Eugenio Barba
L'ESSENZA DEL TEATRO

«Cosa resta di un ebreo se non è religioso, sionista e neppure conosce la lingua della Torah, del libro sacro?» Agli inizi del XX secolo Sigmund Freud si è posto questa domanda ed ha risposto: «Probabilmente l'essenziale». Guardandosi bene dal definirlo.

Cosa resta del teatro se non è religioso, nazionalista, se non crede ai libri, alle teorie e alle ideologie che vogliono spiegare e seminare certezze nel mondo?

L'interrogativo di Freud contiene in sé i germi del malessere che nello stesso periodo spingeva i Riformatori del teatro a far implodere in Europa una cultura teatrale centenaria e a generare nuove identità e orientamenti inaspettati per la loro arte. Questi visionari hanno scelto di confrontarsi con i quattro problemi basilari per l'attore: non solo *come* essere un attore efficace, ma anche *perché* esserlo, *dove* esserlo e *per chi*. I Riformatori sono i nostri antenati, coloro che hanno fondato la tradizione del XX secolo.

La parola tradizione è ambigua. Fa pensare a qualcosa che ci è dato, che abbiamo ricevuto in modo inerte dal passato. Ma la tradizione è l'esercizio del rifiuto, è il nostro sguardo retrospettivo sugli esseri umani, sulla professione, su tutta la Storia che ci ha preceduto e dalla quale noi scegliamo di allontanarci attraverso la continuità del nostro lavoro.

L'invenzione di una tradizione

Sono solamente un epigono che abita la vecchia casa degli antenati. Ma ho fatto un lungo viaggio per arrivarci.

Dopo quattro anni in Polonia di cui trenta mesi di lavoro con Grotowski a Opole, sono ritornato in Norvegia nel 1964. Ho bussato invano alla porta di tutti i teatri di Oslo alla ricerca di lavoro. Ho raccolto altri rifiutati, giovani che non erano stati ammessi alla Scuola Nazionale di teatro. A quell'epoca, la parola teatro evocava un edificio o un testo. Un gruppo di giovani che decidevano di essere attori

partendo da zero e senza un locale erano considerati alla stregua di sordi pronti a eseguire una sinfonia di Beethoven senza strumenti. È così che abbiamo fondato l'Odin Teatret.

Una perdita, una privazione, una mancanza, un'esclusione – ecco le ferite che circoscrivono l'essenziale. Per l'Odin, l'esclusione dal mondo che doveva iniziarci alla professione ed aiutarci a consolidare le basi del mestiere, rappresentava un giudizio senza appello: non possedevamo le qualità per diventare artisti di teatro. A quel tempo non esistevano gruppi o culture teatrali alternative alle quali integrarci o a cui poterci ispirare. Eravamo degli esclusi. Nessuno aveva bussato alla nostra porta supplicandoci di arricchire l'arte teatrale. Il teatro era la nostra malaria personale, la nostra necessità endemica. Il mondo non aveva bisogno di noi come attori. Noi avevamo bisogno del teatro. Era giusto che lo pagassimo di tasca nostra.

Ogni lavoro teatrale, anche nelle condizioni più favorevoli, è sottoposto a costrizioni: di tempo, di denaro, di spazio, di quantità o qualità di collaboratori. Queste costrizioni fissano le regole del gioco e segnano i limiti del possibile. Anche se possono essere previste, soprattutto quando non sei nessuno e non hai niente, devi piegarti ad esse per sopravvivere. Oppure puoi sforzarti di aggirarle, cosa che dà talvolta soluzioni insperate e originali. Puoi anche distruggerle con un martello, frantumandole in mille pezzi con i quali costruire il tuo *habitat*, il mondo ideale e materiale del lavoro e dei risultati che ne derivano. Così ricordo i nostri inizi in una capitale che sembrava il deserto.

Ecco l'origine dell'Odin Teatret in Norvegia: uno sparuto nucleo di dilettanti che sognavano di diventare professionisti, cinque giovani che si prendevano terribilmente sul serio: esecuzione perfetta dell'esercizio e pulizia assoluta del pavimento su cui li eseguivano; successione ininterrotta di grida, bisbigli, risonanze e vibrazioni sonore durante l'allenamento vocale, e silenzio che senza cessa proteggeva il lavoro. Un piccolo gruppo che si appoggiava sulla propria «superstizione» e che immaginava, per mancanza di esperienza, che il teatro era un artigianato dal viso umano. Soli, in solitudine, fuori dalla geografia dei teatri riconosciuti e riconoscibili. In un deserto in cui la sola presenza era quella invisibile dei morti e la distanza di un maestro amato, Grotowski.

Bisogna cavalcare le circostanze, è così che si determina il corso degli avvenimenti, che si costruisce il martello che infrange le costrizioni. Nel 1966, l'Odin Teatret abbandonava le esili certezze con le quali giustificava la sua esistenza precaria e si spostava in una piccola

città di 18 mila abitanti, nello Jutland occidentale, la regione sottosviluppata e pietista della Danimarca. Là il teatro non era né un divertimento né una tradizione. Non c'erano spettatori interessati e comunque l'Odin non avrebbe potuto condividere con essi la lingua, il mezzo di comunicazione essenziale nel teatro di quell'epoca. I danesi avevano difficoltà a comprendere gli attori norvegesi dell'Odin ai quali ben presto dovevano unirsi giovani di altri paesi e continenti. Alle costrizioni esistenti, avevamo scelto di aggiungerne un'altra: l'esilio della lingua, la balbuzie.

Ogni forma di esilio è come un veleno: se non ti uccide, ti può rendere più forte. È impossibile comprendere la storia dell'Odin Teatret, la nostra maniera di pensare e di comportarci nel corso di più di trentasette anni, se non si prendono in considerazione queste due esclusioni: il rigetto del mondo teatrale e la mutilazione della lingua. Questa situazione di inferiorità e quest'amputazione, queste costrizioni, noi le abbiamo frantumate e abbiamo fatto crescere dalla loro polvere un atteggiamento di orgoglio e di rifiuto: le nostre sorgenti di forza.

La storia del teatro era la mia consolazione, il mio tappeto volante, il mio Eldorado. Scoprivo l'essenziale: la solitudine di Stanislavskij e l'isolamento di Artaud, l'esilio e la perdita della lingua di Michael Chekhov, Reinhardt, Piscator, Helene Weigel; l'importanza dei teatri amatoriali per Vaktangov, Brecht, Lorca; la testarda ricerca della «vita» dell'attore ad opera di Stanislavskij e Mejerchol'd, il laboratorio di vita in comune di Sulerzitskij e il primo Studio del Teatro d'Arte. La storia del teatro era il mio Talmud, la mia Bibbia ed il mio Corano, bisognava solo leggere con cautela e decifrare aneddoti, episodi e dettagli trascurati dagli storici. Un Atlantide d'informazioni emergeva, chiariva le mie esitazioni e i miei dubbi, rivelava gli esempi disperati e le soluzioni astute di coloro che mi avevano preceduto, il modo in cui avevano agitato il martello. Non eravamo soli.

Il teatro divenne il luogo in cui i vivi incontrano i non viventi, i morti, gli antenati riformatori che avevano attraversato il deserto. Le loro vite, i loro spettacoli e i loro libri hanno illuminato il cammino dell'Odin guidandoci verso un sapere tecnico che è il nostro modo di respirare. Essi hanno ispirato la nostra conoscenza tacita assimilata nel corso di tanti anni e hanno protetto l'essenziale nei nostri spettacoli: i mille dettagli della partitura dell'attore, quella flora d'impulsi e di micro-azioni, quella struttura di tensioni, *sats* e intenzioni che generano un effetto di vita potente ed una risonanza intima nello spettatore. I vivi sono incapaci di notare tutti i dettagli, ma i non vi-

venti li accettano e assaporano la temperatura personale con la quale sono stati creati e posti in strati alternati di luce e oscurità.

Gli spettatori non viventi

Mai, per me, la parola «spettatore» ha evocato unicamente coloro che si sono riuniti attorno allo spettacolo. I miei veri spettatori sono stati delle assenze fortemente presenti, la maggior parte non viventi. I non viventi non sono solo i morti, ma anche coloro che non sono ancora nati. Era ed è a costoro che gli attori dell'Odin si rivolgono ogni volta che agiscono, a coloro che si scontreranno con gli stessi limiti che noi abbiamo vissuto tante volte, beffeggiati dallo spirito del tempo, soli di fronte all'indifferenza della società e alla freddezza del mestiere.

Possiamo raggiungere coloro che non sono ancora nati attraverso il contagio. Entriamo in contatto con loro attraverso i vivi, attraverso gli spettatori che ci rendono visita. È lo spettacolo e la sua puntura di scorpione che decidono. Bisogna dare il massimo del massimo agli spettatori che vengono con un regalo straordinario: offrono due, tre ore della loro vita abbandonandosi con totale fiducia nelle nostre mani. Dobbiamo ricambiare la loro generosità con l'eccellenza, ma anche con un obbligo: bisogna metterli al lavoro. Gli spettatori devono essere messi alla prova, devono affrontare con i loro sensi, il loro scetticismo, la loro ingenuità e crudeltà una tempesta di reazioni contrastanti, di allusioni, di controsensi, di grappoli di significati che si graffiano tra loro. Devono risolvere in prima persona l'enigma di uno spettacolo-sfinge pronto a divorarli. Lo spettacolo è una carezza che brucia, tocca la loro sensibilità, illumina ferite intime, li spinge verso il panorama muto di quella parte che vive in esilio in essi stessi. Bisogna aprire gli occhi dello spettatore con la stessa dolcezza con cui si chiudono quelli di una persona cara che si è appena spenta.

Lo spettatore deve essere cullato dai mille sotterfugi del divertimento, del piacere sensoriale, della qualità artistica, dell'immediatezza emozionale, della raffinatezza estetica. Ma l'essenziale consiste nella trasfigurazione della durata effimera dello spettacolo in una scheggia di vita che si radica nella sua carne e l'accompagna lungo gli anni. Lo spettacolo è la puntura di uno scorpione che fa danzare. La danza non si arresta all'uscita del teatro. La linfa del veleno viaggia all'interno, penetra nel metabolismo psichico, mentale, intellettuale, si trasforma in memoria. Questa memoria è il messaggio inimmagi-

nabile e improgrammabile che si trasmette a coloro che non sono ancora nati.

È un'operazione che può riuscire solo se si costruisce la propria autonomia che, a sua volta, è possibile solo a due condizioni: se si riesce a creare un gruppo la cui «superstizione» impregna il comportamento di ogni membro del gruppo come una seconda natura. E se i nostri spettacoli diventano scorpioni che stregano un gruppo ristretto di spettatori disposti a lasciarsi pungere da essi.

L'Odin è rimasto in vita ben quattro decenni anche perché viviamo come beduini. Fin dalla nostra origine, siamo stati abituati a non avere che un pugno di datteri ed una tenda. Un po' come i primi califfi nomadi d'Arabia che hanno conquistato Damasco, Bagdad e Basra, ma sono ritornati nel deserto senza fermarsi nei palazzi di marmo o lasciarsi addomesticare dalle città-sirena, con i loro templi e bazar. Holstebro è la nostra tenda, là c'è l'essenziale: l'anonimato di un lavoro quotidiano il cui compito è estrarre il difficile dal difficile.

Ma il gruppo non basta, esso è soltanto la sistole del cuore che lo tiene in vita nel precario processo d'autonomia sempre minacciato. La diastole è lo spettatore che ha bisogno di noi. Dopo 37 anni riempiono appena il centinaio di posti di ognuno dei nostri spettacoli. È il nostro limite e la nostra forza. Sono là ad aspettarci ovunque noi portiamo uno spettacolo, a New York o in un paesino delle Ande, in una capitale europea o in una cittadina della Patagonia. A Roma, recentemente, abbiamo dato spettacoli per cinque settimane. Cento spettatori a sera, tremila cinquecento persone in 35 giorni. Tra esse, forse, la puntura dello scorpione ne farà danzare una che incontrerà il nostro vero spettatore non ancora nato.

La via del rifiuto

Quando visito gli edifici di teatro, ho la sensazione di salire su immobili vascelli di pietra che si sforzano di rappresentare il movimento. A volte al loro interno ho vissuto la sconfinata avventura del viaggio, in fondo alla notte o al centro di me stesso. Paragono i vascelli di pietra alle isole galleggianti, a ciò che Stanislavskij chiamava «ensemble», a ciò che io chiamo gruppo di teatro: un pugno di uomini e donne che, grazie alla disciplina di un artigianato artistico, oltrepassano il loro individualismo e si inseriscono nella storia. Attraverso un processo d'osmosi creativa, essi trasformano le loro ferite e

necessità personali in azione *politica*, in presa di posizione riguardo alle norme e circostanze della loro *polis*, della loro comunità.

L'essenziale del teatro non risiede nella sua qualità estetica o nella sua capacità di rappresentare, criticare e intervenire nella vita. Esso consiste piuttosto nell'irradiare materialmente, attraverso il rigore della tecnica scenica, *una forma d'essere* individuale e collettiva: una cellula sociale che incarna un *ethos*, dei valori che guidano i rifiuti di ogni individuo che la costituisce.

La forma è fondamentale per il teatro. Attraverso la forma, cioè la disciplina e la precisione che essa esige, l'attore assorbe ed espone un nucleo di informazioni che sfuggono alle parole e che contengono lo spirito dell'*ethos* del rifiuto. E questo sin dal primo esercizio, dal primo giorno d'apprendistato. Una forma d'essere nasce dall'azione reale in dissidenza con i luoghi comuni del pensiero e della pratica professionale, le opinioni evidenti e la facilità delle scelte. Essa suppone l'invenzione della propria tradizione.

È così che vedo i miei attori: allo stesso tempo come il campo e come il contadino che lo lavora. Lo spettatore vede maturare frutti sconcertanti il cui sapore dovrebbe acuire la sete.

Teatro come trascendenza

Tutti i fondatori di tradizione del XX secolo hanno seguito la via del rifiuto. Questo manipolo di antenati che hanno segnato la nostra tradizione personale e ne sono divenuti punto cardinale, si sono opposti al loro tempo e hanno forgiato l'idea di un teatro che non si limita allo spettacolo, non si rivolge semplicemente ad un pubblico, non si preoccupa solamente di riempire le sale. Per essi, si ergeva un altro imperativo: oltrepassare lo spettacolo come manifestazione fisica ed effimera e raggiungere una dimensione metafisica – politica, sociale, didattica, terapeutica, etica, spirituale.

Il teatro è insopportabile se esso si limita solo allo spettacolo. Il rigore del mestiere o l'ebbrezza dell'invenzione non bastano, non più che la coscienza del piacere o della conoscenza che possiamo indurre nello spettatore. Il nostro lavoro deve nutrirsi di una sovversione che ci proietta al di là della nostra identità professionale divenuta muro che ci protegge e che, allo stesso tempo, rappresenta una prigione. Lo spettacolo pianta un seme che cresce nella memoria d'ogni spettatore ed ogni spettatore cresce con questo seme.

Quando ho cominciato a fare teatro, avevo quattro attori con

me. Eravamo cinque. Tre di noi sono ancora oggi all'Odin Teatret. Trentasette anni sono molti e noi conosciamo tutte le crisi, la fatica, la routine e il disorientamento. Perché allora continuiamo? Siamo forse interessati al presente? Credo che ci sostengano due tensioni: il ricordo del passato e una nostalgia del futuro. Da un lato, il desiderio di rimanere fedeli ai sogni della nostra giovinezza; dall'altro, la responsabilità verso generazioni anonime che non sono ancora nate. Sono parole altisonanti. Eppure sono la voce di quella parte di noi che vive in esilio, quel nucleo segreto e così vulnerabile che, molto spesso in questa professione, non siamo in grado di salvaguardare. Così finiamo col perderci.

Tutti i teatri sono arcaici. Ma dentro quest'arte nobile e vetusta, la passione più anacronistica è la ricerca di una permanenza che vada oltre la durata dello spettacolo. Una sete ci obbliga a tenderci al di là del muro della professione, a restare sulla punta dei piedi, tesi verso l'alto, verso l'oltre. Non è questione di trascendenza orizzontale o verticale, ma di un modo di proteggerci, per non essere vittime o complici muti in questa marea infaticabile, questa corsa spietata che è la Storia. Restare sulla punta dei piedi per affondare le nostre radici nel cielo, mentre attorno a noi gli altri avanzano a velocità ragionevole verso obiettivi sensati. Così immaginiamo di resistere perché si è trovata una zolla di terra ideale che non è costituita da una nazione, un'etnia, un'ideologia, ma da pochi esseri umani sparsi su tutto il pianeta e che incarnano anonimamente e quotidianamente il rifiuto che è anche il nostro.

L'essenziale non può che essere muto

Allora cosa resta del teatro? L'essenziale non può che essere muto. È azione, ma non la si può comunicare. Il gruppo di teatro è l'organizzazione di questa incomunicabilità e di questa rete di necessità personali – o d'egoismi – in organismo sociale.

Lavorare con i propri fantasmi, con le proprie ossessioni e chimere, significa prestare orecchio a voci senza corpo che ci dirigono. È ascoltare un frastuono. La tradizione personale è un'eco che viene da lontano. A volte siamo capaci di distinguere una voce e ci diciamo che un antenato ci sta aiutando a trovare la nostra strada. A volte l'eco è diffusa, confusa: non si sa da dove venga, chi sia a parlarci. Eppure dobbiamo lo stesso decifrare la direzione che ci indica.

L'Odin Teatret è un gruppo di emigranti, di persone che per ne-

cessità individuale o a causa delle contingenze hanno lasciato il loro luogo d'origine per finire nella cittadina danese di Holstebro. Fa parte del mestiere dell'emigrante la fatica di inventare ogni giorno la terra sulla quale poggia i piedi. Questa terra non è una regione geografica, un popolo o una fede. Essa è la *nostra ragion d'essere*, la nostra giustificazione verso noi stessi, l'asse che ridefinisce costantemente il nostro equilibrio, la nostra presenza in relazione agli altri. Questa condizione comune di sradicati contribuisce a tenere assieme l'Odin, anche se siamo profondamente diversi e se le nostre aspirazioni a volte divergono.

Spesso, all'origine di un cammino creatore, c'è una ferita. Segna la separazione da qualcosa che era vitale per noi, marca una parte di noi che rimane in esilio nel più profondo di noi stessi. Il tempo, a volte, trasforma la nostra ferita in una cicatrice che non fa più male. Nell'esercizio del nostro mestiere ritorniamo continuamente verso questa lesione intima, per rifiutarla o restarle fedeli. Tutto ciò non ha niente a che vedere con l'estetica, le teorie né con il bisogno di comunicare con l'altro. Si tratta piuttosto del desiderio di ritrovare una sensazione di pienezza, un'inezienza perduta. Per incontrare se stessi, bisogna misurarsi con l'altro, l'altro in noi stessi o l'altro al di fuori di noi.

Procedo all'interno di un paesaggio più antico di me. Come Shakespeare lo ha descritto, non è più grande di una piccola «o». Al suo interno intravedo alcuni esseri che sembrano alberi millenari: tronchi come uomini immobili e uomini come alberi che si spostano. Da una parte c'è un vecchio e una ragazza. Di là due uomini camminano un po' alla cieca, come se si fossero perduti. Li riconosco, sono Edipo e Antigone, Vladimir ed Estragon. Attorno ad essi, invisibili, i dannati della terra danzano e cantano. Da qualche parte sento il pianto di un bambino appena nato. So che è arrivato per me il tempo di raccogliere quello che ho ricevuto e seminato e di consegnarlo all'erede sconosciuto che resusciterà la tradizione della rivolta e della nascita, la tradizione del significato decifrabile e del senso segreto del mio «fare teatro».

La tradizione europea e il big bang

Non è dal rituale greco che è nato il teatro europeo, ma nei mercati, attorno al 1545, in Italia, quando fu firmato il primo contratto da persone intenzionate a vivere del mestiere dello spettacolo. Gli at-

tori erano degli esclusi, gente avida d'avventura o che sfuggiva la propria condizione sociale: vagabondi, prostitute, soldati disertori, libertini – i liberi pensatori dell'epoca –, contadini in fuga dalla miseria, cadetti aristocratici la cui fortuna e blasone familiare erano destinati ai primogeniti.

Il teatro professionale era un'impresa economica che produceva spettacoli. La possibilità di guadagnare il pane quotidiano dipendeva dalla capacità di riempire la sala, di abbreviare le prove e di moltiplicare le offerte di spettacoli adattandoli rapidamente da un posto all'altro. Gli attori non immaginavano di creare cultura né si autodefinivano artisti. Le compagnie teatrali erano caratterizzate dalle leggi del commercio, dall'esigenza di intrattenere e divertire, e dall'eroticismo. Agli occhi di coloro che vivevano secondo le norme della morale dominante, gli attori erano persone che si esibivano e perfino si vendevano per denaro: la corruzione e la prostituzione delle attrici ne era una prova. Da ciò la mancanza di rispetto e la discriminazione nei loro riguardi da parte della società.

Con le sue eccezioni e variazioni, tale era l'universo del teatro fino alla fine del XIX secolo, quando Nietzsche e Ivan Karamazov scoprono che Dio è morto. Mentre la scienza sembra avere una spiegazione per ogni domanda, nuovi dubbi sorgono a proposito della condizione umana, dell'organizzazione della società, del ruolo degli artisti. Alcuni attori si gettano nel vortice che travolge tutte le arti e che segna l'inizio della modernità: le avanguardie, gli «ismi», le rotture con i canoni e i criteri di una tradizione accettata e condivisa. I modelli riconosciuti e praticati esplodono.

È il big bang, la liberazione di energie e intenzioni varie e divergenti, la creazione di nuovi paradigmi, lo sbocciare di un'ecologia teatrale mai vista, o semplicemente l'inebriante presa di coscienza che questo mestiere disprezzato può essere un'arte, con una dignità, uno scopo ed una identità specifica. Il teatro si teatralizza, si emancipa dalla letteratura, vuole diventare una pratica tesa verso una ragion d'essere che si realizza oltrepassando la finzione della scena.

Come può la recitazione di un attore trasformarsi in azione reale, in esperienza autentica, in strumento di presa di coscienza sociale, in processo di formazione di un «uomo nuovo», in operazione magica che ricrei la realtà che è il doppio della vita? Mai, nel corso della storia, gli attori si erano posti domande simili.

Piccole tradizioni nomadi

Non a caso fu un outsider il primo a porsi questo tipo di domande. Stanislavskij era un dilettante, figlio di un ricco proprietario di una fabbrica di tessuti, che disponeva di un edificio teatrale costruito appositamente per lui dove preparava a suo agio uno spettacolo durante mesi. Anche se altri lo hanno preceduto su questa strada, è con lui che sboccia una cultura teatrale originale che rompe con i modelli del passato. Il big bang del teatro del XX secolo è segnato dalla sua opera instancabile di regista innovativo, d'attore straordinario che si interroga senza sosta, d'inventore di una pedagogia, di stimolatore di ribelli, di fondatore di laboratori, di protettore di altri riformatori – Gordon Craig, a cui egli dà la possibilità di realizzare *Amleto*, o Mejerchol'd che accoglie nel suo Studio d'opera. Non è solo. Altri attori e registi adeguano la loro arte alle loro visioni personali e ad un'epoca scossa dall'industrializzazione, dai cambiamenti tecnologici, dalla prima guerra «mondiale» e dalle devastazioni dell'ideologia fascista e dell'utopia sociale comunista.

Non esiste più una sola tradizione teatrale, un modello centrale sul quale orientarsi. Il big bang genera *piccole tradizioni nomadi* la cui genesi è l'opera di un «totem», di un artista riformatore che incarna una coerenza e coniuga una visione densa di significati con soluzioni tecniche che la realizzino. Le piccole tradizioni non sono radicate in una cultura o un genere spettacolare specifico, ma sono metodi di lavoro e valori incorporati da artisti che si spostano creando nuovi contesti. Tutti i Riformatori hanno rivitalizzato il loro mestiere dopo aver presentato che il teatro era un «rituale vuoto» alla ricerca di un senso perduto. Questa cerimonia in letargo o divertimento formalizzato doveva essere svegliato, assumere rischi e responsabilità, mettere a repentaglio la sua condizione ambigua in una società lacerata.

Di fronte ad altri generi spettacolari che nascono – sport agonistici o cinema – il teatro si scopre anacronistico, rispondente ai bisogni di altre epoche, in dissonanza con il flusso stesso della civilizzazione e delle sue forme di comunicazione. L'obiettivo di questa civilizzazione «moderna» è quello di raggiungere il maggior numero di persone, il più velocemente possibile e nel modo più economico. Il teatro opera esattamente al contrario: esige una spesa ingente, uno spreco di risorse umane e materiali, oltre che di tempo, per preparare uno spettacolo che sarà visto da un numero limitato di spettatori.

Se studiamo i Riformatori in modo spassionato, scopriamo che le

radici della loro forza erano extra-teatrali. Hanno attraversato il teatro come un paese ideale, guidati da una nostalgia personale e diversa per ciascuno di essi: etica, religione, tempo dell'«uomo nuovo», rivoluzione, rivolta individuale, disciplina iniziatica. Tutti avevano dei bisogni che andavano contro lo spirito del loro tempo. Tutti abbandonarono o furono obbligati ad abbandonare le garanzie e i criteri che rendevano comprensibile e accettabile l'atto teatrale. Si avventurarono su un terreno sconosciuto, solitari e vulnerabili, lasciando le pratiche correnti prima di sostituirle con nuove pratiche. A volte il valore dei loro tentativi è stato riconosciuto solo dopo la loro morte. E anche se sono stati accettati dai contemporanei, la loro opera è stata accompagnata dal sarcasmo evidente o nascosto dei critici, l'indifferenza degli altri artisti di teatro, la diserzione degli spettatori. Basta pensare a Brecht, anche quando era presentato come una gloria nazionale a Berlino Est; o a Stanislavskij, le cui convinzioni circa il proprio «sistema» erano giudicate bizzarre, perfino morbose, a tal punto che i suoi attori e il suo compagno Nemirovitch Dantchenko finirono col voltargli le spalle.

La mutazione antropologica

Le forze che nel XX secolo fanno esplodere il modello centrale e unitario del teatro e che tracciano una molteplicità di cammini, si nutrono di tensioni contraddittorie. C'è il disgusto che una minoranza di attori prova verso la miseria e la servitù della loro professione. È il caso di Eleonora Duse che inveisce: «per salvare il teatro, il teatro deve essere distrutto. Gli attori e le attrici devono morire di peste... Essi rendono impossibile l'arte». Gordon Craig mette le parole apocalittiche della grande attrice italiana come epigrafe al suo saggio, *L'attore e la Supermarionetta*, e propone di chiudere i teatri e di concentrarsi sulla preparazione di una nuova «razza di lavoratori atletici» della scena.

C'è l'ossessione di legittimare il teatro non solo come disciplina artistica ma anche attraverso una finalità che oltrepassi il dominio estetico, di dargli una funzione sociale, una vocazione educativa, di massa o politica.

C'è, più forte di tutto il resto, l'urgenza di lottare contro una sensazione di perdita di esistenza. La parola «esistenza» deve essere compresa letteralmente: una capacità d'essere, di sentirsi in vita e di trasmettere questa qualità *essenziale* agli spettatori. Come se il teatro

fosse stato attaccato da una forma di Aids, un declino di vigore. Da lì l'accanimento a cercare rimedi contro la sua perdita di presenza artistica e sociale, a elaborare dei metodi che sviluppino un sistema immunitario, una condizione vitale che si manifesti a tutti i livelli, a partire da quello ontologico di base – l'arte dell'attore. «Bisogna ridare vita al teatro» esclama Artaud nel suo primo articolo dopo aver lasciato Dullin. Parla di «vita» *tout court*. Stanislavskij, prima di lui, aveva parlato di organicità, Meyerhold di biomeccanica.

Il rinnovamento dei Riformatori è innanzi tutto desiderio di distruggere quelle abilità che li definivano come attori agli occhi degli altri. Essi vogliono annientare in sé stessi ciò che possiedono, una tradizione secolare, un sapere. Come i cavalieri dell'apocalisse essi cavalcano un'idea estrema: la creatività assoluta. Ogni nuovo spettacolo deve cominciare da zero, deve essere generato a partire dal nulla, una cosmogonia simile a quella del Dio dei cristiani che crea *ex nihilo*, contrariamente ai demiurghi delle altre religioni che rimodellano qualcosa di preesistente.

Si ponevano domande corrosive. Come dare vita a un attore che non si lasci condizionare da conoscenze prestabilite, ma scopra ogni volta un nuovo cammino in profondità? Come far scaturire dalle proprie fonti individuali un'improvvisazione – intesa fino allora come intreccio e variazione di elementi conosciuti – e trasformarla in creazione originale? Come liberare un'autenticità, una *dynamis*, una forza personale che materializzi l'essenza poetica dei testi di Ibsen, Strindberg, Chekhov, e farla esperire allo spettatore? A quale processo dovrebbe sottomettersi l'attore per provocare nello spettatore quest'esperienza di vita, quest'*effetto di organicità*?

È in questa prospettiva che bisogna vedere l'introduzione di un allenamento basato sugli esercizi, una pratica fino a questo momento assente nell'apprendistato dell'attore europeo.

Una vera mutazione antropologica scuote l'universo degli attori europei nel corso dei primi trent'anni del XX secolo. Il teatro non è più un continente, ma diventa un arcipelago composto da isole, ognuna impegnata a costruire o abbattere una tradizione, a creare nuovi costumi e credenze, ad inventare il proprio dialetto. Non c'è più una storia e una cultura, e numerosi sono i fantasmi che rivelano la molteplicità del passato.

L'interesse vorace nei riguardi di tradizioni trascurate (la commedia dell'arte, il circo, il cabaret, le forme popolari di spettacolo) da un lato e, dall'altro, nei confronti di tradizioni più lontane (gli spettacoli classici d'Asia, le danze africane, le cerimonie e i rituali di

altre culture), si mescola a un'effervescenza di sperimentazione temeraria, un fervore di spezzare le catene, le consuetudini, le strutture irrigidite. Da qui l'importanza di fondare scuole teatrali in cui potesse fiorire il talento individuale e svilupparsi la coscienza di una dignità artistica.

Alcuni attori, divenuti registi, aprono degli Studi, luoghi privilegiati che permettono un apprendimento incessante. È l'utopia dell'«eterno inizio». Ecco l'origine dei laboratori di Stanislavskij e di Mejerchol'd dove la pratica degli esercizi fu inventata e applicata.

Esercizi per dimenticare la luna e il dito

Askeo, in greco, significa esercitarsi. L'asceta è colui che fa esercizi e l'ascetismo, la maniera in cui si eseguono. Di solito si associa questo termine a rigore, sottomissione, sacrificio, penitenza, perfino dolore, e si pensa ai santi nei deserti e ai mistici perduti nel loro dialogo con il Sé. Io penso immediatamente a giovani ballerine.

Alla ricerca dei principi dell'Antropologia Teatrale, ho seguito durante un periodo l'insegnamento della scuola di balletto del Teatro Reale di Copenaghen. Le allieve vi iniziano a danzare all'età di sette, otto anni, e ciò che colpisce di più è lo stereotipo fisico: ragazze graziose, magre, slanciate, bionde, con il sorriso incollato alle labbra durante le lezioni. Nella pausa, tolgono le delicate scarpette rosa e, con una smorfia, mettono i piedi sotto l'acqua fredda dei rubinetti nei bagni. Una delle loro insegnanti, anch'essa ballerina, mi ha mostrato le proprie dita dei piedi deformate: «è duro danzare sulle punte. È la capacità di resistere alla sofferenza che decide della carriera di una ballerina».

L'ascetismo caratterizza sempre l'apprendistato all'*eccellenza*, artistica o sportiva, spirituale o agonistica. L'autodisciplina accompagna gli sforzi di ogni individuo teso ad oltrepassare i propri limiti. L'allenamento di un attore è l'iniziazione ad una professione in cui la resistenza, nei suoi multipli significati, è una condizione fondamentale: controllo fisico e psichico; persistenza nell'avversità, nell'insuccesso, nei periodi d'«inverno» senza frutti; rifiuto all'auto-indulgenza e alle soluzioni ovvie; caparbia di fronte agli ostacoli; accanimento a estrarre il difficile dal difficile; tenacità per non adattarsi alle costrizioni del contesto. Ogni vocazione artistica, ogni pulsione a negare un destino che si rifiuta, ogni necessità di liberarsi dalle catene di una tradizione spen-

ta o di una routine, sono accompagnate da un ascetismo inteso come azione rigorosa e controllo di sé.

L'attività teatrale ha un doppio effetto: sulla persona che la esegue e sulla persona a cui questo lavoro è rivolto, lo spettatore. L'introduzione degli esercizi ha permesso di definire e di approfondire la zona di «lavoro dell'attore su se stesso». Gli esercizi non mirano ad uno sviluppo muscolare, ma ad una concentrazione – mentale e somatica – su un compito umile ma complicato, a volte paradossale. L'obbligo alla precisione e alla ripetizione determina una maniera specificamente personale di pensare con il corpo intero attraverso una concatenazione ed una simultaneità di tensioni, contrasti e immobilità dinamiche. È l'apprendimento *ad essere* come attore, a radicarsi attraverso una presenza scenica, ma è anche un processo d'individuazione, di crescita personale. Non è un caso che il termine «esercizio» si ritrovi nei cammini di perfezionamento psichico, mentale o spirituale che utilizzano tutti dei procedimenti somatici: una maniera particolare di respirare, di fissare lo sguardo, di muoversi o danzare, di fermare il flusso dei pensieri.

Si possono allora apprezzare le prospettive sconosciute, rivelate da alcuni Riformatori e le nicchie sorprendenti che hanno fatto spuntare al centro stesso dell'ecosistema del teatro. E riflettere, allo stesso tempo, sul paradosso che sembra guidare il loro cammino: più s'allontanano dalla rappresentazione, più si concentrano sulla pratica degli esercizi.

È il caso di Copeau che sceglie la scuola al teatro fuggendo da Parigi, la città-spettacolo. I suoi studenti hanno recitato in Borgogna, ma il loro lavoro poggiava soprattutto su un processo ininterrotto di apprendimento, sull'aspetto nascosto del mestiere che distilla l'*ethos* dell'attore.

Grotowski lascia il teatro nel 1970. Ma dalla metà degli anni 80, fino alla sua morte nel 1999, nel suo rifugio italiano di Pontedera, applica alla sua «arte come veicolo» tutta la «gnosi» acquisita attraverso gli esercizi. Definisce *Performer* la persona che lavora con azioni fisiche che non rappresentano, e con azioni vocali che sottolineano la qualità vibratoria della voce. Questo paziente e minuzioso processo non è definito in funzione dello spettatore ma dell'«attuante». Il termine è di Grotowski che ormai rifiuta quello di attore. Talvolta, eccezionalmente, alcuni testimoni scelti possono assistere.

È alla scuola del Vieux Colombier di Copeau che si è formato Etienne Decroux. Il suo cammino è costellato dall'invenzione continua di esercizi alla ricerca di una efficacia scenica dell'attore. La sua

modesta casa di un sobborgo di Parigi, era una vera fortezza di libertà, indipendente dalle tendenze, dalle mode e dai mercati, dove egli ha forgiato giovani generazioni di ribelli, caparbi, leali e con uno spiccato senso dell'humour.

L'esperienza più sorprendente – perché la prima del genere – è quella del primo Studio di Stanislavskij, diretto dalla personalità fuori del comune di Soulerzhitskij, con i giovani Vakhtangov, Michael Chekhov e Boleslawski. I membri del gruppo erano immersi nella creazione ed esecuzione di centinaia di esercizi, senza preoccuparsi della produzione immediata di uno spettacolo. I giovani dello studio lasciarono Mosca per stabilire nel Caucaso un falansterio teatrale i cui membri, sempre concentrandosi sugli esercizi, lavoravano la terra e organizzavano serate per i contadini.

Una tensione oscura, che non si lascia spiegare solamente in termini di originalità artistica, spinge queste personalità a prendere posizione di fronte alla società e al teatro del loro tempo. Forse è stato Artaud a formulare questa tensione nel modo più esplicito: il teatro non deve imitare la vita, ma ricrearla. Allora il mestiere, questa tecnica attraversata da un'inesorabile necessità personale, diviene un fascio d'energie da scoprire, da mettere a nudo per *ri-formare* l'essere umano, la sua dimensione sociale e spirituale.

La quantità e la varietà di esercizi inventati dai riformatori sono veramente una «finzione pedagogica». Non insegnano né spiegano le regole della recitazione dell'attore. Essi immergono l'allievo in un flusso spesso indecifrabile di ostruzioni e costrizioni fisiche e mentali per affrancarlo dalle categorie funzionali e utilitariste della vita quotidiana. È un lungo apprendistato che consente di incorporare la coerenza di un *ethos* professionale e diventare presenza che incarna i valori assorbiti nel corso di anni di lavoro. Gli esercizi dissimulano un cuore in un lavoro che sembra auto annullamento ma che porta all'autonomia.

L'allenamento e gli esercizi sono stati riscoperti e si sono diffusi nella seconda metà del XX secolo, soprattutto nel mondo del terzo teatro, delle isole galleggianti, dei gruppi autodidatti, degli esclusi dall'eredità della Grande Tradizione del Teatro. Racchiudono in ogni caso, un'ambiguità per ciò che riguarda la loro utilità. Quest'ambiguità può essere riassunta nella storia del maestro che indica la luna, e dell'allievo che fissa lo sguardo sul dito che indica, cieco nei confronti dell'astro lontano. Gli esercizi colpiscono per la loro suggestività, per la gratificazione che danno a chi li esegue, per le impressionanti capacità corporee che sviluppano, per la sensazione di

oltrepassare i limiti, per il valore magico che si attribuisce alla persona che li insegna, perché sono stati inventati e praticati da maestri i cui spettacoli ispirano. Tutto ciò non è nocivo ma assomiglia all'atteggiamento che spinge a ingurgitare pillole credendo al loro effetto dimagrante.

Gli esercizi elaborati dai Riformatori contenevano un nucleo di informazioni essenziali in simbiosi con la visione e gli scopi dell'*unica* forma di teatro alla quale essi volevano dare vita. I loro attori hanno trasformato e animato il disegno stereotipato di questi esercizi con un'energia personale, senza lasciarsi divorare dal loro lato «gin-nico». Al contrario ne hanno estratto una leggerezza, una radiazione capace di favorire, loro malgrado, risonanze e associazioni negli osservatori.

Quando si ripetono gli esercizi fuori dal contesto nel quale sono sorti, si rischia di svuotarli del loro cuore nascosto e di riprodurre solamente la conchiglia esterna. Senza una guida rigorosa e competente, senza un ambiente consapevole che esiste uno scopo lontano – la luna che brilla e che nasconde un lato oscuro e inaccessibile – gli esercizi non insegnano che a guardare un dito puntato.

Il cuore segreto aiuta a vedere il dito vicino del maestro, ad essere cosciente della luna distante che il dito indica, e a dimenticarli entrambi lungo il cammino che deve condurre all'incontro con se stessi.

La tradizione non esiste

Per me il teatro è esperienza diretta, per gli storici il teatro è una questione di fatti. Amo percorrere «la storia sotterranea» del teatro dove ogni riformatore mi viene incontro come un eretico scorticato che urla la sua solitudine e la sua rivolta, mi mostra la sua ferita e i cui balbettamenti mi spalancano un abisso di domande. Sono ipnotizzato dalle loro biografie, studio sbalordito i loro spettacoli, mi commuovo per le loro scelte. È insieme ricerca di identità professionale e viaggio all'interno di me stesso. Scopro la mia cultura, i miei antenati, l'eredità che mi hanno consegnato: le mie radici e le mie ali. Provo una sensazione molto forte che chiamo «superstizione»: una presenza che «si trova al di sopra» di me, forse accanto a me. È un viso vulnerabile e pensoso che non riesco a riconoscere, depositario di un plusvalore che va aldilà di tutti i valori, i significati, gli alibi e le nostalgie che proietto sulla mia professione. La «superstizione» è il

contrario del feticismo, della credenza nei sistemi tecnici, nelle giustificazioni politiche, nelle categorie estetiche.

Mi invento una tradizione per scoprire la mia eredità e confrontarmi con essa, per battermi e appropriarmi di qualcosa che è una parte della mia integrità, a cui appartengo e che mi appartiene. Sento l'obbligo di darle corpo, di donarle vita, di decidere come e dove investirla, perché e a chi trasmetterla. Gli antenati – i loro destini, la loro coerenza e le loro illusioni, le parole e le forme che mi fanno pervenire dal passato – sussurrano un segreto, a me personalmente. Attraverso l'azione decifro questo segreto. Più o meno coscientemente le mie azioni danno fuoco alle loro forme e alle loro parole. Ne vedo le ceneri spazzate dai venti dell'oblio, dalla derisione e dalla crudeltà dell'epoca. Nel fumo dell'incendio da me appiccato, intravedo il senso misterioso che è soltanto mio e che mi spinge attraverso il teatro, come un cavallo cieco che galoppa sul bordo di un precipizio ghiacciato.

La tradizione non esiste. Io sono la tradizione, una tradizione-in-vita. Essa materializza e va oltre la mia esperienza e quella degli antenati che ho incenerito. Condensa gli incontri, le tensioni, le illuminazioni e i lati tenebrosi, le ferite ed i cammini invisibili sui quali non smetto di perdermi ed essere condotto. È una tradizione che lascia delle tracce come un «trickster» astuto e ubriaco, pieno di tranelli che mescolano gli strumenti preziosi di orientamento e un ammasso di conoscenze inapplicabili. Quando sparirò, questa tradizione-in-vita non esisterà più. Forse un giorno, qualcuno, spinto da una necessità che appartiene soltanto a lui (o a lei), si confronterà con questa eredità in letargo, la scuoterà, se ne approprierà bruciandola con la temperatura delle sue azioni. Così con un atto che presuppone molto amore, l'erede involontario estirperà il segreto della mia eredità e solidificherà il suo senso personale.

Appropriarsi significa *sapersi nutrire*, scegliere le fonti della propria conoscenza. Il poeta brasiliano Osvaldo De Andrade pretendeva che ogni artista fosse antropofago. Un antropofago non è un cannibale, diceva. Il cannibale divora un altro essere per voracità, mentre l'antropofago si alimenta delle parti dell'altro che ha selezionato, delle parti impregnate di qualità, virtù e doti con cui nutre la sua forza. De Andrade concludeva che bisogna essere antropofago, non cannibale, allorché ci avviciniamo ad un'altra cultura. Dobbiamo esserlo anche verso il passato, verso gli antenati.

Sembra un incontro casuale e inoffensivo che non presuppone un impegno assoluto. In realtà è un'operazione rischiosa e piena di

incognite, poiché in quel preciso momento ci relazioniamo con le fonti stesse della nostra esistenza, della nostra *essenza*. Le relazioni tra gli esseri umani e coloro che li circondano – i vivi, coloro che li hanno preceduti e coloro che seguiranno – sono cosparse di segni e messaggi occulti, decifrabili nella misura in cui si va aldilà dell'effimero. Porsi la questione della tradizione, vuol dire riflettere sull'istinto di rivolta che ha guidato i nostri primi passi verso un orizzonte che oggi ci rinchioda o che, forse, è ancora capace di incitarci a marciare man mano che esso si allontana. È domandarsi come sfuggire alla voracità del presente che impedisce di abbracciare questa scheggia di passato di cui solo noi rappresentiamo l'avvenire.

La fortezza dalle mura di vento.

Gli antenati hanno dato l'esempio. Sono andati verso il teatro come si va nel deserto: per incontrare sé stessi, ma anche per fondare un luogo diverso da tutti gli altri, una fortezza dalle mura di vento in cui instaurare nuove regole di vita. Un'isola di libertà. Dietro queste metafore si nasconde la realtà: devi entrare ogni giorno nella sala di lavoro, confrontarti con un nucleo di persone, essere capace di stimolarle al fine di essere stimolato in cambio, procedere a tentoni sperando che il lavoro mostri la strada. È questa atteggiamento che permette alla tua isola galleggiante di non sprofondare.

Quando l'Odin Teatret ha festeggiato i trent'anni, mi sono detto che dovevo prendere una decisione radicale, agitare ancora una volta il martello e frantumare le sicurezze che erano diventate i miei limiti. Ho pensato di dire ai miei attori che era tempo che mi ritirassi, avevo svolto il mio compito. Ma io non mi appartengo più. Appartengo ad una piccola tradizione nomade i cui antenati restano in vita attraverso la coerenza e la continuità della mia azione. Una piccola tradizione che ha dimostrato che il teatro è un ensemble, un gruppo di individualisti che possono costruire una fortezza, esserne contadini e calliffi, coltivare una terra che, dopo Stanislavskij, è abitata dalla nostalgia di una disciplina artigianale che sia isola di libertà, rifugio dallo spirito del tempo e ricerca dell'essenziale.

Nel museo di Antropologia di Città del Messico, nella sala della cultura Olmèca, sono esposte delle statue gigantesche orribilmente sfregiate, a tal punto che è impossibile riconoscere se rappresentino un essere umano o un animale. Furono trovate sepolte sotto diversi metri di terra rossa, circondate di offerte. Gli archeologi pensano

che un cambiamento di mentalità religiosa spinse gli Olmèchi a sfigurare quelle statue e a nasconderle. Si rendevano conto di commettere un atto pericoloso, allora seppellirono anche dei doni per placare la collera dei vinti.

È come se il teatro abbia perduto la sua effigie, come se l'usura e la frenesia del tempo, o gli stessi esseri umani, gli abbiano mutilato il viso. Non ha più profilo. Si fanno offerte a questo teatro sfigurato, lo si adorna di teorie e significati. Ma i soli tratti che possono restituire gli la vita e la sua interezza provengono da quella parte di noi in cui una voce balzubiente canta e sanguina: la nostra vulnerabile identità di lupo e bambino.