

Nicola Savarese

AVVENTURE DI UN DIZIONARIO
NOTE DEDICATE A NANDO TAVIANI,
RACCOLTE CON L'AIUTO DI ANGELO GRECO

Tutto cominciò con una lettera che Eugenio Barba mi spedì nella primavera del 1980, in cui mi spiegava che non poteva dar seguito alla mia richiesta di partecipare alla prima sessione dell'ISTA, la scuola internazionale di antropologia teatrale che sarebbe iniziata a Bonn nell'autunno successivo. Non avrei potuto parteciparvi perché come esponente di un giovane gruppo teatrale (allora ero in un piccolo gruppo) non avevo abbastanza esperienza. E non avevo nessuna ragione di andarci neanche come studioso (ero appena diventato ricercatore universitario) perché i miei studi non erano sufficientemente specialistici per far parte dell'equipe scientifica internazionale di questa scuola che stava per iniziare.

Però, aggiungeva testualmente Barba, poiché le regole esistono per essere infrante, non verrai come Ejzenštejn (avevo girato alcuni video per l'Odin Teatret in Sardegna nel 1975), ma potrai parteciparvi come Cartier-Bresson. Mi dovevo cioè dotare di una macchina fotografica e di un registratore e avrei dovuto prendere immagini di ciò che accadeva nella scuola e seguire tutto il giorno Eugenio registrando i suoi colloqui con i maestri, i registi, gli studiosi e gli attori partecipanti; poi registrare le dimostrazioni di lavoro, le sedute collettive, le classi dei pedagoghi. Insomma tutto ciò che sarebbe avvenuto nel corso di quella prima sessione della scuola.

Nessuno di noi prevedeva che l'ISTA avrebbe avuto, con varie modalità nel corso di venticinque anni, tredici sessioni successive in molti altri paesi, fino al 2005. E io in particolare non immaginavo, nemmeno lontanamente, che non solo avrei seguito *tutte* le sessioni ma che avrei scritto, quasi subito, un libro in collaborazione con Barba – *Un dizionario di antropologia teatrale* – con molte delle foto e dei testi raccolti. Un libro favorito dalle circostanze e, se si vuole, anche fortunato: sebbene più volte edito in numerose lingue (qui alla fine il loro elenco),

tuttora, a più di trent'anni dalla prima edizione, ne viene richiesta ancora la pubblicazione. Le regole esistono per essere infrante? Seguiamo allora l'ordine delle molte infrazioni.

Cosa accadde nella sessione dell'ISTA di Bonn (1-31 ottobre 1980) che durò un mese e poi si spostò per quattro settimane a Holstebro, Oslo e Stoccolma? Barba gettò le basi della disciplina, vennero fuori le parole-chiave dell'antropologia teatrale come *pre-espressività*, *tecniche quotidiane* ed *extra-quotidiane*, i *principi che ritornano...* Eravamo tutti stupiti dai molteplici incastri interculturali e dalle convergenze tra le tecniche di attori di diversa provenienza geografica mai rilevate in precedenza. Alcuni comportamenti comuni a tradizioni teatrali molto diverse tra loro per storia e geografia ci lasciavano a bocca aperta. I maestri chiamati da Barba – Sanjukta Panigrahi (danzatrice Odissi), I Made Pasek Tempo (attore di topeng balinese), Katsuko Azuma (danzatrice di danza giapponese buyo), Lin Chun-Hui (giovane attrice dell'opera cinese) e il suo maestro Tsao Chun-Lin – erano pazienti pedagoghi e molto generosi con i partecipanti della scuola. Forse erano un po' perplessi su tanta curiosità degli occidentali, ma davano spiegazioni decisive sulla preparazione al mestiere e su quali erano stati i passi che avevano fatto «il primo giorno» di apprendistato presso i rispettivi maestri.

Avevamo l'impressione che questi esperti maestri si lasciassero andare per la prima volta a ricordi e a riflessioni molto personali. Forse ci voleva il vecchio video. Ma, come mi diceva sempre Torgeir Wethal, stai per ore di fronte alla gabbia del leone in attesa che mangi un bambino e il fatto succede mentre stai cambiando il nastro o ti sei distratto. Per quanto mi riguarda raccolsi moltissime cassette vocali con tutti i discorsi di Barba, che iniziava alle sei di mattina, quando si riuniva con i registi, fino alla sera dopocena, quando aveva le ultime riunioni con l'equipe scientifica. E registravo tutto quello che diceva, di solito in inglese, francese o spagnolo, compresa la traduzione consecutiva. Registravo anche le conferenze dei maestri e le loro dimostrazioni di lavoro, con le relative domande di Eugenio e i suoi commenti finali. Questo lavoro era spesso ingrato: perché con un registratore con microfono incorporato, si perdevano le domande lontane e le parole dette in lingue totalmente estranee (tra cui giapponese, cinese e balinese). C'era poi spesso un rumore di fondo e la distanza tra i soggetti parlanti era di frequente incolmabile. Non potevo sbobinare subito ore e ore di materiali e presi così l'abitudine di scrivere su ogni cassetta un numero e in un quaderno, accanto al numero, alcuni appunti personali. Inutile dire che, spesso, queste note sommarie furono non tanto la guida alla cas-

setta, ma l'unica memoria disponibile del materiale impraticabile in essa contenuto. «Una tarda sera, nel futuro. La tana di Krapp [...] Sul tavolo, un registratore con microfono e un gran numero di scatole di cartone che contengono bobine di nastri incisi»¹.

All'inizio non fui fortunato neanche con le fotografie. La sede dell'ISTA era una scuola tecnico-scientifica chiusa per le vacanze. Nel cortile c'erano dei prefabbricati che erano diventate le case dei maestri dell'ISTA. I partecipanti dormivano nelle aule al secondo piano. Al terzo alloggiava l'équipe scientifica. Le aule del primo piano furono invece destinate a sale di lavoro dei maestri con i partecipanti. Nei laboratori di chimica avevo ricavato una cucina per i maestri asiatici e l'équipe scientifica che funzionò abbastanza. Tutto necessariamente spartano: non era una villeggiatura e il clima di austerità voluto da Eugenio faceva bene e favoriva il pensiero. Ma che sofferenza per le immagini! Era molto difficile isolare i soggetti. Dentro ogni foto comparivano sempre o una lavagna, o una catasta di sedie e di banchi, ora degli armadi di ferro, ora una lunga fila di attaccapanni, ora un lavandino. E poi dappertutto grandi finestre troppo luminose e l'incubo di giganteschi termosifoni, adatti al rigido clima della Germania ma assolutamente sconvenienti come sfondo di immagini che dovevano avere un minimo di pulizia e di pretesa didattica.

Un po' meglio era la grande palestra destinata alle sedute plenarie di training e alle dimostrazioni di lavoro. Ma anche lì i quadri svedesi, le spalliere, le pertiche e i cesti della pallacanestro davano un'idea di ginnastica che il lavoro artistico, e il training in particolare, non avevano e non dovevano avere per non generare malintesi su una meccanicità ginnica che era invece del tutto assente. Né migliorarono la situazione alcuni grandi tappeti gettati su cesti del basket. Fui più fortunato durante le serate di spettacolo offerte al pubblico di Bonn in un vero teatro: non solo i maestri scintillavano nei loro preziosi costumi tradizionali ma c'era anche una buona illuminazione e gli sfondi neutri o neri erano quasi perfetti. C'era il solito problema del *clack* della reflex; e poi bisognava andare ogni giorno in centro città a far stampare i rullini. Ma, come si dice, tutto non si può avere.

Alla fine di questa prima sessione dell'ISTA mi ritrovai con molte fotografie, specialmente a colori. Il materiale era tanto ma io non ero (e non sono) un fotografo professionista. Avevo perciò molte remore a consegnare a Eugenio quelle fotografie che, tra l'altro, servivano poco

¹ Samuel Beckett, didascalia iniziale tratta da *L'ultimo nastro di Krapp*, 1958.

a fare cartelle di informazione per i giornalisti o per gli studiosi in visita. Come appunti di un diario, una scelta delle foto fatte a Bonn figura nel libro curato da Franco Ruffini: *La scuola degli attori*².

La svolta avvenne nell'ISTA successiva, quella di Volterra del 1981, che durò ben due mesi (5 agosto-7 ottobre) dove ebbi più tempo per fare le foto che volevo. Anche qui il grande problema erano gli sfondi. Abitavamo e lavoravamo in un vecchio convento che era stato un convitto per educande. C'erano grandi spazi collettivi, perfino un teatrino, ma le sale avevano i muri scrostati, orribili pavimenti di grangia di cemento e soprattutto godevano di poca luce esterna che i bianchi globi accesi non riuscivano a sostituire. C'erano anche qui vecchi termosifoni e alte finestre dappertutto, un'aria un po' cupa e vagamente reclusoria, che confermava in pieno l'ancestrale minaccia che tutti abbiamo ricevuto, almeno una volta nella vita: «Ti mando in collegio!».

Nello stesso tempo gli ampi cortili attigui al verde giardino facevano respirare il gruppo di più di cento partecipanti costretti, oltre ai turni di lavoro fisico e di apprendimento pratico, anche a turni di pulizie di tutti i luoghi personali e collettivi (gabinetti compresi), agli avvicendamenti nelle cucine per preparare i pasti per tutti. Era un grande vanto delle sessioni dell'ISTA quello della sua totale autosufficienza e delle ferme regole date alla vita comunitaria: una prassi che mi rimandava alla disciplina di Monte Verità o del Goetheanum che avevo da poco visitato. Comunque, anche a Volterra, un dettaglio infastidiva spesso le inquadrature: erano le grigie coperte militari usate per far sedere per terra i partecipanti, o per coprire maldestramente le inferriate, i termosifoni e le vecchie porte. Era sempre complicato avere immagini «pulite». Ricordo la grande difficoltà che ebbi quando venne Dario Fo a raccontare dell'improvvisazione slittando presto in un vero e proprio spettacolo. Le luci erano basse, ma le coperte militari, ben riconoscibili dalle righe, sbucavano sempre lì in primo piano accanto allo scatenato Fo.

Però anche in questa sessione dell'ISTA riuscii a fare alcune foto decenti: sia perché molte sedute avvenivano all'aperto, in un giardino con sfondi naturali, sia perché chiesi ai maestri di dedicarmi un po' del loro tempo senza spettatori. Sanjukta Panigrahi per mostrarmi le *mudra* e le pose della danza Orissi indossò un bel sari, mentre Kosuke Nomura, attore di kyogen, venne in jeans e maglietta, come la piccola Jas, danzatrice bambina balinese, favorendo, con le loro dimostrazioni in

² Nicola Savarese, *Diario camera crayon in La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, a cura di Franco Ruffini, Firenze, La casa Usher, 1981, pp. 81-104.

abiti contemporanei, una ricezione più immediata e meno paludata della loro tecnica. La danza delle opposizioni e le tensioni dei loro corpi affioravano molto di più che non col tradizionale costume di scena. La camminata scivolata di Kosuke, senza kimono, mostrava chiaramente le ginocchia leggermente piegate che favoriscono la prontezza del corpo. I piedi di Jas, non coperti dal costume, mostravano l'alluce molto rialzato rispetto alla pianta attaccata alla terra, a testimoniare la sua funzione di tirante della tensione dell'intero corpo.

Pensai che opportune didascalie avrebbero poi sottolineato i dettagli mettendoli in relazione con tutti gli altri. Ingemar Lindh, mimo della scuola di Decroux che era stato invitato all'ISTA, si mise a spiegarmi meticolosamente gli esercizi del *déséquilibre* inventato dal suo maestro e mi promise delle foto (che poi regolarmente mi arrivarono) dello stesso Decroux quando era stato in Svezia. Ingemar si mostrò interessato al mio lavoro e mi fece vedere dei libri d'arte le cui illustrazioni di sculture e pitture lo aiutavano a disegnare pose e movimenti del mimo moderno. Posso dire di aver imparato anche da Ingemar a guardare la storia dell'arte come a un grande deposito di posture, di composizioni e di espressioni di corpi umani. Perciò sono stato felice di dare a Frank Camilleri le nitide foto di Ingemar per il suo libro sul maestro scomparso³.

Quelle di Volterra furono sedute eccezionali che potei fare col cavalletto e con un piccolo motore che, applicato alla macchina fotografica, accentuava l'effetto «Muybridge» delle sequenze. Ma erano sempre sedute brevi che i maestri ed io strappavamo al nostro breve riposo pomeridiano. In complesso le immagini erano disadorne, *artisticamente* poco incisive, tanto che Eugenio chiamò un altro fotografo professionista per le fotografie da distribuire ai giornalisti. Tuttavia fu durante questa sessione di Volterra che mi accorsi quanto in realtà le mie sequenze fossero efficaci per illustrare i nuovi e, in fondo, elementari principi dell'antropologia teatrale. Non avevo con me il mio archivio di immagini ma ero certo di poter trovare molte illustrazioni, di altre epoche e di altri paesi, da accostare alle mie sequenze per mostrare la grande novità: la trasversalità delle tecniche.

Sono sempre stato un amante di «figurine», un coatto delle raccolte di immagini più varie (cartoline, francobolli, etichette, giornali, etc.). Da ragazzo pensavo di essere addirittura un'autorità negli scambi. Da adulto ho continuato a collezionare immagini soltanto con soggetto «teatro», figure sottratte ai giornali e alle riviste, ottenute da scatti perso-

³ Frank Camilleri, *Ingemar Lindh's Stepping Stones*, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing House, 2010.

nali, da ritagli stampa, da foto di scena, da fotogrammi di film, da pagine di libri antichi. Mi divertivo anche a catalogare le immagini e a fare schemi tipo *Mnemosyne*, senza sapere nulla di Warburg: niente di paragonabile, solo qualche accostamento riuscito, ipotesi di ricorrenze, puri spunti per qualche sorprendente comparazione. Ricordo al lettore, per doveri di cronaca, che agli inizi degli anni Ottanta il computer era un mezzo rarissimo e ancora privo di internet. I motori di ricerca (di testi e immagini) erano molto in là da venire (arrivarono dal 1998 in poi). Questo non vuol dire che non se ne sentisse l'esigenza. Oggi non si saprebbe nemmeno immaginare un mondo senza questi strumenti, ma allora per la documentazione visiva si usavano le fotocopie, i microfilm o le foto di altre foto: materiali concreti, bisognosi di faldoni e raccoglitori. Era l'epoca del trionfo delle videocassette, di chilometri di nastri e mucchi di scatole. Era il mito della memoria «uno a uno». Ma anche di «ogni trasloco è un cataclisma». Così, questa volta, non avrei commesso l'errore di accumulare una documentazione vasta ma poi inagibile. Mi dovevo fermare non soltanto a *raccogliere* una documentazione ma a *selezionare* subito i materiali raccolti per farli interagire con il mondo pregresso.

L'antropologia teatrale, disciplina nuova e multiculturale, sembrava prestarsi bene al gioco delle domande semplici. Era evidente, perché dichiarato da Barba fin negli intenti, che nell'antropologia teatrale le considerazioni «culturali» su attori e danzatori restavano al di fuori, che a interessare era il solo comportamento in scena del corpo dell'attore, al di là di riflessioni storiche sui teatri, la società, l'organizzazione. Per chi come me proveniva direttamente da studi storici sul teatro ed era abituato a contestualizzare ogni cosa, era uno shock: ma nello stesso tempo apprezzavo quel vento «postmoderno» che accostava forme passate e recenti, come quelle del secolare teatro non avvicinate al Kabuki o al balletto classico. Che i passi della biomeccanica rivelassero affinità sorprendenti con le danze classiche dell'India o con l'Opera di Pechino era una rivelazione che non suscitava imbarazzo ma stimolo a proseguire.

Fu così che, verso la fine della sessione di Volterra, mi venne l'idea di fare un libro con le mie fotografie, un progetto che non sapevo ancora precisare nei risultati ma che mi era chiaro nella direzione da seguire: un libro molto illustrato sull'antropologia teatrale. Su questa base cominciai a fare delle ipotesi: a Volterra non avevo i miei libri e soprattutto non avevo le mie figurine, quindi lavoravo completamente sulla memoria delle illustrazioni della mia raccolta. È molto importante capire questo lavoro mentale perché, ripeto, allora non c'era la possibilità di andare su internet e cliccare una parola e vedere subito una lista

di testi e di immagini da cui pescare ciò che interessa. Tutto questo lavoro avveniva nella mia mente, nei miei ricordi di archivista e di collezionista di figurine.

Fu così che durante l'ultimo periodo della scuola di Volterra feci la proposta di un libro sull'antropologia teatrale, un libro molto illustrato al quale tutti gli studiosi dell'equipe scientifica avrebbero potuto partecipare. L'equipe faceva una breve riunione quotidiana e una settimanale un po' più impegnativa in cui dicevamo a Eugenio quali erano le nostre sensazioni, le nostre riflessioni sul lavoro svolto e suggerivamo spunti per il proseguimento. Non mancavano ipotesi di studi futuri e progetti di ricerche, individuali e collettive. L'antropologia teatrale aveva spalancato un panorama inesplorato, quello delle «tecniche dell'attore», tanto segreto quanto in genere trascurato dalla maggior parte degli studi sul teatro. Come scienziati di laboratorio trascorrevamo giornate intere a seguire il training dei maestri e dei partecipanti, le loro classi e le loro dimostrazioni. Spesso eravamo assaliti dalla fatica – sembra che l'intenso lavoro fisico di un attore induca nello spettatore una sorta di stanchezza analoga – ma bastava che il leone si muovesse soltanto verso le sbarre della gabbia che, anche senza mangiare il bambino, scattasse spesso l'avamposto di una scoperta. Avevo la certezza di trovarmi nel cuore del teatro ed era molto incoraggiante.

Così durante una delle riunioni settimanali tirai fuori l'idea del libro illustrato, che avrebbe messo insieme il lavoro delle mie fotografie di Bonn e Volterra (le serie dedicate alle varie tecniche, le immagini degli spettacoli e le immagini d'archivio da trovare appositamente), i testi che Barba veniva via via elaborando, le analisi che alcuni studiosi ospiti avevano lasciato scritte durante le loro visite. Tutta l'equipe scientifica poi avrebbe potuto unirsi con altri commenti e considerazioni. I miei compagni però rimasero perplessi. La discussione che ne venne fuori portò tutti alle stesse conclusioni: che è molto difficile usare le immagini e che certe cose si possono solo raccontare a parole, naturalmente con un racconto fatto ad hoc. A spiegare perché le immagini sono difficili da gestire nella pedagogia teatrale, fu Fabrizio Cruciani che era un esperto in materia di studi su scuole e laboratori: i libri sulla pedagogia teatrale avevano sempre «raccontato» gli avvenimenti e usato le illustrazioni con parsimonia. Inoltre gli esempi fotografici avrebbero potuto dare un effetto «ricetta», l'indicazione cioè di una prassi da seguire e imitare e non di esempio. Forse non posi bene l'accento sul fatto che le figure sarebbero state anch'esse un «testo» e non un semplice abbellimento del libro. In conclusione, per il mio bene, tutti mi volevano dissuadere. L'unico che non mi scoraggiò, per-

ché per principio non l'ha mai fatto, fu Eugenio il quale disse «No, Nicola. Tu continua, visto che ti senti di farlo. Fai questo lavoro e vediamo alla fine che ne viene fuori». Così tornai da Volterra molto invogliato dall'idea di lavorare con tutte le immagini raccolte.

Mentre mi apprestavo a questo lavoro nell'inverno del 1981 (allora insegnavo all'Università di Lecce), ricevetti una telefonata da Claudio Meldolesi con una proposta: un suo amico lettore d'italiano all'Università di Kyoto cercava un sostituto perché doveva assolutamente rientrare in Italia. «Io ho pensato subito a te – disse Claudio – certo vai lì come insegnante d'italiano, ma in realtà ti troverai in Giappone e potrai vedere spettacoli, incontrare attori e studiare il tuo Oriente come vuoi». Nel giro di qualche mese mi trovai catapultato a Kyoto con un lavoro universitario non troppo impegnativo (insegnavo l'italiano a poche persone, storici dell'arte e studenti che volevano diventare cantanti lirici) e alcuni mesi «liberi» davanti a me.

Portai dall'Italia il materiale dell'ISTA: le fotografie, una parte dell'archivio, qualche libro, ma certo non potevo portare tutta la mia biblioteca. Paradossalmente questa mancanza di fonti mi spinse ad andare nelle biblioteche giapponesi a cercare libri che non potevo leggere ma dei quali potevo vedere le illustrazioni. Il fatto di avere a disposizione un materiale limitato mi aiutò a concentrarmi sul lavoro e a comporre piccole unità di argomenti. Lentamente alcune sezioni del libro prendevano forma. Il soggiorno giapponese – come poi scrisse Georges Banu – aveva trasmesso al libro «una componente sottile». Può darsi: ma allora mi battevo con un compito ben più arduo della grafica, quello di organizzare il materiale in un ordine logico. Bisognava partire da un punto e arrivare a una conclusione, come in tutti i libri. Di solito si divide il materiale in capitoli ma quando cominciai a comporli, emerse il vero problema.

Se parlavo di un argomento, dell'*equilibrio* ad esempio, questo argomento ritornava anche in altri capitoli, per esempio nei modi di camminare cioè in un'unità chiamata semplicemente *Piedi*. Quanto spazio dovevo dare all'*equilibrio* in sé rispetto al resto, dove pure era menzionato? E se la maggior parte degli argomenti erano collegati l'uno all'altro, circolari, qual era il primo capitolo? Quale argomento doveva essere propedeutico agli altri? Non riuscivo a venirme a capo perché ogni volta che tentavo di dare un ordine, qualcosa di essenziale da dire o era stato detto prima o era legato fortemente a qualcosa che veniva dopo. Spostarlo creava ulteriore confusione. Dovevo trovare il modo di mostrare questa circolarità rispettando però quello che in un libro è ineliminabile, l'ordine consecutivo: non puoi fare un libro ro-

tondo. Tirai dritto con unità sparse, sempre più numerose, e rimandai la spinosa questione della loro composizione.

Rientrato in Italia, mettendo in ordine la mia biblioteca, mi venne sottomano il *Dizionario Filosofico* di Voltaire. Quando ho voglia di spazzare il cervello, di solito prendo dei mattoni e comincio a leggerli, così m'impegno e nel frattempo il cervello si ripulisce dal resto. Leggendo il *Dizionario Filosofico* mi resi conto che era la soluzione del mio problema. A imitazione dell'*Encyclopédie*, Voltaire aveva messo insieme poche voci essenziali, alcune di suo pugno, altre chieste ad amici, ma aveva usato anche pagine tratte da opere già stampate: non un trattato sulla filosofia ma un pratico dizionario ideologico con poche voci essenziali, un inno all'illuminismo. L'ordine delle voci è quello alfabetico: si può leggere il libro dall'inizio alla fine o al contrario, e nulla vieta di cominciare da dove vogliamo. Così mi venne in mente l'idea di un dizionario di antropologia teatrale che avesse poche voci, senza nessun argomento prioritario. Il fatto che il saggio *Antropologia teatrale* di Eugenio, l'unico che doveva realmente precedere tutto il resto, venisse a trovarsi naturalmente all'inizio, fu decisivo. Le voci del dizionario a questo punto si misero magicamente in ordine alfabetico – *Apprendistato, Dilatazione, Drammaturgia, Energia, ...* – con i numerosi rinvii interni previsti. Un libro se non rotondo almeno circolare.

Con questi materiali andai da Eugenio, a Holstebro, per mostrargli i risultati. Eugenio si mostrò subito colpito dall'impostazione e decidemmo di ripassare tutti i materiali integrandoli con sue aggiunte e osservazioni. Dopotutto l'antropologia teatrale era una sua idea e era giusto che i materiali fossero alla fine rivisti dal suo punto di vista. Abitavo a casa di Eugenio: la mattina lui andava all'Odin per il suo lavoro, la sera tornava e prima di cenare passavamo un paio di ore insieme nel suo studio a ritoccare gli appunti battuti a macchina. Aveva già preparato una cartella con illustrazioni che avrebbe voluto inserire e altre si alzava a cercarne all'istante fra i suoi libri. Talvolta mi dettava qualche testo o qualche didascalia che poi io rielaboravo per il giorno seguente.

Debbo dire che il lavoro con Eugenio fu un grande divertimento per vari motivi. In primo luogo perché lui aveva subito capito che si trattava di preparare un album di figurine. A partire da loro, dalle «figurine», accanto ai testi che avevo già scritto o che stavamo riscrivendo, si sviluppava un parallelo discorso visivo. Quelle immagini che provenivano da differenti culture, geografie, epoche e storie, collaboravano a dimostrare che l'attore ha sempre lavorato sulle tecniche, che si è sempre ispirato a pochi «principi che ritornano», quelli stessi che Eu-

genio aveva saputo individuare come i fondamenti dell'antropologia teatrale. Inoltre appariva evidente che l'ISTA si proponeva come una «scuola dello sguardo», cioè un modo di vedere, un nuovo modo di vedere il lavoro dell'attore. In secondo luogo Eugenio si mise a lavorare proprio come nel suo lavoro di regista-compositore: e cioè prendeva i «materiali» (scritti e immagini), li smembrava, li riduceva, li raffinava, li moltiplicava, li ritagliava e aggiungeva del nuovo, fino a quando otteneva il meglio. Salvo tornarci su. La collaborazione con Eugenio fu dunque fondamentale per l'esito del libro che uscì alla fine del 1983 col titolo *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*. E con l'impaginazione esemplare curata dal giovane grafico Andrea Rauch.

Nel dicembre del 1983 rividi a Montepulciano, nella casa di Claudio Meldolesi, lo stesso Eugenio, e i compagni di Volterra – Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani e Ugo Volli – in una riunione che facevamo ogni tanto per capire dove stava andando Eugenio con l'antropologia teatrale, e noi con lui. Portai il libro fresco di stampa, che naturalmente suscitò attenzione, e Ugo subito disse che si presentava con un «profilo internazionale». Questo e gli altri apprezzamenti dei colleghi sulla buona riuscita del rapporto testo-illustrazioni, furono la ricompensa al vasto lavoro. Ma la partita era appena all'inizio. Quasi subito ci fu la proposta di un'edizione francese e dovetti tornare al lavoro per cambiare l'ordine delle voci secondo la nuova lingua e risistemare i molteplici riferimenti alle figure. Mi incontrai a Roma con Eugenio e Nando Taviani per fare delle aggiunte e una messa a punto. Ricordo una forte contrarietà di Nando all'ordine alfabetico: un ordine falso e fittizio, disse, che non rendeva giustizia all'insieme. Accadde quel che accade sempre in questi casi: ci mettemmo a lavorare per inventarci un nuovo ordine e poi, «per non perdere il lavoro fatto», si decise di lasciare la parola «dizionario» nel titolo.

La prima cosa che dissero i lettori francesi fu: «Perché avete abbandonato la formula del dizionario così ben fatta e questa edizione francese ha un indice strano?». L'architettura, anche se fittizia, dell'ordine alfabetico non era stata una scelta a caso, aveva un senso per la circolarità dei contenuti. Convenimmo con Eugenio di aver sbagliato e tornammo al dizionario. Il libro intanto riceveva richieste di traduzioni. Si affacciò allora un altro problema. Organizzare le traduzioni nelle varie lingue (spagnolo, inglese, giapponese per iniziare), significava cambiare l'ordine delle voci del dizionario. Inoltre bisognava modificare anche la numerazione delle 800 illustrazioni che, spostandosi di pagina, prendevano un nuovo numero. Per questo, il criterio dei numeri progressivi delle immagini fu presto abbandonato: invece di

«Vai a vedere la figura n. 45» scegliemmo il più flessibile «Vai a vedere la figura a p. 30 in alto a destra». Il lavoro portava via tempo. Ogni editore voleva arrivare presto alla stampa e questo significava, senza un programma digitale di impaginazione, che all'epoca ancora non esisteva, dedicarsi a un lavoro manuale estenuante.

Con Eugenio trovammo un tacito patto: lui si sarebbe occupato dei non semplici accordi contrattuali, io degli aspetti tecnici, come riunire i testi tradotti per spedirli su dischetti al nuovo editore e soprattutto come raccogliere i «lucidi» delle illustrazioni. I «lucidi», cioè le pellicole trasparenti impresse con le illustrazioni, dopo essere serviti come matrici del libro, erano smontati e conservati per essere riusati in successive stampe. Ma l'operazione non era indolore: i lucidi conservavano spesso fastidiose tracce di colla che li facevano appiccicare l'uno all'altro col rischio di diventare inservibili. In un processo normale questi compiti grafici sarebbero spettati ai tecnici del laboratorio dell'editore ma, con Eugenio, avevamo deciso di favorire editori emergenti o piccole editrici universitarie, di frequente legati a gruppi teatrali, in modo da offrire loro un'opportunità e anche mantenere prezzi accessibili del volume. Dare un buon materiale favoriva la riuscita di una buona edizione. In alcuni casi fummo avvantaggiati da editori di grande esperienza: una solida casa editrice come la giapponese Parko prese il libro italiano e dopo un po' ricevemmo le loro bozze senza altri problemi se non il fatto che erano, ovviamente, in giapponese. Credo che nel 1995 i giapponesi avessero già iniziato a usare dispositivi come gli scanner, allora costosi per un privato. Date queste premesse (mai più libri in ordine alfabetico!), va ricordato che lentamente il titolo *L'arte segreta dell'attore*, inaugurato con l'edizione messicana del 1990, passò in secondo piano nella copertina del libro, rispetto al sottotitolo *Un dizionario di antropologia teatrale* che diventò più visibile. Editori e commentatori, infatti, continuavano a sottolineare che era proprio la formula del dizionario a dare al libro oggettività e facilità di lettura. In altre parole, la concezione di un «libro circolare» permaneva vantaggiosa anche nella traduzione in altre lingue. La malasorte di rifare ogni volta l'impaginazione però restava.

Eravamo colpiti dai commenti. Il libro presentava ai lettori un aspetto inconsueto: metteva insieme testi e immagini come due fattori autonomi che collaboravano. Le illustrazioni insomma non erano semplicemente decorative ma un vero testo visivo parallelo allo scritto. In un materiale eterogeneo come gli argomenti dell'antropologia teatrale, scritti e immagini interagivano creando corti circuiti efficaci. Questo attraversare la storia e la geografia, si rivelava una delle qualità del li-

bro che lo faceva apprezzare da studenti e studiosi di teatro, i quali potevano cercare nell'orizzonte delle loro esperienze analogie e convergenze da utilizzare nel proprio lavoro pratico, secondo le necessità. Lo scrittore americano Howard Rheingold scriveva nel suo blog:

Questo libro è un tesoro di tradizioni sorprendenti e utili su come gli attori recitano, in tutto il mondo, illustrato da una profusione di fotografie e disegni altrettanto sorprendenti e utili. Mudra, minuetti, maschere, rituali, biomeccanica, drammaturgia, ritmo, messa in scena, improvvisazione, semiotica, lavoro dei piedi, trucco, coreografia, mitologia e altri fenomeni che riflettono i diversi aspetti dell'intero spettro dei comportamenti umani sono esaminati con attenzione per la spiritualità, la comunicazione, il sociale e i significati estetici di ogni varietà di comportamento performativo. Questo libro è un vivace esempio di ciò che l'antropologo Clifford Geertz intende per *descrizione densa*⁴.

Naturalmente il dizionario fu accompagnato anche da opinioni opposte: per il suo sforzo di universalità, appariva il tentativo di egemonizzare la cultura teatrale. Mi permetto di dissentire.

L'antropologia teatrale non è una disciplina che Barba ha inventato dal nulla ma è un modo di vedere, una scuola dello sguardo, questo sì, senza precedenti. Barba constata che tutte le culture teatrali hanno dei comportamenti analoghi quando devono interessare lo spettatore e mantenere desta la sua attenzione. Quando cioè assolvono quel compito fondamentale del teatro che è: non annoiare il pubblico. Le grandi tradizioni teatrali, in Occidente come in Oriente, hanno costruito nel tempo una serie di comportamenti degli attori per rendere più interessante e più viva la sua presenza scenica. E le soluzioni sono analoghe in *tutte* le culture. Queste non sono «invenzioni» di Barba per egemonizzare la visione del teatro, sono constatazioni che provengono dalla sua lunga «attività» di accorto osservatore e che, attraverso l'ISTA, egli ha voluto trasmettere ad attori principianti per dare loro uno stimolo o un punto di partenza. Il dizionario di antropologia teatrale con il suo corredo di evidenze provenienti da differenti epoche e geografie, ha avuto la funzione di un cannocchiale: avvicinare attori lontani ai loro comuni problemi. Le successive edizioni del dizionario negli anni Novanta ebbero l'aggiunta di nuove voci, un'ulteriore messa a punto delle esistenti con nuove immagini e nuovi testi. Tanto che nessuna edizione è uguale all'altra. Il libro era una faccenda viva, in movimento, così

⁴ <http://www.rheingold.com/texts/reviews/perform.html>.

come la gente dell'ISTA continuava a incontrarsi occupandosi di nuovi temi in ulteriori sessioni.

Col tempo abbiamo saputo che il dizionario è stato adottato in scuole teatrali e università, che è stato ripreso da singoli studenti e da gruppi teatrali, da studiosi di teatro e persino di storia dell'arte. L'effetto non si è esaurito: il dizionario ancora oggi, a distanza di trent'anni dalla sua prima edizione, viene richiesto per traduzione e pubblicazione. Un'edizione popolare a Cuba, un'edizione a Taiwan, due in Turchia, per le edizioni inglesi siamo arrivati alla quarta, tradotto in portoghese due edizioni per il Brasile e cinque in spagnolo (tre in Messico, una in Perù e una in Spagna). Nelle lingue europee traduzioni in polacco, ceco, serbo, greco e russo (l'elenco completo qui alla fine). Persino il sultano del Bahrain ha chiesto di tradurlo in arabo e lo ha fatto (Miracle Publishing) per dar vita ad una collezione di dieci libri dedicati a dieci campi del sapere. Pur essendo diffuso, ho però solo una vaga idea di come il libro sia materialmente circolato. Ricordo un episodio che mi lasciò turbato. Ero nella Casa del Teatro di Cuba, dove avevo fatto una conferenza. Alla fine mi si avvicinò una ragazza piccola, smunta, con un vestito modestissimo. Aveva sottobraccio un fascio di fogli consumati e me li mise davanti: mi accorgo che sono fotocopie del dizionario in lingua spagnola, fotocopie praticamente illeggibili, sbiadite e usurate. La ragazza mi chiese se potevo mettere un autografo. La mia reazione fu di commozione e tristezza. Dissi che le avrei mandato una copia del libro ma rispose: «No, non la puoi mandare, perché il libro non mi arriverà mai. Queste spedizioni le bloccano e le rubano. Non mi arriverà mai». Era attrice di un piccolo gruppo teatrale in un villaggio a est dell'isola, e aveva avuto queste fotocopie da persone che se l'erano passate facendo fotocopie di fotocopie. Questo incontro mi fece capire che sicuramente intorno alla popolarità del dizionario c'era anche una moda, di quella che circonda i libri-talismano. Però l'attenzione degli attori nei suoi confronti non è esagerata. Uno dei segreti del dizionario è il fatto che può essere dato nelle mani di un singolo autodidatta (per mancanza di scuole, più spesso per scelta) che può confrontarsi con esso e tirarne fuori i contenuti più utili per lui, che possono aiutare il suo apprendistato. Quest'aspetto, è stato curato particolarmente da Eugenio che ha scelto sempre una lingua asciutta e poco propensa all'ambiguità. Nel solco del suo essere un maestro autodidatta per autodidatti.

Forse anche per questo la rivista americana *Journal of Dramatic Theory and Criticism* ha scritto: «Questo libro sulle tecniche di recitazione è il più importante dopo la pubblicazione di *Per un teatro povero*

di Jerzy Grotowski». Questa affermazione mi fece sorridere, perché, come è noto, *Per un teatro povero* è un lavoro del quale Barba è stato non solo il primo editore ma anche l'attento e riconosciuto *editor*⁵. E questo fa emergere un aspetto forse poco noto ma di sicuro interesse. Barba non solo è uno scrittore capace di afferrare i suoi lettori, che ha usato questa capacità nella sua vita come un altro braccio della sua attività teatrale, ma è anche un formidabile *editor*, insieme forbice che non perdona e raffinato *visualizer*. Appena l'Odin si stabilì a Holstebro Barba diede vita a una rivista pubblicata, dal 1965 al 1974, in ambito interscandinavo: «T.T.T. – Teatrets Teori og Teknikk». La pubblicazione, che ebbe grande influenza negli ambienti teatrali già in fermento negli anni Sessanta, vide Barba attento traduttore e redattore. Un'attività di *editor* che non ha mai smesso di praticare sui suoi scritti come su quelli di altri che a lui sottopongono i propri. Questo è un aspetto dell'attività didattica di Eugenio che fa parte della sua professionalità, della sua attenzione per le tracce da lasciare *sub specie aeternitatis*.

Il lavoro che abbiamo fatto insieme per il dizionario è stato dunque una vera esperienza di apprendimento, invenzioni e, perché no, di divertimento: il piacere di lasciarsi andare alle illusioni che risvegliano. Tale che abbiamo deciso di replicare (ma nulla si ripete). Nel 1996, mi venne un'idea peregrina: organizzare un libro collettivo, un libro di riflessione sulla storia del teatro. E poiché dicono che le mostre di arte o di archeologia hanno grande fortuna se c'è la parola «oro» nel titolo – *Gli ori del Messico, Gli ori di Taranto, I Barbari e l'oro delle steppe...* – trovai come titolo provvisorio *L'età d'oro del teatro*. Come si trova un metallo prezioso? Estraendolo con fatica e poi lavorandolo. Così la storia richiede fatica nel ricercare le fonti e nel lavorarle. Ma la storia di che?... E qual è poi *l'età d'oro del teatro*? Iniziarono incontri irregolari, le discussioni, i primi progetti, e persino qualche indice buttato là. Ora siamo nel 2014 ma ancora non è venuto fuori niente. Una ragione c'è: della trentina di studiosi iniziali, siamo rimasti solo Barba ed io. Ma non scoraggiati. Anzi, recentemente abbiamo trovato un filo appassionante. Anche questo nuovo libro sarà sulle tecniche, ma non quelle del corpo-mente già trattate nel dizionario, ma le tecniche che abbiamo definito «ausiliarie». Nella loro varietà riguardano gli spazi dello spettacolo e degli spettatori, il rapporto attore-spettatore nello spazio scenico, l'illuminazione e la scenografia, le informazioni al pubblico (annunci,

⁵ Cfr. il fondamentale saggio di Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1999, pp. 455-485.

parate, manifesti), gli aspetti economici e organizzativi (contratti, salari, biglietti, abbonamenti, tournée), il trucco, il costume, gli accessori di scena, il modo di viaggiare degli attori e persino degli spettatori e, infine, le diverse circostanze e i tempi che generano gli spettacoli teatrali. Tutti questi elementi si gestiscono tramite tecniche o si fondano su tecniche che sostengono il lavoro dell'attore e favoriscono la realizzazione della sua professione. La prospettiva è quella del teatro materiale. Abbiamo trovato una direzione e siamo arrivati a un *redde rationem* in cui tutto, testi e figurine, prima o poi, avrà una sua quadratura. Sicuramente non in ordine alfabetico.

Edizioni dell'Arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale

- 1983 – *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, Usher.
- 1985 – *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Lectoure (France), Bouffonneries Contrastes.
- 1987 – *Anatomía del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*, México City, Editorial Gaceta.
- 1990 – *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, México City, Escenología.
- 1991 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Cardiff-London & New York, Centre for Performance Research – Routledge.
- 1993 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Cardiff-London & New York, Centre for Performance Research – Routledge.
- 1994 – *Enjya no hi gei. Engeki jinruigaku no jisho*, Tokyo, Parko.
- 1995 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Cardiff-London & New York, Centre for Performance Research – Routledge.
- 1995 – *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*, Sao Paulo-Campinas, Hucitec – Unicamp.
- 1995 – *L'energie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Lectoure (France), Bouffonneries.
- 1996 – *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo.
- 1998 – *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 2° ed.
- 1996 – *Tajna Umetnost Glumca*, Beograd, Institut za pozoriste – Publikum.
- 2000 – *Slovník Divadelní Antropologie. O Skrytém Umení Hercu*, Praha, Divadelní Ústav.
- 2002 – *Oyuncunun Gizli Sanatı / Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Istanbul, Ed. Cem Akas, Yapı Kredi Yayınları.
- 2005 – *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ububri.
- 2005 – *Srkretna Sztuka Aktora*, Wrocław, Osrodek Badan Tworczości Jerzego Grotowskiego.

- 2005 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London & New York, Routledge.
- 2007 – *El arte secreto del actor*, Cuba, Ediciones Alarcos (Spanish language, Cuban edition).
- 2008 – *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Athens, Koan.
- 2008 – *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps.
- 2009 – *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología teatral*, México City, Escenologia.
- 2010 – *El arte secreto del actor*, Lima, Editorial San Marcos.
- 2010 – *Тайное искусство исполнителя*, Moscow, Publishing House Artist.
- 2011 – *L'arte segreta dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina.
- 2012 – *Arta secreta a actorului*, Sibiu-Bucarest, Teatrul National "Radu Stanca" – Humanitas.
- 2012 – *El arte secreto del actor*, Bilbao, Artez Blai.
- 2012 – *A Arte segreta do ator. Un dicionário de Antropologia teatral*, São Paulo, Realizações Editora.
- 2012 – *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, Taipei, Taipei National University of Art-Bookman.