

Eugenio Barba

FAMA E FAME

Discorso di ringraziamento per il titolo di dottore honoris causa conferito a Eugenio Barba dalla Facoltà di Teatro e Televisione dell'Università di Cluj-Napoca, Romania, il 2 novembre 2012 [N.d.R.].

Non so dove l'ho sentito raccontare la prima volta, l'aneddoto dei due attori logori e infiacchiti eppure non sazi del mestiere. Stanno uscendo dal teatro dove hanno appena recitato e commentano lo spettacolo, le reazioni del pubblico, la quantità degli applausi. Si lamentano per gli inconvenienti del mestiere. «Ogni sera – dice l'uno – mi prende la paura che la voce mi abbandoni. Sono lì, davanti al pubblico, apro bocca, e niente, non esce neanche un suono. Un incubo. Un lavoro tremendo, il nostro». «Quel che è davvero tremendo – risponde l'altro – è di essere tutte le sere re e nobiluomo sulla scena, e poi rientrare a casa e non avere niente da metter sotto i denti».

Il sogno di godere della celebrità e il bisogno di sfuggire la miseria: la vita del teatro per secoli si è mossa fra queste due sponde, trovandovi energia e consistenza.

Fama? Fame?

Le due sponde non sono un bivio. Opposte, ma sostanzialmente identiche, sono l'una complementare all'altra.

È per questo che Georg Büchner, nel 1836, decise di cominciare la sua commedia *Leonce e Lene* con un fulmineo preambolo in lingua italiana. Nella sua lingua madre, *Ruf* e *Hunger* erano parole che non potevano confondersi, restavano ognuna per conto suo, ferme nella loro differenza concettuale. Altrettanto accadeva con l'inglese *fame* e *hunger*, con il francese *renommée* e *faim*, con lo spagnolo *fama* e *hambre*. Invece, le due parole *fame* e *fama*, oltre a distinguersi per il significato, si sovrappongono per la loro forma. Indicano cose assai diverse ma il suono le confonde, e a differenziarle resta solo la vocale finale. La lingua italiana rivela che i contrari in questo caso possono scontrarsi, intrecciarsi, separarsi e specchiarsi l'uno nell'altro, in un gioco senza fine, come quando, nelle avventurose commedie, i gemelli si incontrano e non sanno se riconoscersi sia realtà o illusione.

Prima dell'inizio della sua commedia, quando il sipario non ha ancora svelato il giardino e la panca su cui sta disteso il principe Leonce immerso in un tedio esistenziale, Büchner immaginò che volassero sulle teste degli spettatori due brevi battute in italiano, come due note staccate che aprono una sinfonia:

– *E la fama?*

– *E la fame?*

Due interrogativi isolati, come due ovvie costatazioni o l'inizio di un conflitto. Aveva pensato che a pronunciare queste battute fossero le voci di due celebri scrittori: Vittorio Alfieri e Carlo Gozzi. Il primo aveva regalato all'Italia la Tragedia; il secondo aveva elargito all'Europa il buffo incanto delle *Fiabe teatrali*, popolate dalle maschere della Commedia dell'Arte. I gusti del materialista e rivoluzionario Büchner non andavano certo al teatro buffo italiano. Ad attrarlo fu probabilmente l'opposizione che la lingua italiana permetteva di rappresentare con due parole che potevano materialmente confondersi. La *fame* era un concetto centrale per Büchner, non solo per le arti, ma per lo spirito di rivolta. Negli stessi mesi in cui scriveva *Leonce e Lene*, ribadiva che nella *fame* risiedeva il solo elemento rivoluzionario nella società del suo tempo. La fame era una vera e propria *dea della libertà*.

Forse solo tradotte in lingua romena l'opposizione e la complementarità fra *fama* e *fame* potrebbero risuonare con un effetto simile a quello che assume tramite la lingua italiana:

– *Și faimă?*

– *Și foame?*

Secondo le indicazioni di Büchner, queste due parole andrebbero pronunciate ad alta voce, come ciò che rimane di un prologo che non riguarda la trama della commedia, ma la sua metafisica, dove il materiale e l'immateriale si mescolano. I lettori e i critici hanno difficoltà a immaginare come l'autore pensasse di portare in scena questo esiguo dialogo esentato dal suo dovere di dialogare: due domande, senza nessun aggancio né a una premessa né a una conclusione.

Georg Büchner, come scrittore di teatro, poteva immaginare quel che voleva: la sua commedia non rischiava d'andare in scena. La scrisse nel 1836, per denaro, nella speranza di vincere il premio d'un concorso al quale il manoscritto non venne neppure ammesso, dato che lo spedì in ritardo. In seguito, né a lui né ad altri venne in mente di portare *Leonce e Lene* sulla scena. Furono dei ribelli a rappresentarla a Monaco, sessant'anni più tardi. Avvenne nel 1895 all'Intimes Theater di Monaco di Max Halbe, esponente di spicco del naturalismo, associato al movimento della Freie Bühne di Otto Brahm e ispirato dal

Théâtre Libre di André Antoine. Il regista, Ernst von Wolzogen, non ebbe dubbi ed eliminò la microscopica disputa del preambolo. I due interrogativi restarono sospesi, come due isolati rintocchi di una campana sommersa.

Per i professionisti del teatro, la lotta contro la fame – la necessità di vendere gli effimeri prodotti del proprio artigianato – è l'altra faccia della ricerca dell'eccellenza e della fama artistica. Fama ed eccellenza artistica sono elementi redditizi nel mercato degli spettacoli. Nello stesso tempo, per un nodo inestricabile e concreto, sono qualità gravemente minacciate dalle leggi stesse del mercato. Non solo per i compromessi imposti dalla compra-vendita, ma soprattutto per la forza sotterranea e potente d'una legge economica primordiale: la *legge* per la quale la moneta cattiva riesce quasi sempre a scacciare irreparabilmente la buona. L'oro e l'argento continuano a imporsi nella memoria e nella fantasia più delle monete di rame e princisbecco. Ma nella pratica dei mercati sono queste ultime a dominare. Nel contesto d'un commercio artistico basato su prodotti effimeri, questa legge trasforma il nutrimento in veleno e il veleno in nutrimento. Checché ne pensi il *wishful thinking* teatrale, la ricerca della buona qualità e quella del buon commercio sono intimamente legate e irreparabilmente contrarie, in una lotta che non permette né vittoria né sconfitta, come quella di Giacobbe con l'Angelo.

La doppia supremazia della moneta «cattiva» ma rapida nel diffondersi, e della «buona» tenace nel radicarsi nella memoria degli spettatori, corrisponde a quel che distingue la *celebrità* dalla *grandezza* di una persona. Ma non conviene pensare a questa opposizione in maniera moralistica, come se da una parte ci fosse il male della moda e del mercato e dall'altra il bene dell'Arte. È un'opposizione complementare, come quella delle due sorelle Marta e Maria, l'una attratta dall'essenziale, l'altra operosa fra le attività utili e insignificanti. Ognuna delle due sorelle rimproverava l'altra, ma senza l'altra non poteva stare.

La collaborazione piena di tensioni e di attriti fra le due sorelle funziona come un ritmo di base per il teatro inteso come Arte e come Mestiere. È una lotta che rassomiglia a una danza dove i contrari si disgiungono e si avvinghiano. Così come il verso «alessandrino» francese crea il substrato delle opere così differenti come quelle di Racine e di Molière, anche il ritmo fame-fama non permette di scegliere una volta per tutte l'una o l'altra strada. Sono strade interrogative che provocano un continuo saltare dall'una all'altra, da un abbraccio appassionato a un colpo micidiale. Un succedersi di onde sulle quali occorre saper navigare. Bisogna imparare a cavalcare sia la loro complementarità

che la loro radicale opposizione. Saperle cavalcare è anch'essa un'arte come lo è la navigazione: un'arte che inventa rotte, non forme.

Fame? Fama? Questi due interrogativi che rappresentano due diverse ossessioni sembrano indicare un'alternativa. E in questo sono menzogneri. Sottintendono due azioni differenti: qualcosa da cui *fuggire* e qualcosa cui *aspirare*. Gli artisti benestanti e aristocratici dei secoli passati aspiravano alla fama letteraria e scientifica come i loro antenati aspiravano alla gloria delle armi. Negli stessi anni, gli attori hanno spesso raccontato quanto per loro fosse importante il loro mestiere per sfuggire alla fame, all'indigenza, allo sfruttamento, alla continua umiliazione. Accennavano a tutto ciò per far sorridere gli spettatori con aneddoti buffi ed esotici, perché i poveri e gli affamati sono sempre esotici per i benestanti dallo stomaco pieno, sia che vivano al di là del mare o nella loro stessa città. Gli attori erano abituati a mettere in ridicolo le difficoltà o le vergogne da cui evadavano o tentavano di evadere tramite il loro lavoro. La fame che per Büchner è *dea della libertà* e guida del popolo alla rivoluzione come nel quadro di Delacroix, per loro era soltanto un'orribile matrigna. Per liberarsi dalle sue grinfie salivano sui palcoscenici a recitare l'affamato Arlecchino. Così come certe donne povere, brillanti e valorose sfuggivano il mestiere di meretrici salendo in palcoscenico per recitare personaggi di meretrici.

Noi, spettatori lontani e presuntuosi per la nostra pretesa superiorità di moderni, crediamo d'ascoltare un lamento dove c'è, invece, un rauco canto di vittoria. Immaginiamo una dolce seduzione dove c'è, all'opposto, una melodiosa presa in giro dello spettatore pagante e sedotto.

Fame e fama non indicano un dilemma o un'alternativa. Fame è un esplosivo. Fama è il punto che il proiettile raggiunge. Nel secolo XX, nei luoghi fortunati e colti in cui regna la sazietà e l'esercizio dell'arte sembra essere talmente accettato da divenir fine a se stesso, verrà chiamata *fame* un'intima necessità personale e sociale. Artaud parla addirittura d'una necessità paragonabile a quella del pane. All'inizio degli anni Sessanta, gli anni del boom economico e del torpore socialista, Peter Brook e Jerzy Grotowski riscoprono la propria fame di teatro come rifiuto della finzione dei comportamenti umani. Intanto, precedendoli, il giovane scultore tedesco Peter Schumann, che vive le mostre d'arte come una fiera delle vanità, inventa un teatro di grandi sculture in movimento, dedicato ai grandi miti della ribellione e al pane – il Bread and Puppet Theater.

Fame? Fama? I due enigmatici interrogativi di quel drammaturgo tedesco ribelle, morto di tifo a soli ventitré anni, si sviluppano in una serie di armonici: dal riscatto personale e sociale alla fame spirituale,

dall'intima necessità che ci spinge a fare teatro alle astuzie che servono a guadagnarsi il pane, dal sogno della bellezza, alla ribellione contro la bellezza. Così, di contrasto in contrasto, di accordo in accordo, si rivolgono a ognuno di noi, attore o regista. I due interrogativi non assomigliano al canto delle sirene, all'inizio esaltante e poi portatore di morte e follia. Al contrario: la consapevolezza occulta, quando la si intravede, è una luna sul filo dell'orizzonte.

Che cosa mi ha prima attratto e poi fortemente avvinto al teatro? Non è stata per me una passione precoce, come quella che ha illuminato gli anni dell'adolescenza di molti attori, registi e spettatori che ho conosciuto. Non mi deprimono né mi indignano le ricorrenti decadenze di questa cosiddetta arte. Nei confronti dei teatri potenti nel successo o artisticamente valenti, non nutro le naturali gelosie che punteggiano le vere storie d'amore. Per il teatro nutro un interesse intellettuale senza le complicazioni dell'amore.

Quel che amo con passione e tenerezza è un isolotto defilato e nascosto quanto basta per conservarmi libero. È una piccola società con pochi individui, che non è ansiosa di espandersi, che si governa a suo modo e che può persino tentare di mettere in pratica alcuni sogni considerati impraticabili. Oltre al mio, amo qualche altro isolotto, alcuni ubertosi, altri polverosi, con i quali sento d'avere in comune qualcosa che potrei chiamare *l'essenziale*. O più semplicemente un passato simile: un cammino dettato da una fame misteriosa.

Quando da adulto entrai nel teatro per affrontare i problemi relativi alla mia condizione d'emigrante, scelsi la strada di un apprendistato scolastico. Volevo un diploma che mi fornisse l'alibi di un'identità professionale e di uno status. Quasi subito le circostanze mi sviarono, attraendomi verso un angolino di minoranza. Così, finii fra i dissidenti. Vi riconobbi una patria.

Come mai ci sono restato, in quell'angolo di teatro dissidente? Che cosa mi ha avvinto al punto da farmi considerare impensabile abbandonarlo? Un certo spirito ribelle, non c'è dubbio. Ma lo spirito ribelle da solo non dura, se non sperimenta la ribellione come rispetto di sé e libertà. Né dura la passione, che va e viene, e che non è la pietra angolare di niente.

Arrivare al teatro è stato per me come approdare, più per necessità che per scelta, su un isolotto dove la Natura e persino la Storia possono a volte girare a rovescio. Dove alcuni casi che paiono impossibili diventano invece reali. E le case hanno stanze con porte congegnate alla maniera di Duchamp, che aprendole si chiudono e per aprirle devi invece cominciare col serrarle. Così ti risucchiano nel loro gioco. La vo-

glia di capire diventa una seduzione sempre nuova, ogni risposta che ti si spalanca davanti contemporaneamente ti chiude fuori. Il percorso cambia gioco continuamente, procede per contrasti, per doppie negazioni, come trascinato dai denti d'una cremagliera (ingl. e fr.: *rack-rail*; sp.: *cremallera*): un ingranaggio il cui fine non è raggiungere una meta, ma prolungare e trasmettere il moto.

Calcolando quelli dell'apprendistato, ho alle spalle più di cinquant'anni di professione teatrale. La mano che regge il timone si è fatta sicura. Ma insicure come sempre sono le acque che i miei compagni e io dobbiamo attraversare. Malgrado le esperienze accumulate, le opere realizzate e gli spettacoli condotti a termine, dopo aver gioito per i successi e averne decifrato i pericoli, mi rendo conto che sarebbe illusorio credere d'aver superato i gorghi dell'ignoranza e d'aver finalmente individuato una rotta dal disegno chiaro, ripetibile, che si potrebbe trasmettere come la mappa d'un buon sentiero. Sarebbe bello, se – almeno nel quinto atto della mia carriera – questo fosse possibile. Ma il disegno chiaro del sentiero che porta lontano non può esserci.

Nel mare, i sentieri sono soltanto immaginari. Così la navigazione non smette di affascinare per le sue sorprese. Senza diventare, per questo, meno pericolosa.

I segreti del mestiere possono essere racconti utili per chi desidera ascoltarli nel tentativo di escogitare, ciascuno a suo modo, un proprio insegnamento. Ma diventano come il canto delle sirene se danno l'illusione d'essere un programma da apprendere e un comportamento da riprodurre. Le prolungate bonacce e le paralizzanti ondate del non-sapere-che-fare non si possono evitare. Infide e minacciose, rischiarono, agli inizi, di eliminare il nostro minuscolo teatro. Se i miei compagni e io abbiamo ora assai meno paura, la minaccia non è minore. Col tempo abbiamo scoperto che il solo modo per orientarci è continuare a remare.

Se però ora voi pensate che le mie parole vogliano comporre un'immagine angosciosa e tormentata del mestiere teatrale, come se fosse solo segnato dal sacrificio e dalla fatica, dall'azzardo e dallo spavento, vi prego di ricredervi. Quando penso al teatro, parlo soprattutto di gioia, di privilegi e di libertà. Mi vanto d'aver conquistato, assieme ai miei compagni dell'Odin Teatret, una nostra peculiare *differenza* che ci permette di essere solo in parte alla mercé della Storia e del suo presente mercato.

Un privilegio – instabile come tutti i privilegi. Per questo privilegio, anche nel buio, è un onore non smettere di remare. Con la fame e per la fama, pensando a Sisifo.