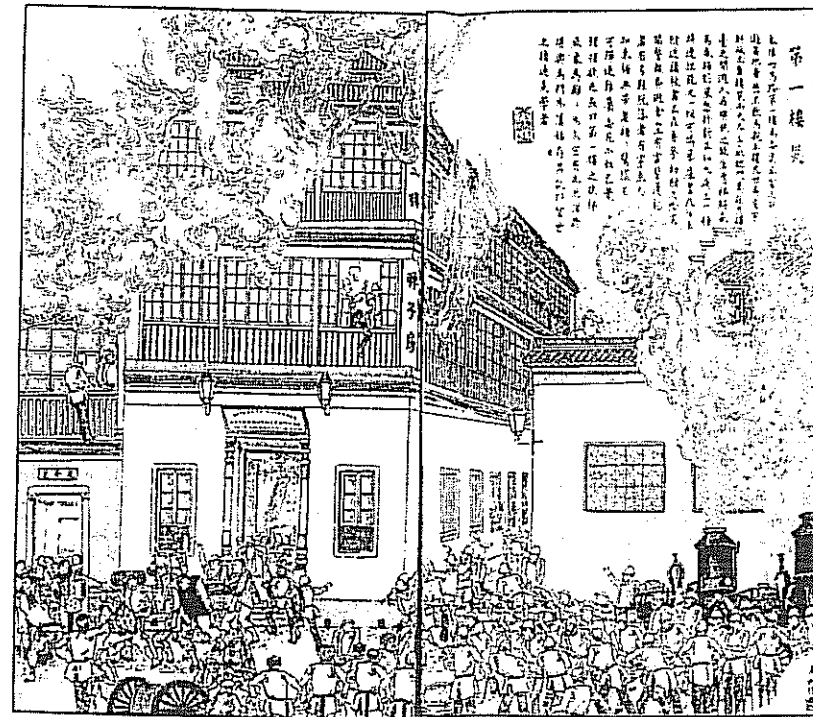


Franco Ruffini

«PIETRE DI GUADO», DI INGEMAR LINDH



8. Incendio di un teatro a Shanghai: fuga del pubblico e arrivo dei pompieri. L'illustrazione è tratta dal supplemento illustrato del giornale «Shen Daily» (1867-1949), il più importante a Shanghai e nel Sud della Cina. L'illustrazione risale al decennio 1880-1894, anni in cui il supplemento veniva illustrato con disegni. La vivace immagine di cronaca, che testimonia tra l'altro l'avvento dell'Occidente in Cina (lumi a gas, le macchine a vapore del corpo dei pompieri) corrisponde alle illustrazioni al tratto europee dell'epoca, prima dell'avvento della fotografia.

Delle due domande che si rivolgono a un libro – cosa contiene? cosa significa? – è quella dal contenuto al contesto ad essere più interessante per *Pietre di guado*, di Ingemar Lindh (Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 1998).

Il libro «nasce non scritto ma parlato», dice la Prefazione. Si apre infatti con la trascrizione di un seminario sul lavoro dell'attore tenutosi in Norvegia nel 1981. Ci sono poi due lunghe lettere a un amico, Bengt Hager, per raccontare con la prima la propria biografia artistica, e ragionare con la seconda sulle conoscenze conquistate vivendola, giorno per giorno. Dalla lezione di Stanislavskij è acquisito che come la biografia è «vita nell'arte», così la conoscenza – la cosiddetta tecnica – non è dottrina o teoria ma progressiva scoperta dell'«arte nella vita». Segue un'intervista, in cui l'autore riprende a consuntivo qualcuno dei tanti riflessi di teatro e vita. Alla fine, un'accurata cronologia ricostruisce i venticinque anni dell'«Institutet för Scenkonst», fondato e diretto da Ingemar Lindh.

Il punto di passaggio tra il dentro e il fuori di un libro è l'autore. L'autore intride il contenuto ma già lo mette in contesto, e dunque lo predispone a significare. Ingemar è morto nel 1997. Una sua scheda biografica si può leggere qui, nelle pagine che gli ha dedicato Julia Varley. Allievo di Decroux, la sua attività si è svolta tra costruzione di spettacoli e insegnamento. Ma in realtà gli spettacoli erano parte dell'insegnamento, stazioni di sosta per ripensare. Attraverso l'autore, il libro si colloca subito nel contesto proprio della pedagogia: che non è tanto formazione al teatro quanto piuttosto una forma del teatro, e nel nostro secolo la sua autentica tradizione.

Ad un certo punto, Ingemar ricorda il suo incontro di iniziazione con Decroux, e poi quelli con Grotowski e con Barba. Su Decroux nota: «Si può essere catturati soltanto da una ricerca ch'è già latente in noi». Conclude: «Questi tre erano accomunati

da qualcosa di non noto ma la cui possibilità era intuïta. Una ricerca basata su esperienze già vissute nella storia del teatro» (p. 96).

Dice Grotowski:

Quando considero la tradizione globale della Grande Riforma del teatro da Stanislavskij a Dullin e da Mejerchol'd ad Artaud mi rendo conto di non aver iniziato dal nulla ma di operare in una ben definita e particolare atmosfera. Quando le nostre ricerche rivelano e confermano il lampo d'intuizione di qualcun altro ci sentiamo ripieni di umiltà. Prendiamo coscienza del fatto che il teatro ha alcune leggi oggettive e che è possibile una realizzazione solo entro queste (*Per un teatro povero*, pp. 31-32).

Dichiarare i propri maestri, professarsi partecipi della loro esperienza che era «già vissuta nella storia del teatro», significa riconoscersi continuatori di una scienza – le «leggi oggettive» di cui parla Grotowski – che si trasmette anche passando per le opere ma soprattutto attraverso le persone. Si chiamano gli allievi. Ingemar ne ha avuti tanti, molti più degli spettatori dei suoi spettacoli.

Pedagogia, trasmissione, scienza, sono espressioni diverse ma equivalenti, aspetti complementari di uno stesso processo. La scienza teatrale di Ingemar Lindh, la sua pedagogia, non le si comprende se non all'interno della sua tradizione. Con termini propri, il libro parla di «disagio», di «via negativa», di «presenza». Queste tre parole, che evocano i maestri Decroux, Grotowski e Barba, fuori della tradizione che li accomuna suonano come litanie d'una creatività da copertina. La tradizione le trasforma da parole in esperienze. Come le palle di neve di cui racconta Brecht, ne fa delle «buone armi» per il proprio «lavoro dell'attore su se stesso».

Il diario di Julia Varley proprio di questo lavoro è testimonianza. Si propone come un omaggio al maestro, ed è di più. È un esempio del contesto che ad Ingemar e al suo libro dà significato.

Julia Varley
TRE MESI CON INGEMAR

Per tre mesi, da ottobre a dicembre del 1980, ho lavorato con Ingemar Lindh assieme ad altri due giovani attori dell'Odin Teatret, Francis Pardeilhan e Ulrik Skeel. Ricordo che all'inizio non ero molto contenta. Mi ero fatta un programma personale per quei mesi liberi dagli impegni del gruppo e pensavo che con Ingemar dovessimo lavorare solo un'ora al giorno. Alla fine mi innamorai di lui, come ci si innamora dei maestri.

Un maestro non solo insegna, ma conduce, sa essere resistenza e stimolo, apre orizzonti mentre costruisce gli argini. Maestro è anche chi fa sue le parole del proprio maestro. Ingemar aveva lavorato con Étienne Decroux ed è la prima persona che ha cominciato a rivelarmi il fascino di quel filosofo del corpo francese. Ingemar è un maestro.

Per questo Eugenio Barba lo aveva chiamato, parlandogli dell'«educazione» della nuova generazione di attori dell'Odin Teatret, prima che riprendessimo a lavorare alla seconda versione di *Ceneri di Brecht*. Ma a noi Eugenio non aveva spiegato nulla e non sapevamo cosa dovevamo aspettarci.

Ingemar aveva un fisico snello, agile. I capelli chiari, biondi e poi grigi, lunghi. Il viso segnato dalle rughe e la barba. Parlava svedese, inglese, italiano e saltava al francese quando si trattava di mimo corporale. All'Odin Teatret aveva già lavorato molti anni prima, quando il suo gruppo vi si stabilì come Studio 2, con Yves Lebreton, Gisèle Pelisson e Maria Lexa, da cui ebbe un figlio. Poi aveva collaborato con l'ISTA (International School of Theatre Anthropology). A Storhøgen e Nyby, due paesini sperduti nei boschi nordici svedesi, aveva fondato l'Institutet för Scenkonst (Istituto per l'Arte Scenica), ed era rimasto lì dal 1971 al 1976. La sua visita all'Odin Teatret per lavorare con noi faceva parte dei suoi viaggi e del suo periodo nomade. Cercava il paese che lo accogliesse con l'Institutet för Scenkonst. Lo troverà qualche anno dopo nel Teatro delle Rose a Pontremoli, in Toscana.