grande Riforma delle scene, nel Novecento, i morti che restano sempre giovani, hanno frantumato il secolare modello di teatro esistente in Europa, dando forma a un ecosistema teatrale con varie nicchie e «piccole tradizioni nomadi». Queste «piccole tradizioni nomadi», dalle tecniche fuggevoli, ma dalle motivazioni individuali forti, hanno vita breve. Eppure viaggiano e si evolvono quando i loro specifici valori vengono incorporati da altri artisti indipendentemente dal luogo e dal contesto originario. L'eredità conquistata è sempre incorporata e presuppone uno strappo rispetto alle proprie origini.

Non è di per sé rilevante il fatto che persone di differenti tradizioni e provenienze si riuniscano. Interessante è chiedersi *perché* questo avvenga. Mi sembra che i motivi possano essere due, e completamente opposti: o perché le loro differenti identità culturali si combinano in una sorta di complementarità, sotto forma di varie specializzazioni, in una sorta di divisione e organizzazione del lavoro. Oppure per il bisogno di allontanarsi ciascuno dalla propria prospettiva originaria, di evadere dalla propria terra e dalle proprie radici, per creare una nuova *Heimat*, una casa d'arte, un mondo diverso. Mondo minuscolo: microcosmo o microsocietà.

In quest'ultimo caso, insistere sulla dimensione multiculturale crea più confusione che chiarezza. In fondo non è pertinente. Concentra l'attenzione sulla veste esterna, non sulla sostanza.

La mia biografia professionale corrisponde al secondo caso. Ecco perché, riflettendo sulla mia esperienza all'interno della mia *Heimat* teatrale, le categorie del multiculturalismo e dell'interculturalismo mi paiono un impaccio e non un aiuto, benché il mio teatro indossi un abito multiculturale.

#### *Viaggi verso la differenza*

È sempre possibile utilizzare la prospettiva multiculturale per osservare i fenomeni teatrali, ma la pertinenza d'una tale prospettiva deve essere prima dimostrata.

Niente impedisce di dire che l'Odin Teatret è multiculturale. È

stato creato in Norvegia da sedicenti attori il cui regista d'origine italiana aveva ricevuto la sua iniziazione professionale in Polonia.

Oggi, il nostro teatro, a Holstebro, è un caravanserraglio che ospita persone e gruppi d'ogni parte del mondo: scandinavi, italiani, francesi, inglesi, spagnoli, tedeschi, nordamericani e sudamericani, persone venute dal Giappone o dallo Sri Lanka. Viaggiamo e soggiorniamo per lunghi periodi in molti paesi e abbiamo stabilito una stretta rete di iniziative e di collaborazioni con attori e studiosi di differenti nazionalità. Ma tutte queste persone, culture, tradizioni, tutte le immagini che abbiamo visto, gli spettacoli e le storie che abbiamo incontrato non le abbiamo cercate per arricchirci, ma per altro: perché ci aiutassero a evadere. Da dove? Dalla nostra cultura d'origine, dalle tradizioni del teatro in mezzo al quale eravamo nati. Dalle piccole tradizioni e sicurezze che noi stessi avevamo fondato.

Se si osservano da vicino il nostro lavoro e le piccole abitudini, i valori verso cui sentiamo di dover essere fedeli, i morti vivi nella nostra memoria, allora si può scoprire una affinità indefinibile, una mentalità, che riguarda *solo* il lavoro, e che fa di noi una microcultura, un piccolo mondo differente. Tutto questo, però, è stato una lenta conquista, e non deriva certo dalla mescolanza e dall'integrazione di culture e tradizioni.

Avere radici in cielo può sembrare una bella immagine, utile per la retorica. Ma nasconde la realtà di una vita turbolenta, la scelta d'un continuo mutare che non è fine a se stesso, ma tenta di contrastare la nostra tendenza al radicamento. Nasconde una scelta, mai facile, di instabilità. Forse tutte le nostre relazioni o incontri o decisioni più importanti possono essere ri-raccontate alla luce di questo spirito di avventura senza requie.

Spesso, quando si guarda al proprio passato, si tende a dimenticare gli innumerevoli zig-zag del caso, le lunghe deviazioni, gli innumerevoli *détours* senza senso a cui le circostanze ci costringono. Non sono «ricerche» di qualcosa, sono solo sintomi di irrequietezza, di desiderio di avventura, l'impressione che la fortuna ci attenda da qualche parte. Molte delle mie più improvvise e azzardate decisioni sono state frutto del caso: l'incontro con una donna, l'antipatia o la simpatia per un uomo. Ora lo so: non si trattava del semplice desiderio di imparare né dell'amore del rischio. Un filo rosso mi ha guidato alla mia condizione di emigrante, di straniero perenne, mi ha spinto, in questo labirinto di incontri e di confronti, di aspirazioni: il bisogno di difendere la mia dignità e la mia non-appartenenza. Se guardo indietro lo vedo con chiarezza: mi ha guidato a scoprire il teatro

come isola di dissidenza. Incomprensibile. Non sempre giustificabile. Essenziale.

Anche il teatro asiatico ha avuto in primo luogo, per me, la forza potente di un miraggio da rincorrere, di un filo da seguire per uscire dai miei confini. All'inizio era un modo per scavalcare l'orizzonte della mia cultura italiana. Mi immersi nei libri sull'induismo e sul buddismo. Divenni marinaio per poter andare a toccare i luoghi in cui aveva vissuto Ramakrishna. La mia «Asia» erano pochi nomi di luoghi abitati da eremiti e da filosofi. Era una regione del Paese della Velocità.

Quando cominciai a lavorare nel teatro, quest'Asia sognata mi è stata una guida fondamentale. Un esempio metà riscoperto, metà reinventato: un'idea dinamica che mi aiutò a uscire dalle pastoie dell'autodidattismo.

I primi anni come autodidatti, la necessità di giustificare la scelta del mestiere teatrale e la ricerca delle fonti per apprenderlo in un ambiente che era indifferente nei nostri confronti sono stati, secondo me, i fattori determinanti della storia dell'Odin Teatret. Più delle idee e delle teorie, sono state le costrizioni e la necessità di evadere a condurci verso soluzioni inaspettate.

Una di queste costrizioni – fondamentale per l'identità tecnica ed emozionale dell'Odin – è stata l'emigrazione dalla Norvegia alla Danimarca. I nostri attori norvegesi avevano difficoltà a farsi intendere dagli spettatori danesi nella nuova sede di Holstebro. Era per noi una questione di sopravvivenza riuscire a creare degli spettacoli la cui drammaturgia non fosse tutta basata sull'interpretazione di un testo e sulla comprensione delle parole, ma sulla prossimità e l'intimità, su azioni o «attrazioni» – come le avrebbe chiamate Ejzenštejn – capaci di irretire la percezione dello spettatore a livello sensoriale, vocale e dinamico.

Nessuno si serviva del termine «multiculturalismo», alla fine degli anni Cinquanta, quando cominciai a interessarmi al teatro. Nessuno si occupava dell'importanza di un incontro tra la cultura teatrale europea e quella asiatica. Non vi era una conoscenza di prima mano degli spettacoli di altri continenti. Quello che creava fermento in Europa, allora, erano gli impressionanti spettacoli del Berliner Ensemble di Bertolt Brecht; il mimo di Marcel Marceau che riusciva ad affascinare un grande pubblico senza usare testi, solo con mezzi fisici; i testi d'avanguardia di scrittori come Ionesco, Beckett, Adamov e Mrozek.

Ma i libri registravano anche altro. Per esempio l'interesse di

Mejerchol'd, di Ejzenštejn, di Dullin, Artaud, Claudel o Brecht per le forme classiche dello spettacolo asiatico. Era una indicazione. Neppure loro avevano un'esperienza pratica del teatro asiatico. Con l'eccezione di Claudel che aveva vissuto in Cina e Giappone, tutti gli altri artisti che ho nominato non avevano visto gli attori asiatici a casa loro, ma solo in tournée, nel contesto di un teatro e di un pubblico europeo. Eppure la visione dell'Asia era stata fondamentale, per tutti loro.

In quanto autodidatta, ero ossessionato dal problema della competenza professionale. Malgrado la mia mancanza d'esperienza, dovevo insegnare qualcosa a coloro che volevo diventassero i miei attori. Ho cominciato con il nocciolo degli esercizi che avevo visto fare agli attori di Grotowski nel periodo in cui ero stato a Opole. Alcuni dei miei giovani aspiranti attori avevano seguito corsi di mimo o balletto, così divennero «istruttori» dei compagni. Ma anche in quei campi non erano maestri. Vi si erano affacciati da principianti. Più che a una cultura teatrale mista o sincretica, la nostra assomigliava a un bric-à-brac. Come far crescere un genuino sapere dal bric-à-brac?

Facevo ricorso ai libri che potevano fornirmi esempi e consigli concreti. Stanislavskij, Dullin e Vachtangov erano estremamente utili. Studiavamo le foto del lavoro pedagogico e degli spettacoli dei Riformatori europei e creavamo degli esercizi in cui cercavamo di ricostruire le posture degli attori. E poi facemmo un passo successivo: utilizzammo anche immagini del Kabuki e dell'Opera di Pechino. Animando la staticità delle immagini, gli attori e io costruivamo una struttura dinamica, un «esercizio» che immettevamo nel nostro training. Non pensavamo certo che quegli esercizi, che chiamavamo cinesi o giapponesi, avessero qualcosa a che fare con il modo in cui realmente recitavano gli attori giapponesi o cinesi, ma questo procedimento ci stimolava, produceva conseguenze. E le conseguenze erano nostre. Lo stesso accadeva quando ci occupavamo delle voci dei differenti artisti del canto, dall'Opera italiana ad Armstrong, dai canti gregoriani a Yma Sumac, dalle improvvisazioni sui *raga* indiani ai canti di caccia dei pigmei, dallo *joruri* – il canto del Bunraku – alla recitazione dei contastorie siciliani. Ripetavamo le loro intonazioni, le asperità e le modulazioni della voce nello sforzo di mettere allo scoperto e rivitalizzare le potenzialità e sfumature della voce umana, che possediamo al momento della nascita, e che poi abbandoniamo quando selezioniamo quel che serve alla lingua in cui cresciamo.



Per fortuna non eravamo imitatori molto dotati. Così scoprimmo le *nostre* voci.

Durante questi primi anni, i diversi teatri asiatici erano ai miei occhi una sorta di Arcadia teatrale, con eroine piene di forza e guerrieri dotati di grazia, con fantastici animali ruggenti, vibranti barche all'ancora, mari d'azzurro smalto, cime silenziose di montagne... e tutto questo incarnato dall'arte d'uno stesso attore. Il modello che gli autodidatti dell'Odin Teatret volevano emulare era l'eccellenza professionale. Non cercavamo la «autenticità» di un Oriente mitico, con le sue filosofie, le sue tecniche codificate, i suoi suggestivi costumi. Il teatro per noi era impegno nei confronti della *polis*, la possibilità di prendere posizione e seguire la via del rifiuto. In questa prospettiva, i teatri asiatici non erano certo modelli particolarmente significativi.

Solo nel 1973, una decina d'anni dopo il consolidamento dell'Odin Teatret, facemmo esperienza del teatro giapponese, oltre che i suoi diversi stili e spettacoli, anche di ciò che stava loro dietro. Vedemmo le dimostrazioni di lavoro di artisti come Sawamura Sojuro, Hisao e Hideo Kanze. L'aiuto prezioso di Frank Hoff ci permise di organizzare un seminario a Holstebro che a quei tempi sembrava impossibile, riunendo sotto lo stesso tetto il Kabuki, il Nô e gli attori del teatro contemporaneo di Shuji Terayama.

Due anni dopo, l'Odin Teatret ha organizzato un seminario sul teatro e la danza di Giava e di Bali. Così incontrai I Made Pasek Tempo, il maestro balinese che nel 1980 fu tra i cofondatori dell'ISTA e collaborò con me fino all'anno della sua morte, nel 1991. E ancora, nel 1977, durante un altro seminario dell'Odin sulla danza e il teatro indiano, ho incontrato una giovane danzatrice Odissi, Sanjukta Panigrahi e suo marito Raghunath. Fu l'incontro con una sorella: intelligente, bella, forte, sensibile, coraggiosa e generosa. L'ho ammirata e amata profondamente. Mi tornano in mente le molte domande che ci facevamo a vicenda, le nostre lunghe conversazioni, la notte, quando già tutti gli altri erano andati a dormire, le sue dettagliate e suggestive dimostrazioni e le sue personalissime spiegazioni. Sanjukta non è stata soltanto fra i fondatori dell'ISTA, è stata indiscutibilmente la sua regina.

Raccogliere i fondi per una sessione dell'ISTA implica uno sforzo enorme, scrivere e riscrivere infinite richieste, fare e rifare preventivi, stringere i denti e non darsi per vinto. Fatica e pena erano compensate dal sapere che avrei incontrato ancora una volta Tempo, Katsuko Azuma, Kanichi Hanayagi, Raghunath. E sopra tutti, San-

jukta. Non riuscirò mai ad accettare l'ingiustizia della sua morte prematura.

L'India, il Giappone, Bali, le loro culture e le loro tradizioni sono paesi lontani. Ma le persone divenute con gli anni compagni di lavoro fanno parte del mio stesso paese. Vi hanno portato le loro conoscenze, ma anche le loro esigenze. Hanno fatto nascere in me nuove curiosità. Hanno rotto gli schemi fragili e preziosi che noi dell'Odin ci eravamo costruiti. Ci hanno spinti via più di una volta, fuori dal nostro ordine.

Mi rendo conto che, osservata dall'esterno, la vicenda dell'Odin Teatret può sembrare segnata dal progetto di unificare differenti culture teatrali, confrontarle, mettere a frutto le loro complementarità. Ma se penso ai miei sogni giovanili sul teatro asiatico, se penso ai miei rapporti con Sanjukta o con altri maestri, mi sembra che l'essenziale fosse altro. Il mondo magico del teatro asiatico è stato per me come una fune, seguendo la quale potevo arrampicarmi fuori dalle ovvietà, non solo quelle di un mondo teatrale a cui non volevo aderire, ma anche quelle delle *nostre* regole, di ciò che avevamo inventato e che eravamo troppo poveri o troppo timorosi per abbandonare senza una spinta. Cominciammo da «differenti» perché eravamo giovani teatralmente poveri, nati fuori dalle grandi tradizioni occidentali. Poi diventammo «differenti» per scelta e vocazione.

È per questo che, per me, il teatro non può limitarsi allo spettacolo: perché deve trovare modi sempre nuovi di nutrire la propria sovversione. Un particolare tipo di sovversione per impedire che non solo le idee, le convinzioni e le abitudini altrui, ma anche le nostre proprie ricchezze, credenze, piccole comodità, la routine e il sapere si sedimentino in una prigione.

Fin dai primissimi giorni della mia attività di regista e di pedagogo, per esempio, due sono state le questioni che mi hanno ossessionato – e ancora mi ossessionano. La prima domanda è: perché Stanislavskij o Mejerchol'd hanno inventato i loro «esercizi» per preparare gli attori? L'esperienza mi dice che un attore può essere bravissimo negli esercizi senza riuscire a conservare la stessa qualità durante le prove di uno spettacolo. Non ci sono connessioni tra i risultati nel training e i risultati creativi. Allora perché fare gli esercizi?

Anche la seconda domanda è arrivata presto, quando per la prima volta vidi, in India, uno spettacolo di Kathakali. Era il 1963. L'ho già raccontato tante volte: non sapevo niente di quel tipo di teatro, perché allora non c'erano libri, né informazioni, sul Kathakali. Non capivo la lingua, e non mi era familiare il codice delle azioni degli

attori-danzatori. Conoscevo solo qualcosa delle storie che si andavano presentando, ed ero confuso dal contesto di queste rappresentazioni, rumoroso e popolare. Eppure, in certi momenti, un attore era capace di catturare la mia attenzione, di sollecitare i miei sensi, di incatenarmi alle sue azioni, una per una. Come ci riusciva, come poteva accadere? Quali erano le forze attive nella nostra interazione? Era una questione solo di talento, di grazia, di temperatura individuale? Oppure aveva qualcosa a che fare anche con la tecnica? E se sì, in che modo?

Queste due domande, questi due irrisolvibili enigmi, divennero ossessioni, e ancora adesso mi perseguono. Hanno determinato i due poli principali di interesse della mia vita professionale: quello per i processi di apprendimento, e quello per l'antropologia teatrale (i fondamenti pre-espressivi dell'efficacia e della forza di un attore e di un danzatore). Hanno determinato, quindi, anche gran parte delle mie scelte pratiche e dei miei cambiamenti successivi. Per esempio, hanno determinato la nascita dell'ISTA. La scelta delle persone di cui mi cirondo. Le ricerche che hanno condizionato il mio lavoro.

#### *Terra di nessuno*

Per me e i miei compagni dell'Odin, costruire il nostro teatro non è stato diverso dal costruire uno spettacolo. Il nostro primo atto creativo non ha origine dall'ordine e dal metodo, da ciò che conosciamo, da una immagine di noi che ci convinca e ci rassuri, ma da una irregolarità iniziale, perseguita con testardaggine, continuamente riconfermata. Se guardo al nostro passato, mi sembra che così abbiamo costruito anche la nostra biografia artistica: attraverso strappi dall'ordine, anche dal *nostro* ordine.

Quando eravamo un gruppo teatrale ancora molto giovane, e passavamo molto tempo chiusi nella nostra sede, arroccati nel nostro lavoro solitario, ci è capitato che ci chiedessero: come mai, se vivete sempre così chiusi in voi, ogni volta che vi si incontra apparite con un volto profondamente diverso?

C'è una fotografia dell'Odin Teatret che amo particolarmente. Mostra un grande paesaggio aperto e vuoto. In un angolo, c'è un piccolo cerchio di persone. Stanno guardando qualcuno e si sono disposte in un cerchio quasi perfetto con al centro un piccolo evento, una quasi invisibile azione spettacolare. È più che un documento, è un vero ideogramma creato da un giovane danese, Peter Bysted, che ora

è un grafico molto noto. Mostra le difficili circostanze di un baratto in un villaggio peruviano sulle Ande. Nel villaggio non c'era il tipo di spazio necessario, così scegliemmo un campo fuori dall'abitato. Il momento dell'incontro e dello scambio prese il valore di una tregua, di una pausa del tempo, e lo spazio si trasformò in una terra di nessuno. Questo è quello che mostra la fotografia: la forma del cerchio fa sì che i locali e gli stranieri siano indistinguibili gli uni dagli altri. Tutti siamo attori e non attori, partecipanti e osservatori, allo stesso modo. L'immagine dà un senso di comunione e di integrazione, ma anche di solitudine, una cerimonia sparsa nell'immensità della natura. C'è una figura un po' solitaria, da una parte, sullo sfondo, e mi fa pensare a me stesso in situazioni simili: sono nel cerchio ma ne sono anche fuori.

La foto non mi commuove solo per questo, ma per altre ragioni irrazionali, che si rifiutano di essere tradotte in parole. Parla al drago che protegge l'oro dentro di me. Un po' lo stesso accade per quell'insieme di pratiche, di strategie, di convenienze e di superstizioni che chiamiamo «baratto».

Il baratto non è il risultato di una idea, o di una ricerca di originalità da parte mia o dei miei colleghi. Ho descritto le sue origini del tutto fortuite, in circostanze in cui l'Odin non aveva una produzione da mostrare e non era quindi in grado di presentarsi attraverso un risultato artistico alla popolazione di un villaggio italiano dove risiedevamo per qualche mese. Non potevamo dire: presenteremo uno spettacolo. Dicemmo: ci incontreremo. Noi porteremo qualcosa, e voi, naturalmente, farete altrettanto. Così scoprimmo la via del «baratto» di teatro.

Dopo, altri hanno ripreso l'idea e l'hanno applicata in modo diverso a seconda dei loro bisogni, dei loro contesti o dei loro scopi. È stato riproposto da gruppi teatrali e di danza, da psicologi e studiosi, dall'antropologa danese Mette Bovin nel suo lavoro sul campo in Africa. Così è, e dovrebbe essere sempre, con quelle idee o quelle pratiche il cui valore va al di là del progetto di chi le ha ideate.

L'Odin Teatret non è il proprietario dell'idea di baratto, anche se il baratto è certamente una espressione che viene dalla nostra storia e dalla nostra visione del mondo. Ma non ci sentiamo certo più poveri o esclusi se qualche gruppo in India o in Bolivia ne fa uso.

Per noi, un baratto non è un momento di spontanea fraternizzazione. Richiede una preparazione di molti giorni, in certi casi persino di settimane. Non è affatto un incontro espansivo, il risultato di un impeto di simpatia, ma una ben ponderata politica di relazioni, di in-

terazione, con finalità ben precise. I contatti che l'Odin stabilisce con i diversi individui o le associazioni che vi collaborano sono i motori nascosti dell'evento, ma anche di eventi futuri. Sono la sottopartitura, il suo fine, il suo scopo segreto. I contatti nascono sempre da un misurabile «interesse», non solo nostro: i contatti locali devono sempre percepire chiaramente i vantaggi concreti che possono trarre dal baratto, come può diventare proficuo per i loro scopi.

È così che queste situazioni possono rivitalizzare le relazioni esistenti, stabilirne di nuove, creare dinamiche imprevedute, portare alla luce potenzialità, incrementare possibilità, aiutare i locali a coagulare una momentanea identità rispetto agli stranieri. E mostrare come questi stranieri, attraverso l'efficacia del loro intrattenimento, possano momentaneamente far sospendere i pregiudizi dei loro ospiti.

C'è dunque il piacere di creare un momento fuori dal tempo, un momento diverso. E c'è il tornaconto personale degli organizzatori, la loro voglia di mettere in moto qualcosa nel loro territorio. C'è il nostro bisogno di dar vita a sempre nuove soluzioni e relazioni, per non stagnare. C'è il piacere, in fondo comune anche alle settimane in cui si svolgono le sessioni dell'ISTA, di creare una costosa festa utopica, un banchetto-potlatch a cui partecipano, come ospiti, maestri di tradizioni antichissime e i più giovani e i più anonimi tra i gruppi di Terzo Teatro, studiosi pieni di curiosità e vecchi amici che amo.

Una sessione dell'ISTA è un villaggio teatrale che dura quattordici giorni, la metà dei quali in rigoroso isolamento. Mi piace soprattutto per questo, perché è uno spazio e un incontro paradossale.

E poi c'è qualcosa d'altro, di più sottile, di non traducibile a parole. Potrei provare a raccontarlo così: tu metti in moto gruppi ospiti che ti interessano, che devono farti da guida nelle diverse situazioni, che devono trovare le grosse cifre necessarie a sovvenzionare una sessione dell'ISTA, oppure devono portarti in contatto con realtà marginali, che ci tocchino o ci colpiscano. Raccogli intorno a te ancora una volta i tuoi attori, i grandi maestri, coloro per cui l'Odin è un punto di riferimento e coloro che amano vedere l'Odin al lavoro. Ma anche coloro che devi, almeno momentaneamente, indurre ad accettarti, e magari non sono molto propensi a farlo. Raduni, insomma, in uno spazio neutro, in una terra di nessuno, gli amici, gli scettici e gli avversari, coloro da cui devi apprendere e coloro che si aspettano di portar via qualcosa per sé. E poi aspetti. Prima o poi, da qualche parte, dall'interno o dall'esterno, dai tuoi attori, dai tuoi amici, da un passante sconosciuto, dal più estraneo dei giovani, dal più ostile dei vecchi, verrà un commento, un gesto, una reazione, e

sarà come un segnale. Un campanello, magari non desiderato, che annuncia il momento in cui stiamo abbandonando ancora una volta le piccole convinzioni e le sicurezze in cui, almeno per brevi periodi, cerchiamo di accomodarci.

### *Per una storia ermafrodita del teatro*

Nel mio lavoro con gli attori reagisco, come molti altri registi, a ciò che «funziona», che mi sembra «vivo», «organico», che contiene vibrazioni che mi appaiono ambivalenti, ermafrodite. Raddoppiamenti che intuisco possano espandere i possibili significati di una sequenza di azioni o di una scena. Il particolare processo di lavoro che unisce attore e regista non è basato su teorie, ma su molti fattori, e tra gli altri sulle doti di suggestione del regista, sul suo pragmatismo, sulla sua inventiva, sulla sua capacità di reagire a stimoli materiali, alle azioni degli attori, anche ai loro errori, alle incomprensioni, agli eventi fortuiti, al caso.

All'inizio la maggior parte della mia conoscenza, del mio sapere teatrale, proveniva dai libri. Hanno avuto un'importanza grandissima, perché mi hanno aiutato a intuire come coltivare l'ambivalenza. Non me lo hanno raccontato: ma, leggendoli, talvolta vedevo balenare qualcosa che mi apparteneva.

Vi erano le biografie, affascinanti, di alcuni artisti che sono diventati la mia stella polare. Ma i libri erano anche utili strumenti di lavoro con le loro descrizioni tecniche che, una volta metabolizzate, si sono personalizzate in capacità di azione. La lettura mi permetteva di assorbire quel sapere che si lascia formulare a livello verbale e concettuale, e che è complementare a quel sapere attivo che si incorpora attraverso la pratica.

Potrei dividere i libri in due categorie: alcuni che contengono delle informazioni addirittura schematiche, scarse nel loro stile, ma che colpiscono in maniera profonda. È il caso di molte pagine di Mejerchol'd, che hanno avuto su di me un effetto duraturo. Altri invece sono dei libri costruiti secondo una raffinata e consapevole drammaturgia scenica e, attraverso le parole, fanno esperire «la realtà della realtà», la simultaneità e sensorialità che caratterizza uno spettacolo. Questo valeva anche per alcuni libri di storia del teatro. *Il trucco e l'anima* di Angelo Ripellino, per esempio: la sua forza evocativa trascina come «poesia nello spazio» e ti schiude le porte dell'esperienza. Anche il mio stretto legame con alcuni studiosi di teatro è una re-



azione contro quell'ambiente accademico o giornalistico che si sofferma solo sull'epidermide del nostro artigianato, e ne trascura la sostanza: il sudore, il sangue mestruale, lo sperma di individui concreti, immersi in circostanze ben precise. La visione accademica ha una tendenza all'astrazione, riduce tutto a correnti, a idee, a influenze, a cause ed effetti limpidi e commensurabili, e trascura la storia sotterranea, torbida e materiale, del teatro.

Quanto a me, all'inizio non sentivo il bisogno di scrivere. Ho cominciato presto, ma solo perché volevo oppormi a un'ingiustizia: il silenzio, le accuse o la disinformazione riguardo al lavoro di Grotowski. La scrittura era una maniera di lottare contro i padroni dell'informazione, quelli che compongono la cronaca del tempo o documentano la storia del teatro. Con il passare degli anni, la scrittura è diventata un modo di lasciare tracce che scompiglino gli schemi ordinati della storia. Lo sento come un obbligo: ritrarre i tortuosi ma ben concreti intrichi elaborati dalle forze oscure che ci guidano nel nostro mestiere.

A volte ho la sensazione che scrivo per un mio alter ego, totalmente diverso da me, che nascerà fra cento anni e che, attraverso il teatro, si accanirà a esacerbare non solo il suo individualismo, ma anche a realizzare il processo della sua individuazione. Anche questo è oggi per me il teatro: la possibilità di salvaguardare la mia identità in un contesto sociale, politico ed economico, cioè un mio individualismo, e allo stesso tempo un processo di crescita personale, di individuazione, attraverso un lavoro con altri individui che si prolunga negli anni.

Questa trasformazione dell'esperienza in consapevolezza e in riflessione mi sembra che sia iniziata con i grandi riformatori europei del teatro, fino a Grotowski. Era qualcosa di più di una semplice trasformazione di pratiche in teoria. Era una trasmissione tacita di qualcosa di essenziale.

Molti dei protagonisti della grande mutazione dell'inizio del Novecento non venivano dal professionismo, erano outsider o dilettanti, come Antoine e Stanislavskij; o venivano da un ambiente musicale, come Appia o Jaques-Dalcroze. O erano poeti come Mallarmé, Paul Fort, Strindberg. Non erano condizionati dalle norme e consuetudini, dalle regole e modi di vivere, dagli schemi mentali e dalle consolidate routine del mondo teatrale. Crearono le loro proprie piccole tradizioni nomadi: nuovi modi di pensare e di procedere, con tecniche e obiettivi mai immaginati in precedenza. Modi di pensare non condivisi dalla maggioranza, e in continuo mutamento. Modi di

pensare che non potevano essere trasmessi, eppure bisognava trovare dei canali perché continuassero a contagiare. Anche per questo i grandi registi dell'inizio del Novecento hanno «inventato» la scrittura teatrale.

Gli artisti muoiono senza figli. È impossibile trasmettere quel codice muto e intimo che aiuta a decifrare e a ricostruire le ragioni e le modalità di una eccellenza artistica. Ma ognuno di noi registi lo sa bene quel che deve a Stanislavskij e a Mejerchol'd, a Brecht o ad Artaud. Sa quanto incarniamo *nostro malgrado* la loro eredità, condizionando la nostra stessa vita, la nostra fragilità, le nostre passioni e i nostri ciechi timori col seguire o rifiutare questi cammini di vento e di nuvole che chiamiamo i loro «metodi». Sono diventati parte di noi perché le loro vite sono esempi di coerenza, di resistenza, di perpetuo ricominciare. Sono un ideale da emulare.

Qualche volta mi succede di parlare in termini di «eredità». Ma quel che ho in mente sono piuttosto forme di contaminazione, di contagio di malattie e dubbi. Una disseminazione di virus. Come tenere in vita virus che, sotto forma di leggende, di libri, di immagini e di scelte, possano propagarsi a un altro tra una, due o tre generazioni. Io stesso sono stato contagiato da virus che provenivano da un passato distante e incomprensibile, che mi trascinavano lontano dal mio presente: con smarrimento, uno strato dopo l'altro del mio cervello si è infiammato, e poi la febbre ha preso l'organismo intero. È così che i morti si introducono in noi, come microbi invisibili. Provocano allucinazioni, e ci fanno credere alle possibilità di un ordine diverso, sotto la forma suggestiva di un «metodo». Di metodi in continuo movimento e cambiamento. Ci abitano come fantasmi divoratori, infervorati da una coerenza assoluta e paradossale.

I riformatori del teatro novecentesco, a cui continuamente ritorno, determinarono un Big Bang del teatro, una esplosione della tradizione, la creazione delle piccole tradizioni nomadi, con i loro specifici ideali, approcci pedagogici, principi di recitazione, scopi sociali ed estetici, con i loro pubblici particolari. Il teatro, dopo di loro, non fu più un continente, ma un arcipelago. I loro sforzi convergevano verso uno scopo che andava al di là della presenza fisica dei loro spettacoli: una dimensione artistica, didattica, interiore, politica, etica, rivoluzionaria, nichilista, spirituale.

Ma avvenne qualcosa di ancora più importante: in una società piena di differenze il teatro divenne uno spazio paradossale.

Un *paradosso* non è una opinione bizzarra. È un pensiero coerente originato da principi differenti rispetto a quelli su cui si basano le

opinioni diffuse e le teorie prevalenti. Il paradosso, anche quando non lo si può semplicemente rifiutare, non *prevale*: non conquista, ma non è conquistato.

A questo penso quando parlo del teatro come di uno spazio paradossale situato nel cuore della propria epoca, ma che non le appartiene. È uno spazio «sacro» nel senso di «separato», al centro di lacerazioni e tensioni prive di soluzione, una microcultura di individualisti ostinati dal bisogno di creare una coerenza tra il proprio vulcano interiore, la vita privata e il comportamento scenico. Questo bisogno spinge continuamente a fare e a disfare, nell'illusione consapevole di un ininterrotto apprendimento che sia una iniziazione a quel *rituale vuoto* – lo spettacolo – che aspetta di essere saturato dalle disuguali motivazioni di ciascuno di coloro che lo vedono e che lo eseguono. È uno spazio che esiste solo fino a quando la necessità di resistere continua a bruciare dentro di noi.

Resistere a cosa? Non viviamo in tempi di dittatura.

Resistere vuol dire opporre resistenza a quella voce seducente che dal fondo di ciascuno di noi sussurra: questa è la tua terra. Qui ti puoi fermare.

Penso alla storia dei grandi maestri del teatro e vedo una luminosa meteora che esplode – un turbinoso fuoco d'artificio. Una delle sconcertanti mistificazioni della storia del teatro è di presentarsi come esposizione di un'unica tradizione quando in realtà si confronta a un sistema solare costituito da pianeti e satelliti con distinte rivoluzioni e rotazioni, temperature, faune, flore e metafisiche. Perciò diventa importantissimo individuarsi, scegliere a quale tradizione si appartenga. Una tradizione che tu hai creato in prima persona, distillandola dalla pletora degli stimoli circostanti. Una «piccola tradizione-in-vita» che è solo tua, costituita da incontri, biografie, libri, avvenimenti, aneddoti, dettagli che acquistano un valore emblematico o, piuttosto, un senso alla volta evidente ed ermetico, per te e il tuo agire.

Questa tradizione te la devi costruire con i tuoi propri rifiuti, è la mappa di un territorio ideale verso il quale vuoi rimanere fedele, affondare le tue radici professionali, portarne alla luce i multipli strati geologici. È la tua strada, quella che ti porterà in luoghi senza la costrizione di portare tutto a visibilità, che ti conduce a trovare pratiche che modificano il *tuo* tempo e l'epoca che ti circonda. È la ricerca dei tuoi antenati, dei morti dai quali si succhia l'essere-in-vita di un lavoro che è prolungamento organico di una genealogia in cerca di nipoti non ancora nati.

### *Lo spazio paradossale del teatro*

Insieme al mio gruppo, l'Odin Teatret, viaggio per il mondo per metà dell'anno. Solo per una minima frazione di questo tempo siamo ospiti dei teatri ricchi e rispettati. La maggior parte del tempo la passiamo negli spazi del Terzo Teatro. Dovunque io vada, trovo ambienti formati da minoranze motivate, persone alla ricerca di una trascendenza attraverso il teatro.

La parola «trascendenza» può suonare filosofica o religiosa. Per me indica il contrario: qualcosa privo di dottrina. Qualcosa che ha a che fare con i valori che guidano la condotta modesta e precisa degli artigiani. Mi fa pensare all'apparente solitudine degli artisti anarchici che hanno lottato per la libertà della Catalogna, che Hans Magnus Enzensberger ha incontrato in esilio, al modo in cui essi erano capaci di conservare la dignità e il senso della loro rivolta attraverso un'arte anonima.

Vi è molto teatro «trascendente» oggi, nella nostra società multiculturale, a paragone con quei periodi in cui il teatro rinomato sembrava essere l'unico punto di riferimento. Oggi vi è una pluralità di forme spettacolari, e molte di esse vivono in quelle regioni in cui le ferite sociali sono più profonde, e più forti le forme di emarginazione: prigionie, ospedali, comunità di emigranti.

Sono particolarmente attratto da questo spazio opaco del teatro, che è turbolento, lontano dalle luci e dall'attenzione degli esperti e di coloro che fanno opinione. Questa contraddizione nutre la mia riflessione: i teatri negletti, marginali e maldestri sono quelli che cercano valori e significati nuovi per una pratica che è un relitto glorioso di un modello di società in rapida sparizione.

Ho sperimentato il teatro come emigrazione. Mi ha permesso di muovermi all'interno delle molte classi e culture di società diverse. E all'interno delle molte classi e culture che abitano nel mio interno. Il valore del teatro sta nella qualità delle relazioni che crea tra gli individui e tra le differenti voci all'interno di un singolo individuo. Non credo in una comprensione reciproca. Credo nell'insuperabile incommunicabilità di coloro che agiscono insieme. Il frutto della loro azione, quello sì, può essere comune e unitario. Credo nel teatro come in un rituale vuoto, non nel senso di qualcosa di futile e di privo di senso, ma perché non si lascia usurpare da dottrine. Qui chiunque può cavalcare la propria «differenza», può scoprirla e rafforzarla, senza soffocare quella degli altri.

Cara Mirella, come storica tutto questo ti è noto, benché sotto altre vesti. Anche questo è stato per secoli la vita teatrale: un modo ambiguo e periglioso di preservare e coltivare differenze. Prima prevaleva l'imposizione. Oggi, la scelta.

PARERGA