III.
Sull'orientamento ed il disorientamento teatrale

1. *Viaggio tra le culture* (7 aprile 1989)

Spesso si dice che la vita è un viaggio: un tragitto individuale non necessariamente fatto di spostamenti da un luogo all'altro. Perché a volte non sono neppure gli avvenimenti, ma il solo fluire del tempo, a cambiare una persona.

In tutte le culture i momenti di transizione, quelli che indicano il passaggio da una tappa all'altra del viaggio, sono sottolineati. Dappertutto ci sono cerimonie che accompagnano la nascita dei bambini, e vi sono cerimonie che segnano e sorreggono il passaggio dall'adolescenza all'età matura.

Solo una tappa non è segnata, ed è l'avvicinarsi alla morte. La morte sì, è consacrata da una cerimonia. Ma la cerimonia che celebra il momento della vecchiaia, il passaggio attraverso la porta che conduce all'esser vecchi, quella non c'è.

Sia il viaggio che i momenti di passaggio sono vissuti in maniera più o meno organica, con strappi e rivolte, con rifiuti e accettazione. Ma in genere avvengono all'interno di uno stesso panorama culturale, e da coloro che compongono questo panorama culturale sono vissuti in maniera simile.

Questo è quello che si sa. Ma cos'è quello che so io? Cosa direi se dovessi parlare del mio proprio viaggio, delle mie tappe, delle transizioni, dei passaggi a panorami diversi – panorami sociali, di esperienza, di relazioni? Dall'infanzia alla giovinezza, dalla giovinezza alla maturità, e dalla maturità fino a questo rituale, che è l'ultimo, e ormai lo festeggio ogni anno, quello della vecchiaia, del conto alla rovescia. Ad ogni compleanno ormai – cinquanta, cinquantacinque, sessanta anni – i giornali celebrano con articoli i miei meriti passati.

Da questa conferenza, tenuta in occasione della rappresentazione di *Talabot* all'Aquila, è derivato il capitolo *Genesi dell'antropologia teatrale* de *La canoa di carta* (Bologna, il Mulino, 1993).

Il mio viaggio non è avvenuto all'interno di una sola cultura, ma ne ha attraversate almeno tre. Di esse voglio parlarvi oggi, e per far questo ho cercato di dare un nome ad ognuna di loro.

La prima è la cultura della fede: un bambino in un luogo caldo, pieno di persone che cantano, di odori pungenti, di colori accesi. C'era un momento, poi, più straordinario di tutti: di fronte ai fedeli sta qualcosa, probabilmente è una statua, è tutta avvolta da una stoffa violetta. E a un certo punto – mentre le campane suonano, l'odore d'incenso diventa più intenso, i canti aumentano – la stoffa viene tirata giù e appare Cristo resuscitato.

Così a Gallipoli, dove ho trascorso la mia infanzia, si celebrava la Pasqua. Mi sentivo molto religioso, e uno dei miei grandi piaceri era stare in chiesa, immerso in un'atmosfera piena di canti, di incenso, di donne. Non capivo bene cosa si stesse celebrando. Non mi interessava molto la fede in sé per sé. Mi affascinava, invece, l'attesa di un momento particolare. Come era il momento in cui la statua veniva finalmente svelata. E mi piaceva lo stare insieme, sentirsi uniti, stretti, condividendo qualcosa. Ancora posso ritrovare quella sensazione di calore nel mio corpo.

Proprio come posso ancora risentire nelle ginocchia il dolore che provai quel giorno che vidi la madre di un mio amico seguire ginocchioni la processione di Pasqua. Nella processione del Venerdì Santo, la statua di Cristo, con la croce sulle spalle, si muove a mezzo chilometro di distanza da quella dell'Addolorata, che lo chiama da lontano. C'è un effetto straordinario in questa distanza, struggente, è separazione e insieme è contatto attraverso il suono, il "lamento" con cui la Madre e le donne che seguono la sua processione chiamano Cristo. L'ho anche usato in uno dei miei spettacoli di strada questo canto, in *Anabasi*. Le donne che avevano avuto una grazia particolare dalla Madonna seguivano la sua statua ginocchioni.

Così vidi, tra di esse, la madre di un mio amico. Dapprima provai quel senso di imbarazzo dei bambini che si trovano di fronte a degli adulti che stanno facendo qualcosa che non è normale, qualcosa di eccessivo. Ma poi ricordo il senso di dolore, lancinante, che sentii alle ginocchia: la sensazione del dolore che si deve provare a camminare sulle ginocchia per centinaia e centinaia di metri.

Per qualche anno ho convissuto con una donna anziana, doveva avere settant'anni circa. Ai miei occhi di bambino era vecchissima. Dormivo insieme a lei. Era mia nonna. Ogni mattina, alle cinque, mia nonna si alzava e si faceva un caffè fortissimo, lì, nella sua stanza. Mi svegliava e me ne dava da bere qualche goccia. Io rimanevo a letto, e sentivo quanto facesse freddo in quella stanza di un paese del Sud, dove d'inverno non c'era riscaldamento. Ma io ero al caldo, ero con la nonna, in quella stanza un po' fredda, e la nonna indossava una lunga camicia da notte bianca, ricamata, come una bambina. Andava allo specchio, si scioglieva i capelli e cominciava a pettinarli. Aveva capelli lunghissimi.

Io la guardavo da dietro. Sembrava una vecchia e sembrava una ragazza. Vedevo tutti e due, il corpo da vecchia, secco, avvolto nella camicia da notte, ed il corpo sottile di una bambina vestita da prima comunione, di una giovane vestita da sposa. E sopra il bianco c'erano i capelli, lunghissimi, belli, però grigi.

Tutte queste immagini, e le altre che ricordo della cultura della fede hanno qualcosa in comune. In primo luogo la complementarità e le contraddizioni. La più chiara è l'immagine della vecchia che ai miei occhi è donna e bambina, i cui capelli sono sensualmente sciolti anche se bianchi. Un'immagine di civetteria. Eppure bastava guardare un po' di sbieco e lo specchio mi restituiva un volto di donna segnato dagli anni.

L'altra cosa che le accomuna è la memoria fisica: il dolore alle ginocchia vedendo la madre del mio amico, la sensazione del tepore del letto dal quale spiavo mia nonna pettinarsi.

Il viaggio in questa cultura è stato bello, punteggiato da dolori profondi. Vi ho vissuto un'esperienza estrema: ho visto morire una persona, una persona estremamente cara, mio padre. Ho assistito alla sua lenta agonia, che si protraeva nella notte, e la stanchezza mi ha fatto passare dal dolore e dal terrore alla insofferenza, al senso di scomodità. Alla fine la stanchezza era tale che lì, in piedi, vicino al capezzale, mi sono messo a pregare perché morisse presto, ed io potessi riposare. Di nuovo gli opposti si congiungevano. Stava per scomparire una delle persone cui ero più legato, lo sapevo, me ne ero reso conto dal viso e dal comportamento degli adulti, anche se non mi avevano detto niente, osservavo il passaggio da una realtà ad un'altra, con tutta la sua irrevocabilità. E in me scoprivo impulsi e reazioni che non mi sarei mai immaginato. Ecco: il desiderio di veder morire al più presto il proprio padre.

A quattordici anni andai in un collegio militare. Così persi la cultura della fede. Cominciò l'obbedienza. Bisognava ubbidire, eseguire ciecamente gli ordini. Ai tempi della fede appartiene l'immagine di me che canto, o che magari non canto, ma che comunque sto lì, in quell'atmosfera di incenso, di voci di donne e di colori. Una cultura ricettiva. Nella nuova cultura del collegio militare bisognava invece essere attivi, mostrarsi ed imporsi. La cultura della virilità. Ma il suo nome giusto mi sembra che sia piuttosto "la cultura della corrosione". Tutto quello su cui mi ero fino a quel momento basato, tutto quello che mi interessava e mi affascinava fu lentamente corroso, come se sul mio modo di pensare si stampassero macchie. Questa cultura fu un acido corrosivo che cancellava il mio io di prima.

Credo che il motivo per cui sono approdato alla terza cultura sia stato profondamente condizionato dal desiderio di estirpare la cultura della corrosione. Come avviene quando si è giovanissimi, sedici, diciassette anni, come ero io allora, divenne subito desiderio di rifiutare tutto, in blocco.

Approdai così al periodo della rivolta. Fu rivolta in senso letterale: rifiuto di integrarmi in qualsiasi cosa potesse anche lontanamente identificarsi con i valori, le aspirazioni o i desideri della cultura della corrosione. Volevo evadere, allontanarmi, volevo non-integrarmi, vivere in esilio. Era la voglia di levare l'ancora, abbandonare il porto e vivere in eterna transizione, sempre rimanendo estraneo.

In questo momento di passaggio ho conosciuto Grotowski.

Spesso mi sono chiesto perché l'esperienza con Grotowski sia stata tanto importante. Ancora oggi ne risento dentro di me la memoria fisica, proprio come risento il dolore alle ginocchia provato vedendo la madre del mio amico. Credo che sia perché con lui ebbi la fortuna di diventare testimone di qualcosa di veramente raro, molto più raro di quanto non si creda: di un vero capovolgimento nel teatro. Di un momento di transizione.

Quei pochi che chiamiamo i ribelli o i riformatori del teatro, Stanislavskij e Mejerchol'd, Copeau, Artaud, Brecht o Grotowski sono in realtà i creatori di un teatro di transizione. I loro spettacoli hanno fatto sì che non si potesse tornare al passato.

La transizione è una cultura. Vi sono tre aspetti che ogni cultura deve possedere: la produzione materiale, la riproduzione, cioè la capacità di avere una continuazione nel tempo, e la produzione di significati. Nel teatro, la cultura di transizione è caratterizzata dal fatto di produrre significati nuovi, non semplicemente tecniche nuove. Per quel che riguarda le tecniche ci sono stati artisti molto più affascinanti dei "ribelli", pionieri come Feuerbach, che per primo assorbì all'interno della scenografia occidentale il palcoscenico girevole del teatro Kabuki, sono senz'altro tecnicamente più arditi di quanto potesse esserlo Stanislavskij. Anzi, guardando le fotografie degli spettacoli dei "ribelli" talvolta può essere persino difficile capire dove stesse esattamente la loro novità: perché la novità stava nei significati che creavano.

Ai suoi inizi il teatro di Grotowski non era troppo lontano dalle categorie professionali del suo tempo. Poi, lentamente, cominciò il processo di reinvenzione di significati nuovi. E io ero immerso in questo processo, anche se a quel tempo non me ne rendevo conto.

Non mi accorgevo di star vivendo un'avventura storica[1]. Per me quella era la vita quotidiana, fatta di problemi e di conflitti, talvolta con la tentazione di abbandonare quella che, sotto sotto, sospettavo essere un'assurdità o una perdita di tempo: star lì ad osservare un regista sconosciuto e un pugno di attori di provincia, che a volte, per di più, avevano anche una sfumatura di leggera superiorità nei miei confronti. Mi pareva di essere mutilato, nella mia veste di testimone: uno che si limita a star lì e a guardare.

Rimasi lì tre anni, con la sensazione di stare perdendo il mio tempo, di vederlo sparire irrevocabilmente. Ancora una volta, come ai tempi della cultura della fede, gli opposti si toccarono: la morte del mio tempo mi permetteva di vedere nascere, viva, una realtà nuova.

Quando una persona subisce una mutilazione, in genere i suoi altri sensi si affinano. L'aver perso la mia lingua, vivendo tra stranieri, mi ha costretto ad una continua attenzione rispetto ai comportamenti delle persone che mi circondavano.

All'inizio del mio soggiorno all'estero, l'esperienza cruciale giornaliera è stata quella di comprendere se ero accettato o rifiutato sulla base di quelli che adesso potrei definire canoni preespressivi. Le persone reagivano in base alla mia nuda presenza.

[1] Su questo periodo Barba ha recentemente pubblicato *La terra di ceneri e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski, Bologna, il Mulino, 1998.

Tutti i miei sensi erano aguzzati per decifrare queste reazioni, se il gesto di scostarsi da me voleva dire rifiuto o generosità, cioè cessione di spazio. Spiavo i minimi impulsi involontari dei miei interlocutori e me li traducevo in segni che confermavano o contraddicevano quello che mi stavano raccontando.

Tutti questi, e altri ancora, sono stati gli strumenti che ho raccolto durante i miei viaggi, anche se spesso non in forma cosciente. Potrei aggiungervi i teatri orientali, e l'esperienza sconcertante di sentirmi profondamente toccato da spettacoli o culture estranee a me, sconosciute e incomprensibili.

Quando mi sono seduto a guidare i miei attori in teatro, ho riutilizzato questi strumenti. Il mio sguardo era involontariamente concentrato per discernere le tensioni più flebili che rivelavano atteggiamenti, aneliti, posizioni in contrasto con le parole o con il contesto in cui erano dette.

Ora ho iniziato l'ultima tappa, mi avvio alla fine del viaggio, al momento del conto alla rovescia. Il teatro mi ha ricondotto nella cultura della fede. Ritrovo una unità sensoriale, intellettuale e spirituale: un momento di unione con qualcosa che non è esterno a me, ma che è contemporaneamente dentro e fuori di me. Ritrovo il bambino che fui e l'anziano che sono in mezzo ai colori, all'odore dell'incenso, alle donne che cantano. Ritrovo qualcosa che mi aveva colpito, che avevo perduto e che ho lentamente riscoperto attraverso il teatro.

In tutti i miei spettacoli c'è un attore che ad un certo punto abbandona le sue vesti e appare sotto altre spoglie. Avevo sempre creduto che fosse un colpo di scena ripreso dal teatro giapponese. Nel Kabuki il momento in cui un attore, aiutato da due inservienti "invisibili", si spoglia per apparire con un altro costume ha un nome preciso: hikinuki. In tutti i miei spettacoli c'è un momento simile a questo. Ora ho capito da dove mi veniva: era il momento della resurrezione, quando a Gallipoli vedevo cadere il manto viola e compariva la statua del Cristo risorto.

Nel mio viaggio attraverso le culture è cresciuta una sensorialità e si è acuito uno stare all'erta che mi hanno guidato nella professione. Il teatro mi permette di non appartenere a nessun luogo, di non essere ancorato ad una sola prospettiva, di rimanere in transizione.

Col passare degli anni provo ancora dolore alle ginocchia, ma anche un senso di tepore. Se non altro all'idea di fare un mestiere che nel momento stesso in cui si realizza scompare.

2. *La via dei sogni* (9 maggio 1990)

In due modi potrei raccontarvi il mio viaggio in Oriente, quello del '63, che mi portò a scoprire il Kathakali. Potrei raccontarlo dal punto di vista della storia del teatro: le influenze, gli interessi, la visione interna.

Però esiste anche una storia parallela del teatro, alla quale credo profondamente, sotterranea e invisibile, fatta di coincidenze apparentemente strabilianti, o miracolose. Non sono coincidenze o puro caso, sono legami, però sfuggono ai normali criteri sulla base dei quali si giudica e si costruisce la storia del teatro.

Non è certo una coincidenza, ad esempio, se oggi mi trovo di nuovo qui, all'Aquila, e ancora una volta mi nasce la voglia di parlare di storia sotterranea, di un episodio apparentemente solo privato e lontano dal teatro. Già qualche mese fa, quando sono venuto qui con l'Odin Teatret, vi ho parlato della mia mitologia, geografica e privata, di una storia clandestina che riguardava i luoghi dove per me si sono fabbricate certe spinte e persino certe immagini di teatro.

E adesso, che sono di nuovo qui, in mezzo alle persone che forse più mi invogliano ad aprirmi, vi racconterò di come arrivai a Cheruthuruthy.

Ad Oslo vi è una strada, Drammensveien. È stata la terza via di cui ho imparato il nome. Era il '54, vivevo in Norvegia. Avevo cominciato a lavorare come saldatore, e così ho imparato per primo il nome della via dell'officina nella quale la-

La conferenza di Barba faceva parte del progetto "Oriente-Occidente": un insieme di spettacoli e conferenze che si è svolto all'Aquila dall'8 al 12 maggio 1990, organizzato dal Dipartimento di Culture Comparate dell'Università dell'Aquila e dal Tadua. In seguito, Barba ha utilizzato questa conferenza come materiale per l'articolo *La scala sulla riva del fiume* (ora in EUGENIO BARBA, *Teatro, solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 252-265).

voravo: Bogstadveien. Il secondo era stato Damfaret, il nome della strada in cui abitavo. Il terzo, Drammensveien. Più tardi ho scoperto che era la via che portava a Drammen, una cittadina a quaranta Km da Oslo, e che quindi il suo nome significava semplicemente "strada per Drammen". Ma all'inizio, per assonanza, mi faceva pensare a "drömmen", che in norvegese significa sogno. Per un sacco di tempo mi è rimasta la sensazione che quella fosse la via dei sogni.

Ma era una via dei sogni soprattutto perché lì stava un edificio speciale, una vera e propria casa dei sogni, nella quale mi recavo ogni giorno, finito il lavoro, alle 5.30 del pomeriggio. Era la biblioteca dell'università. In Italia il mio liceo era stato un collegio militare: non un posto dove i libri avessero uno statuto d'onore. I libri erano rimasti un mondo a parte per me, sconosciuto, strano. Ma quando fui in Norvegia, forse perché ero timido e scontroso, e non avevo voglia di andar fuori, nei locali nei quali ad Oslo si radunavano gli stranieri che non sapevano il norvegese, allora mi sono rifugiato in biblioteca, e ho scoperto cosa fossero i libri.

Non ero certo una persona colta, anzi non sapevo quasi niente: semplicemente mi sono messo a leggere, un libro dopo l'altro. Per prima cosa ho letto i libri in italiano, l'unica lingua che conoscessi. Finirono ben presto. Allora sono passato ad una lingua vicina, e ho cominciato a leggere in francese. Sceglievo un libro a caso nel catalogo e me lo leggevo. Mi capitò di leggere di tutto.

Un giorno, sulla base di questo "metodo dell'ignoranza", per il quale un titolo ne vale un altro, mi è capitato tra le mani un libro di Romain Rolland. Si intitolava *Ramakrishna*, per me era semplicemente una parola astrusa, poteva trattarsi di un libro sulla retorica medioevale, o su un classico francese del diciassettesimo secolo. Me lo portai al mio tavolo e cominciai a leggere. Così ho scoperto che alla fine del secolo scorso era nato nel Bengala un uomo chiamato Ramakrishna, figlio di contadini, un asceta che aveva avuto una serie di illuminazioni. Era particolarmente devoto a Khali e a Durga, che rappresentano l'aspetto sia creatore che distruttore del mondo indu, il potere femminile e la Madre. Era stato un grande innovatore della devozione dell'induismo del Bengala all'inizio del secolo, e il Bengala, allora, era un posto reso effervescente da un grande risveglio intellettuale, spirituale, filosofico ed anche politico. Ramakrishna aveva dato scandalo

perché si era avvicinato anche ad altre esperienze religiose, il cristianesimo per esempio, ma senza mai abbandonare l'induismo. Aveva le stimmate.

Era un personaggio lontanissimo da me, eppure mi venne un desiderio struggente, ma non dovuto ad una influenza di tipo religioso, semplicemente una voglia irresistibile di andare a Dakshineswar, vicino Calcutta, dove una ricca vedova aveva edificato per lui un tempio sulle rive del Gange, e di mettere il mio piede sugli scalini che portavano al fiume, quegli scalini che, secondo la descrizione di Romain Rolland, ogni mattina Ramakrishna scendeva per fare le sue abluzioni. Avevo diciotto anni.

Ero andato in Norvegia, nel '54, perché avevo deciso di dedicare un certo periodo ai viaggi, per poi tornare in Italia a studiare legge. Prima di tornare a casa volevo scendere quei gradini. Non so perché. Come quando una specie di demone ti spinge ad azioni di cui non sai bene il motivo, ma da cui non puoi esimerti.

Ma avevo diciotto anni, e pochissimo denaro.

Nella biblioteca, nella mia grande casa dei sogni, avevo conosciuto un bibliotecario zoppo. Faceva i turni serali, perciò era sempre in biblioteca quando ci andavo io. Cominciammo a scambiare qualche parola, e mi raccontò di essere pittore. Lavorava la sera per poter dipingere con la luce del giorno.

Un giorno mi chiese se volevo guadagnare qualche soldo in più. Conosceva un pittore che stava cercando un modello. Accettai, e mi ritrovai in un altro palazzo incantato: l'atelier di Willi Midelfart, uno dei più noti pittori norvegesi del suo tempo.

Era una grande stanza, grande come questo teatro. Sul fondo c'era una biblioteca piena di libri in diverse lingue, e tutti i muri erano coperti di quadri di pittori norvegesi, svedesi, francesi. Midelfart era nato all'inizio del secolo, era vissuto a Parigi negli anni Venti, a Mosca negli anni Trenta. Era un grande intellettuale. Il mio lavoro da lui era il migliore del mondo: dovevo stare seduto senza cambiare posizione, e intanto potevo parlare e lui cominciò a raccontarmi, a raccontarmi. E ogni tanto potevo anche alzarmi, prendere un libro. Midelfart mi insegnò il russo, e tante altre cose: tutta la formazione, la maggior parte della mia cultura viene da lui, che non solo mi dava un sacco di informazioni, ma sapeva legare tra loro le cose sparse di cui ero venuto a conoscenza. Mi

parlava di un pittore, per esempio, e sapeva metterlo in connessione con altri frammenti di storia, con uno scrittore, con un episodio, con una cultura. Quando tornavo in biblioteca, all'altra mia casa dei sogni, cominciavo a raccapezzarmi un po' di più tra tutti quei libri. Avevano smesso di essere semplicemente voci che apparivano e sparivano, cominciavano ad affiorare vie di coerenza, legami sotterranei.

Un giorno chiesi a Willi se conoscesse Ramakrishna. E Willi, che per me stava diventando l'incarnazione della Sofia, della saggezza, subito rispose: "ma certo". E cominciò a parlarmi di Ramakrishna e del suo discepolo, Vivekananda, che, diversamente da Ramakrishna, era votato all'azione, estroverso e intellettuale, instancabile viaggiatore in Occidente, aveva fatto conferenze e scritto libri. Allora gli dissi: "Ho un sogno, vorrei andare a Dakshineswar. Ma chi sa se potrò mai realizzarlo". E lui mi rispose che, come ogni 26 dicembre da moltissimi anni, doveva andare a cenare dal grande armatore norvegese Wilhelm Wilhelmsen, che aveva più di cento navi i cui nomi iniziavano tutti con una "T". Mi disse "gli parlerò di te, e forse potrà fare qualcosa".

Il 29 mattina Willi mi telefonò per dirmi di mettermi in contatto con gli uffici della compagnia perché forse, ma solo forse, avrei potuto imbarcarmi su una nave per l'India.

Mi ritrovai su una nave chiamata Talabot.

Non avevo mai supposto che mi sarebbe capitato di fare il marinaio, ma eventualmente avrei immaginato me stesso ritto sul cassero, nelle vesti di quello che scruta l'orizzonte. Invece mi dissero subito "dato che sei miope farai lo sguattero in cambusa, oppure puoi lavorare come garzone delle macchine". Era il 5 di gennaio quando mi imbarcai e cominciai il mio viaggio verso l'Oriente. Un Oriente senza teatro, naturalmente, tutto basato su Ramakrishna e su quel tanto di religioso e di filosofico che avevo letto e che mi aveva raccontato Willi.

Passammo Suez, arrivammo ad Aden, e lì, con mia grande eccitazione, mi raggiunse un pacchetto. Il momento della posta è importante per i marinai, e tanto più lo era per me, che avevo così poche persone che mi scrivessero. Lo aprii. Era Willi, che mi mandava tre libri. Il primo non ricordo quale fosse. Il secondo era *Voyage au buit de la nuit*, di Céline. Il terzo era *La condition humaine*, di Malraux, la descrizione di una rivolta in Cina del '27, quella che venne soffocata con un

massacro da Chiang Kai-shek. Scoprivo un altro aspetto dell'Oriente, la sua faccia violenta, la lotta, quella sociale, quella per la dignità umana.

Ci vollero molti mesi per arrivare in India. Prima andammo a Ceylon, nelle Filippine, toccammo Singapore, arrivammo in Cina, in Giappone. Infine giungemmo a Calcutta. Scesi dalla nave una mattina molto presto e andai a Dakshineswar, vidi il tempio, discesi i gradini.

E terminò il mio primo incontro con l'Oriente.

Ritornai a casa e di nuovo, e ancora per molti anni, l'Oriente per me rimase quello dei libri.

In India ci tornai solo una decina d'anni dopo, nel '63.

Nel '63 studiavo teatro in Polonia, e lavoravo con Grotowski, che in quegli anni viveva ad Opole, isolato, insieme al suo piccolo gruppo di attori, quasi sconosciuto. Spesso mi capitava di viaggiare fuori della Polonia, adesso interessato ai diversi aspetti della nostra professione, anche per poter parlare di Grotowski o portargli notizie e tecniche dal mondo di fuori.

Durante uno di questi viaggi, ero a Parigi, un giorno qualcuno mi chiamò per strada. Mi volto, e vedo una ragazza, una svedese di origine ebraica – potremmo chiamarla, tra noi, Shulamit – che ride, mi domanda se non la riconosco più, mi chiede cosa sto facendo a Parigi. Avevo conosciuto "Shulamit" ad Oslo, qualche anno prima, e quel che ci aveva uniti era il fatto che anche lei avesse, come me, la passione dei viaggi, il gusto per il vagabondaggio, e la vocazione al nomadismo. In quel periodo avevamo fantasticato insieme di viaggi comuni in paesi lontanissimi. E adesso lei stava lì, davanti a me, rideva e mi chiedeva: "ricordi quando abbiamo progettato quel grande viaggio in Africa, ricordi quando ne abbiamo sognato un altro in Sudamerica?". Le risposi: "sai, in realtà ho ancora voglia di un grande viaggio, vorrei andare in India". E lei, eravamo in maggio, mi disse: andiamoci insieme.

C'era il problema di come arrivarci, in India. Le proposi l'autostop, che era il modo in cui avveniva la maggior parte dei miei spostamenti. Ma lei mi disse: "no, guarda, sto per prendere la patente, e mio padre mi ha promesso di comprarmi subito una macchina". Era ricco, suo padre, e a suo tempo non aveva trovato affatto di suo gusto il fatto che la figlia frequentasse questo italiano privo di professione, che si manteneva facendo il saldatore ad Oslo.

Ma questo era stato il passato, ed uno dei motivi per cui con lei era poi andata male. Decidemmo che avrebbe preso la patente e la macchina, e che a luglio avrebbe guidato anche per me fino all'India, durante i due mesi di vacanze estive del teatro di Grotowski. Invece all'inizio di giugno ricevetti una sua lettera, nella quale diceva: "ho tentato l'esame della patente e mi hanno bocciata!".

Ed ecco che l'India, per noi, scompariva, perché ora come ci saremmo potuti arrivare?

Però, sempre in quell'inizio del giugno 1963, si stava svolgendo a Varsavia un evento importante, il congresso internazionale biennale dell'ITI, l'International Theatre Institute dell'UNESCO.

Io vi avevo partecipato, e mi ero adoperato perché i rappresentanti dei diversi paesi fossero informati dell'attività di Grotowski, e andassero a vedere il suo ultimo spettacolo, il *Dr. Faustus*, che in quel momento Grotowski aveva appositamente portato in tournée a Lodz, a sole due ore da Varsavia. Mentre mi adoperavo per Grotowski feci amicizia con Judy, una ragazza inglese che lavorava nella segreteria internazionale dell'ITI, e che mi aiutò. Anche a lei raccontai del mio sogno dell'India, e lei mi disse "che bello, ho sempre desiderato andarci!". E io le chiesi "hai la macchina?" [risate del pubblico].

Fu così che ci andammo. A questo punto, del resto, potevo giustificare la mia fame di India: ci andavo per studiare il teatro indiano, che a quei tempi era poco noto, anche il teatro classico era una cosa solo per specialisti. E poi naturalmente era molto chic poter dire ai miei amici polacchi privi di passaporto che quell'estate sarei stato in India.

Avevamo deciso di andarci con la Seicento di Judy, ma il padre si oppose. Si dichiarò disposto ad anticiparci i soldi purché comprassimo una Land Rover, anche usata.

Io però non sapevo guidare, così partimmo in tre: noi due, più un mio amico che doveva alternarsi con Judy alla guida. Il viaggio fu, come sempre, pieno di imprevedibili avventure, e del resto convivere in tre non è facile. L'India, poi, si rivelò enorme, impiegammo tre giorni di macchina solo per arrivare dalla frontiera del Pakistan a New Delhi. Né sapevo bene di che tipo di teatro stessi andando a caccia. Mi indirizzarono alla National School of Drama, dove ascoltai qualcosa di non molto diverso da quello che ci insegnavano alla scuola teatrale

di Varsavia. Ebrahim Alkazi aveva vissuto a lungo in Egitto, era un conoscitore del teatro inglese, di Stanislavskij e dell'Actors' Studio. Poi mi fu suggerito di andare a Bombay, dove lavorava Adi Marzban, uno scrittore teatrale che era anche regista. Pensavo che Bombay fosse dietro l'angolo. Per arrivarci ci mettemmo quattro giorni di macchina, le distanze allora erano ancora aumentate dalle strade terribili. Anche a Bombay, però, la situazione non era molto interessante: farse popolari e teatro che riprendeva la tradizione inglese. Allora qualcuno mi disse: "perché non vai nel Sud?". Era una persona anziana, del Kerala. Mi disse: "Nel Kerala c'è un teatro tradizionale che non ti deluderà, si chiama Kathakali". Riprendemmo la strada.

Durante la marcia verso il sud perdemmo il mio amico norvegese, fermato dalla dissenteria e dalla terribile nostalgia per l'Europa. Io e Judy scendemmo fino al Kerala, e cominciammo la nostra ricerca del teatro Kathakali. Non era tanto semplice, non si può mica fermare la gente per strada e chiederle se per caso sa qualcosa di un teatro chiamato "Kathakali". Per fortuna scoprimmo, a Trichur, una libreria di proprietà dell'ex-ministro della cultura del Kerala, dove trovammo notizia di una grande scuola di Kathakali in un villaggio chiamato Cheruthuruthy.

A Cheruthuruthy andammo ad abitare nell'ospedale, in un padiglione un po' isolato, il lebbrosario, mi pare. E io cominciai a recarmi alla scuola. Ma lì presto scopersi che i maestri non erano per niente eccitati dalla mia presenza, né minimamente interessati a me. Quando cercavo di far domande sentivo da parte loro un rifiuto completo, quasi etnico-culturale, che mi rendeva di rimbalzo piuttosto intollerante nei loro confronti. Non fu un bel periodo. La scuola mi dava una impressione di routine, con gli insegnanti che stavano lì, seduti, a battere il ritmo per gli allievi con un pezzo di bastone. Mi pareva proprio il contrario del teatro sacro che si sogna, ci si immagina, si idealizza. Eppure tante cose mi sono rimaste profondamente incise nella memoria.

A quei tempi le lezioni cominciavano all'alba, verso le cinque del mattino. Gli allievi più giovani, sui nove-dieci anni, cominciavano il lavoro a quell'ora, senza insegnanti. Mi colpivano molto questi esercizi solitari e faticosi fatti da bambini. A lungo, ripetevano i passi della difficile camminata del Kathakali. Diventarono i miei compagni, per una loro istintiva gentilezza.

Le forme teatrali che si cominciano da piccoli sono molto differenti dalle altre. I bambini vengono proiettati in un contesto che irradia su di loro il suo valore, in una tradizione che li trascende. Sanno di non essere solo bambini, ma anche rappresentanti di qualcosa che va al di là del semplice contesto.

Nei ragazzini di Cheruthuruthy c'era una grande saggezza, molto superiore alla mia, che lì mi facevo adulto-bambino, mi trasformavo in un bambino che deve capire quel che sta avvenendo intorno, si sforza di rendersi conto, e non ci riesce.

Ero arrivato nel villaggio in un periodo in cui gli spettacoli erano pochi. Credo di averne visti solo un paio, ma forse in realtà era addirittura uno solo, nelle mie tre settimane passate a Cheruthuruthy. Ma quest'unico spettacolo fu sufficiente, tante erano le difficoltà e le penitenze che comportava per uno spettatore occidentale. Tanto per cominciare in Occidente non mi era mai capitato di assistere ad un vero teatro all'aperto, per una notte intera. All'improvviso dovetti adattarmi a tutt'un'altra dimensione del tempo, una dilatazione nella quale la curva dell'attenzione degli spettatori cambiava continuamente, cresceva e calava, in gran parte a seconda del grado di stanchezza, di sonnolenza, di dormiveglia.

Mi sentivo come contagiato dallo stato fisico delle centinaia di spettatori presenti. Dalla loro apparente irriverenza nei confronti degli attori, per cui durante lo spettacolo la gente si alzava, i bambini piangevano, venivano allontanati, c'era gente che vendeva noccioline e caffè, gente che parlava e gente che dormiva. Mi sembrava di stare in una grande stazione ferroviaria. Eppure intanto c'era questa fiaccola, la presenza degli attori lì sul palco, questa fiamma che brillava nonostante tutto, e io li guardavo e non riuscivo a capire perché mi sembrava che mi riguardassero tanto, mentre raccontavano storie che non mi dicevano niente e che non capivo bene. Penso che tutta la forza dell'impressione del Kathakali venisse da lì: da quel non capire eppure dall'essere preso.

Venivo dal teatro di Grotowski, nel quale si stava inventando una nuova identità per il teatro, che risarcisse la perdita della sua sacralità. Lì in Kerala era tutto incredibilmente poco sacro, c'era l'irriverenza della consuetudine. Perché ero tanto affascinato?

Questa è stata la catena delle coincidenze apparentemente prive di senso che mi hanno portato fino a Cheruthuruthy:

prima la via dei sogni, Drammensveien, il mio primo passo verso l'Oriente. Poi Romain Rolland mi ci ha indirizzato attraverso Ramakrishna (Romain Rolland ha anche scritto un libro molto importante per il teatro, *Le théâtre populaire*, però proprio quello io non l'ho mai letto). "Shulamit" mi portò a decidere il viaggio, lo rese concreto, anche se poi non l'ho fatto con lei ma con Judy, la donna che è diventata mia moglie.

Una catena di coincidenze in apparenza senza logica: eppure è la storia segreta di quello che è stato sempre visto come la mia spiccata propensione per le forme codificate asiatiche, un interesse tipico in un regista come me.

Ma l'Oriente, per me, apparteneva al mondo ed alle vie dei sogni, era qualcosa sul quale sognare, sul quale proiettarmi ed in base al quale scoprire cosa fosse che mi mancava.

Ancora ora che pure ho tutto ciò che un cuore di regista può desiderare, attori leali che mi conoscono e mi sopportano, pure sempre continua questa mia fantasia, il mio viaggio segreto verso l'Oriente. Un Oriente che forse non esiste, ma mi permette di arrivare fin sulla soglia di ciò che è veramente mio. Adesso ci sono studiosi, come Schechner, ad esempio, che parlano del mio contatto con l'Oriente come di qualcosa di storicamente inevitabile, o come di un grande apporto per la storia intera del teatro: le tecniche del Kathakali che attraverso me arrivarono fino a Grotowski, e poi a tutta la regia nuova d'Europa e d'America. Forse, anzi sicuramente, hanno anche ragione.

Ma l'incontro reale è avvenuto tutto attraverso la serendipità delle coincidenze, che sono poi anche il segno dell'operato di Dio quando vuole restare anonimo.

3. *Aracne* (12 marzo 1991)

È ormai per me tradizione, qui all'Aquila, raccontare le vite che ho attraversato per arrivare al mestiere di regista, lasciando che si intreccino l'interno e l'esterno. Ho parlato del mio primo contatto con l'India ed i teatri orientali, della mia infanzia nell'Italia meridionale. Anche oggi comincerò da un episodio biografico.

Nel 1953, a diciassette anni, ho lasciato l'Italia per andare verso il Nord. Ero un ragazzo piuttosto sprovveduto, con la guerra ancora impressa nel corpo e negli occhi, ma ignaro di tutto. Ricordo quanto fu forte, una volta passato il Brennero, la sensazione di entrare in un mondo irrazionale, nel quale le persone si comportavano in modo assurdo, mangiavano spaghetti scotti e avevano un modo incomprensibile di vivere. Mio fratello ed io finimmo per coniare una massima, che in quegli anni ci ripetevamo spesso: "la razionalità finisce al Brennero".

Guardavo me stesso, imparavo a conoscermi, osservando le diversità del comportamento degli altri, di quelli a me più vicini, dei compagni di lavoro dell'officina nella quale lavoravo. Era come sdoppiarmi, ero io, e nello stesso tempo ero un oggetto di studio di cui esaminavo le differenze e le reazioni. Scrutavo me stesso con lo sguardo di un antropologo.

Avevo vissuto una guerra, e non ne sapevo quasi niente. In Norvegia cominciai a leggere e scopersi la storia. È stato così che ho cominciato ad essere ossessionato da una domanda in apparenza assurda, che però si rifiutava di lasciarmi: cosa avrei fatto ad Auschwitz?

Divenne una vera ossessione, arrivò persino ad invadermi il sonno. Ero perseguitato da un sogno ricorrente, nel quale

Conferenza in occasione della tournée all'Aquila de *Il Castello di Holstebro*, e di un seminario di Julia Varley.

io ed il padrone dell'officina nella quale lavoravo, Eigil Winje, che era anche un caro amico, eravamo prigionieri in un campo di concentramento. Nel sogno cercavamo di fuggire, strisciando di notte sotto i reticolati. Sentivo il filo spinato stracciare le nostre uniformi di prigionieri. Passavamo sotto il primo reticolato, poi sotto il secondo. Arrivati al terzo, all'ultimo, sentivo delle urla in tedesco, e mi svegliavo.

Eigil aveva partecipato alla resistenza norvegese contro i tedeschi, era stato catturato e mandato nel campo di concentramento di Sachsenhausen. Non ne parlava spesso.

Cosa avrei fatto ad Auschwitz? Avrei collaborato con le SS? Sarei stato una vittima consenziente, sarei diventato un "musulmano", un prigioniero demoralizzato e inerte, avrei trovato il coraggio per far parte della resistenza che fu organizzata anche nei campi di sterminio?

Avevo diciotto anni, e questa domanda mi perseguitava.

Il mio incubo mi seguì nei miei viaggi, fu mio compagno in Polonia, durante i trenta mesi di lavoro con Grotowski. Mi recai a visitare Auschwitz. Mi chiedevo cosa fosse questa paura, cosa fosse questo palpito strano, come un richiamo che mi veniva da un mio io sotterraneo, che mi prendeva all'improvviso durante la giornata.

Un visto non rinnovato mi tagliò fuori dalla Polonia, e da Grotowski. Fondai un mio teatro, l'Odin Teatret, in Norvegia. Quando cominciai a lavorare con l'Odin, l'incubo di Auschwitz scomparve.

Non tutte le domande che ci poniamo su noi stessi derivano dalla nostra volontà. Alcune ci vengono incontro da sole, risalgono da strati sotterranei, ci sono imposte da forze estranee che si sono insediate dentro di noi.

Un intero popolo di morti mi aveva chiesto conto di qualcosa, e non sapevo a cosa dovevo dare risposta.

Quando mi ritrovai da solo in teatro, di fronte al mio gruppo di attori, senza più Grotowski al mio fianco, altre paure si impossessarono di me, presero il posto di quella domanda "cosa avrei fatto ad Auschwitz", che mi aveva assillato per anni. Non fu come quando una paura giovanile cede il passo di fronte alle domande dell'età adulta. Si era solo trasformata, in modo da poter continuare ad essere pungente nel nuovo corpo, da regista, in cui ora mi trovavo. Dove stavo andando? Dove stavo portando questo gruppo di persone che si fidava di me?

Chi fa teatro sa che esiste un momento della verità: per esempio, se sei un regista, quando ti trovi di fronte ad un attore. In mano hai delle cesoie e un ago, come vuole il tuo lavoro, ma quello che devi tagliare e ricucire è pelle umana. E devi sapere esattamente dove piantare l'ago e dove far passare il suo filo, dove imbastire e dove tagliare, mentre davanti a te l'oggetto del tuo lavoro cambia e si trasforma incessantemente, a rischio di sanguinare.

Devi essere sicuro anche se sei solo, e non sai, in realtà, per quale strada stai conducendo.

Nel '66 io ed i miei attori andammo via dalla Norvegia. Era la loro terra, ed era diventata la mia casa. Ci spostammo in Danimarca, dove ci avevano offerto un teatro. Quattro dei cinque attori norvegesi con cui avevo lavorato per il mio primo spettacolo, *Ornitofilene*, accettarono di seguirmi, di diventare sradicati. Tagliammo delle radici.

Quello che caratterizza la morte, il cadavere, è il *rigor mortis*, la stabilità. Finalmente siamo di fronte ad un essere umano che non cambia, ad una rigidità ed immobilità assolute. A qualcosa di compiuto, di fermo. Purtroppo, quello che caratterizza la vita, invece, è l'instabilità, una trasformazione continua, un continuo errare appena trattenuto da radici. Ci ritrovammo in Danimarca: un gruppo di sradicati con le radici in cielo.

Il lavoro con gli attori è un lavoro sul fluire, sul succedersi delle tensioni muscolari e nervose, sui loro dinamismi e significati, sul ritmo e sulle pulsazioni.

L'attore è colui che modella e mette in relazione questo flusso di tensioni.

Dal punto di vista dell'organicità, della qualità di vita scenica e della credibilità per lo spettatore, è interessante vedere come questo fluire di energia non abbia senso, né storia, né sesso. Non è né maschile né femminile, ma ha piuttosto a che vedere con le qualità, i colori, i sapori e le sfumature fra due estremi segnati dagli aggettivi morbido e vigoroso. Nel momento stesso in cui l'attore, sul palcoscenico, fa qualcosa, *diventa* sesso: il sesso che di momento in momento ha deciso di rappresentare, non quello di partenza.

Potremmo addirittura guardare a tutto il lavoro dell'attore come ad un'alternanza non narrativa di qualità tonali, di tensioni che destano in maniera più o meno netta, nello spettatore, reazioni di vigore o morbidezza, di seduzione e di vulnerabilità. Questa alternanza avviene in una successione di raddensamenti di energia che costituiscono una delle tante informazioni contenute nello spettacolo. La storia, la struttura dello spettacolo, il genere performativo, saranno altre informazioni.

È un po' come il lavoro dei ceramisti: ci sono quelli che si concentrano sulla forma dell'oggetto che stanno plasmando. Ma c'è tutta un'altra scuola che si concentra su altro: sul vuoto che è il centro della ceramica, sulla potenzialità che permette la nascita di una forma.

Il lavoro sui colori dell'energia permette un tipo di collaborazione particolare tra attore e regista. Permette di fare davvero una esplorazione. Che significa esplorare? Significa semplicemente lasciare quel che si conosce ed entrare in un territorio sconosciuto.

In questo errare, puoi scegliere una guida che ti condurrà con sicurezza, da un luogo noto ad un altro. Oppure qualcuno che ti porti ancora più lontano dalle tue certezze, dalla tua cultura, da ciò che conosci. A guidarti in un viaggio all'interno di te stesso, per conoscere la folla che ti abita.

Il continuo avanzare o indietreggiare, indugiare e retroagire dell'attore è un modo di influire sulla vita affettiva dello spettatore, ma non nella maniera prevedibile: è un modo per aiutarlo ad avvicinarsi ad un momento, ad un luogo in cui precipitare, ad una voragine personale che da qualche parte l'attende, ed a cui non lo possono condurre né i significati, né le storie raccontate, né le interpretazioni.

La ricerca non riguarda più quel che si vuole rappresentare. Sottintende Aracne, invece, la donna-ragno, l'essere umano-animale dipinto sulla volta di questa sala[2]. Questo è l'attore: un essere umano che riesce a risalire alle sue qualità animali, alle incarnazioni precedenti, e a far sì che i nostri sensi ne siano colpiti, proprio come lo fa un animale che non sta cercando di esprimere niente, un cane, un ragno, un topo, un cavallo. Tutto il modo di muoversi dell'attore, di alzare la testa, di guardare, di essere immobile, di parlare, sembra sprigionarsi da un remoto spazio interiore, da un universo unico e incomprensibile. Sono segnali che scuotono il nostro si-

[2] La conferenza si svolgeva nella "sala rossa" del Teatro Comunale dell'Aquila, che ha il soffitto affrescato con le storie di Aracne.

stema nervoso, a volte appena appena, altre volte invece lo scrollano, e ci spingono a reagire, ci spostano e ci indirizzano altrove, ci trascinano lontano da quello che conosciamo, da quello che ci fa dimenticare l'essenziale su noi stessi.

La storia di Aracne è semplice: una donna tesse, sente un rumore, sente una presenza. È la presenza invisibile di Atena, e lei cerca di vederla, di toccarla, è lì, e poi c'è un grido di orrore, qualcosa è avvenuto, qualcosa di ibrido: sgomento, mistero e fascino. Aracne cade per terra, sente qualcosa sul viso, come una seta che l'avvolge, comincia a perdere la vista, i suoi occhi stanno andando altrove, tutto cambia in lei, il viso, i piedi ed il modo di muoverli. Non riesce più ad agitare le braccia in maniera normale. Ed all'improvviso scopre che le braccia sono diventate otto, e che lei stessa è diventata un ragno.

In fondo è un piccolo mito, quello di Aracne, ma nasconde qualcosa al centro che ci mette in contatto con il nostro più remoto passato: per trasformarsi in ragno l'essere umano deve fare lo stesso percorso che ha compiuto per uscire dall'acqua, solo in senso inverso.

Così, possiamo conoscere una forma particolare del nostro "passato": le metamorfosi, la successione di fasi dentro di noi, i corpi che abbiamo attraversato.

E ancora: nel momento in cui Aracne si muta in un ragno, che ne è di tutte le vite possibili che Aracne-donna avrebbe potuto avere? Dietro l'immagine di una trasformazione appare il vuoto, la potenzialità, appaiono tutte le vite che Aracne non ha vissuto, e che vive mentre si trasforma, nella frazione di un secondo. Appaiono in un momento, come un caleidoscopio di colori, un mulinello di energie contenute da una forma finale e vibrante.

L'attore può colpire la parte "rettile" del nostro cervello, quella che abbiamo in comune con gli animali, e che tendiamo a dimenticare. Come deve scuotere l'altra, il cortex, quella propria solo a noi, agli esseri umani, che ci permette di pensare, di astrarre, di fare associazioni, di andare avanti e indietro nel tempo, di immaginare cose che non esistono.

Con gli anni, con il lavoro con i compagni dell'Odin, ho capito che questo è il cuore del lavoro dell'attore: smuovere lo spettatore facendogli attraversare il *suo* vuoto. Questo è il compito dell'attore: creare vuoti.

Smuovere lo spettatore: cioè non solo commuoverlo. Ma

spiazzarlo, spostarlo dalle sue abitudini, dalle sicurezze, dalle torrette dalle quali controlla l'orizzonte che gli è abituale.

L'attore è come un ragno, crea ragnatele, nuvole di buchi, relazioni impensate.

Così, i miei attori mi hanno guidato verso zone che non conoscevo, permettendomi di addentrarmi in esse, di riscoprire i corpi che avevo attraversato. Ovviamente potrei dire: "voglio fare uno spettacolo per dimostrare questo, oppure per interpretare questo testo in questo modo". Naturalmente, incontrerei molti problemi, per strada, perché il lavoro non si lascia mai imprigionare del tutto dai nostri progetti né dalle nostre speranze. Invece, quando mi lascio portare da quello che gli attori creano, vengono a bussare alla mia porta incomprensibilità e problemi che, per essere risolti, mi portano lontano dalla mia sicurezza, dalla mia competenza, e consapevolezza di me, e anche dai riflessi scontati dell'identità biografico-culturale che ho, che ciascuno di noi ha.

È fondamentale trovare un modo per fuoriuscire dai punti di riferimento della nostra identità biografico-culturale.

Quando stavo lavorando per *Talabot* Iben [Nagel Rasmussen] ha tessuto un filo, lo ha avvolto come un nodo, e ha creato un'immagine che è entrata a far parte dell'ultima scena dello spettacolo: una donna partorisce un bambino e lo allatta, ma dal suo seno cade sabbia, ed il bambino stesso le si disgrega tra le mani. Questo è un vuoto, un cortocircuito per il cervello: crediamo di nutrire, ed in realtà stiamo uccidendo.

Talvolta mi chiedono: "per chi fai i tuoi spettacoli? Credi che possano dire qualcosa ai giovani spettatori di oggi, al loro mondo?". Io so di fare i miei spettacoli per altri: forse per le generazioni che ancora devono nascere.

Sicuramente li faccio per i miei spettatori più cari: i miei morti, che mi circondano, abitano dentro di me, e talvolta mi sembrano la realtà più concreta che mi sta intorno.

La domanda che mi assilla non è più quella di quando ero giovane, e lontano dal teatro: "cosa avrei fatto ad Auschwitz". La paura di quel che sarò alla fine è cambiata. Adesso la domanda è: cosa sto facendo, in questo momento? Come mi sto comportando, per riuscire a non diventare quello che non vorrei essere? È in primo luogo una paura che non riguarda più me solo, come quando sognavo Auschwitz, ma anche le persone strette intorno a me su questa zattera fragile che è il mio teatro.

Ho riconosciuto di che paura si trattava ascoltando, una volta, un regista che raccontava la sua vita. Ha detto "ho perso il mio gruppo e per tre anni ho vissuto nel lutto".

Allora mi è subito venuto in mente Ryszard Cieslak. Gli ho visto vivere questo lutto dal momento in cui non ha più potuto fare teatro con Grotowski, e mi è sembrato terribile.

La vedovanza è una vista terribile: vedere una persona che continua a vivere, a sorridere, persino a trovare nuovi amori, ma sempre portandosi dietro un'ombra. La paura di quello che sarò alla fine è il timore di soffrire io stesso questo lutto. Ma è soprattutto il terrore di farlo vivere ad altri. La paura di vedere persone alle quali si è estremamente legati entrare in lutto.

Non che io creda di essere indispensabile: ma questa è la mia paura. Forse è solo senso di responsabilità, la consapevolezza che una parola, un'intonazione, un gesto insignificante possano avere conseguenze umane terribili. È come se le azioni andassero lontano, tanto lontano che non si può neanche immaginarlo, tanto lontano da svincolarsi da noi, da diventare anonime, e agire come lampi di illuminazione o colpi di scena che massacrano.

Dal 1976 in poi ho viaggiato spesso con l'Odin in America Latina. Ho avuto diversi incontri, e molti scontri, con persone che facevano teatro. Gli anni Settanta erano un periodo fortemente politicizzato. L'Odin fu accusato, da parecchi gruppi sudamericani, di imperialismo culturale.

Quando parlo, lo faccio sempre in prima persona, né potrei fare altrimenti. Ma questa prima persona può straripare in asserzioni teoriche, e, per chi ascolta, diventare un modello, una prevaricazione, una forza temibile e persuasiva, che mette a rischio le scelte altrui. Mi dicevano: "questa è la tua esperienza? Ma ce la proponi come se fosse un punto di riferimento da imitare o copiare". Mi chiedevano, come talvolta mi chiedono ancora: "non senti la responsabilità del fatto che molti giovani credono di avere una ricetta dall'Odin e dalle tue parole?".

Era un tormento, per me, e cercai un modo più giusto per parlare delle mie esperienze evitando di farle diventare un'imposizione. Però sapevo anche quanto sia importante trasmettere il valore del proprio lavoro. Trasmettere è essenziale. È anche un bisogno insopprimibile.

Così nacque l'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, per tramandare quello che avevo trovato nel teatro, però con un linguaggio non troppo mio personale, con una terminologia che non diventasse una barriera tale da impedire ad altri di avvicinarsi all'essenziale.

A queste domande sulla trasmissione ed i suoi pericoli, ho avuto, anni dopo, anche un'altra risposta, da *Talabot*: l'immagine della donna che allatta con la sabbia, soffocando e disintegrando il suo bambino. Nutrire *è anche* uccidere.

Talabot racconta la storia di una donna vera, Kirsten Hastrup, un'antropologa danese, un'amica, che io e gli attori conoscevamo bene. Ha collaborato allo spettacolo, scrivendo per noi episodi della sua vita. Gli attori hanno scelto tra gli episodi e mi hanno mostrato come li avrebbero sceneggiati. Io ho raccolto tutti questi materiali, quelli scritti e quelli agiti, e ho cominciato a lavorare sullo spettacolo.

Cercavo un doppio fondo.

Il doppio fondo dello spettacolo ha preso forma sulla base delle leggende scandinave che parlano del "popolo nascosto": è il popolo di gnomi e di donne bellissime, che attirano e seducono pastori e contadini. Kirsten Hastrup affermava di averli incontrati nel suo lavoro sul campo, come antropologa, in Islanda.

Nello spettacolo, però, il popolo nascosto era quello delle leggende nordiche, e insieme era il popolo dei morti. I nostri morti venivano ad essere gli spettatori, curiosi ed insieme indifferenti, della nostra vita, quelli che la riempiono di voci e sussurri misteriosi, e di richiami irresistibili. Quando tutto è finito, loro restano, in mezzo ai resti e alle macerie del destino umano.

Tutta la confusione di una avventura umana raccontata era, alla fine dello spettacolo, un piccolo mucchio di spazzatura sul pavimento. E, al di sopra di questo, un Trickster, dai seni turgidi di sabbia, partorisce un essere, lo soffoca col suo "latte", lo disfa in un mucchietto di stracci e sabbia.

Il popolo nascosto, il popolo invisibile che ci circonda e ci chiama, che continua a danzare dopo che di noi sono rimasti solo frammenti di carta e schizzi di birra, sono i morti.

Siamo circondati da loro, e li sentiamo, anche involontariamente, come se abitassero dentro di noi. Parlo di morti non solo in senso stretto; alcuni dei miei morti, in realtà, sono ben vivi, Grotowski è vivo. Eppure in un certo senso per me

è come se fosse morto, il rapporto che ora ho con lui è simile a quello che ho con i miei maestri assenti eppure così vicini.

Certo, Grotowski ed io ci incontriamo e parliamo, anche se il nostro lavoro ci dirige verso direzioni opposte. Quel che più conta, tra di noi, è la presenza viva del passato: il suo teatro, le sue teorie, la sua influenza su di me. Quello che vale è il modo in cui il passato è presente, il modo in cui è infisso nella nostra testa, non solo nella parte razionale, che giudica e concettualizza, ricorda e mitizza, ma in quel cervello "rettile" che ci fa reagire agli impulsi primari. Il passato è presente: è una presenza che possiamo dimenticare, ma che inesorabilmente riappare, proprio come nel nostro volto scopriamo un giorno la presenza di una persona del nostro stesso sangue che ci ha preceduti, e che adesso riappare nei nostri lineamenti invecchiati.

Il morto che ti aveva preceduto sta prendendo possesso di te. Che farne? Certo, ti eri allontanato, l'avevi tenuto a distanza, ma non è una difesa che regga, il popolo nascosto ci insidia, ci circonda, ci assedia silenziosamente, si insinua dentro di noi, fino a che non ci arrendiamo alla sua presenza, ed impariamo a convivere.

Dobbiamo dare risposta alle domande che ci pone, dobbiamo trovare un posto a questa folla che si accalca dentro di noi, ci nutre e ci soffoca.

Si può rifiutarlo, così come i giovani che oggi fanno teatro rifiutano, giustamente, di farsi impossessare dal ricordo degli anni Settanta, del teatro politico, del Living, dell'Odin. Sono questi i morti che adesso riempiono tutto lo spazio intorno a loro. "Devo diventare come Barba? – si chiedono i giovani registi di oggi – Ma appartiene ad un altro periodo, che mi è estraneo. Io voglio essere me stesso, voglio seguire la mia strada".

Ma io sono lì, sono il morto, ingombrante davanti a loro, e parlo.

Altri, invece, riconoscono ai morti una bellezza d'oro, la perfezione di una mummia bellissima, con la sua maschera smaltata ed i suoi gioielli scintillanti, con la sua immobilità che sembra vita.

Una delle culture più terribili, ma anche delle più affascinanti, che gli europei si trovarono di fronte, quando scoprirono il nuovo mondo, fu quella dei Tupi-Guaranì.

I Tupi-Guaranì erano una tribù grande, forte, bellicosa, che si era conquistata una vasta area in Brasile, da Recife a Santa Catarina.

Quando i portoghesi li incontrarono, furono sconvolti da due cose: la loro nudità, e il fatto che fossero antropofagi. Sono stati i gesuiti, che si erano subito recati nella regione per convertirli, a raccontarci dei Tupi-Guaranì, a descrivere la sensualità peccaminosa delle loro donne nude, e l'orrore dei loro banchetti rituali. I Tupi-Guaranì ammazzavano e mangiavano i prigionieri di guerra non per cibarsi della loro carne, ma per assorbire il loro valore. A volte ne risparmiavano uno, gli davano in sposa una delle loro donne, convivevano per anni con lui, come se fosse un qualsiasi membro della tribù, e poi, un giorno, lo uccidevano e mangiavano quelle parti del corpo che per loro custodivano le qualità del nemico.

Oswald de Andrade, un grande poeta brasiliano, pubblicò, nel 1928, il manifesto *Antropofagia*: sosteneva che ogni essere umano deve diventare antropofago, imparare a nutrirsi in maniera rituale, come facevano i Tupi-Guaranì. Oswald de Andrade asserisce che per noi è fondamentale affrontare l'altro, saper scegliere quali parti mangiare, ingerire la sua forza e conservare il suo potere in noi, lasciando che il nostro metabolismo si liberi del superfluo e preservi solo l'essenziale.

Così mi sembra di essere stato in tutta la mia vita: un antropofago. Ho divorato, e non ho mai avuto scrupoli. Né mi è mai sembrato che, mangiando i miei morti, tradissi loro o la mia identità.

Sentivo, al contrario, in quei momenti, il pericolo di affrontare l'altro, la tensione della lotta, il valore della mia vittoria. Lo ingerivo con rispetto e con terrore, perché non è automatico che la forza dell'avversario rimanga dentro di te, e diventi la tua forza. Se il tuo metabolismo e la tua tempra non sono all'altezza, se per te questo banchetto di antropofagia non è sacro, colui che hai mangiato si impadronirà di te, e tenterà di digerirti. C'è morto e morto: ci sono quelli che appartengono ad un passato lontano, ci sono quelli che vengono dal mondo di oggi. Se non li affronti nel modo giusto, se non sei in grado di misurarti con loro, vincerli, assorbirli e metabolizzarli, rischierai che il morto, dentro di te, ti faccia parlare con le sue parole, agire con le sue azioni, pensare con i suoi pensieri.

Ma se non incontrerai i tuoi morti, non potrai far fiorire il tuo vero destino e la *tua* forza.