

Raimondo Guarino  
APPUNTI SULL'ODIN TEATRET E GLI STUDI  
TEATRALI IN ITALIA

*Prologo nello studio. Sull'autopsia del corpo vivo*

Nei primi minuti del *Faust* di Sokurov, il teologo negromante di Marlowe e Goethe è diventato un fisiologo scettico e pensoso, sistematicamente dedito alla dissezione dei cadaveri. Invece di tracciare figure e formule di evocazione, invece di commentare empie e sacre scritture, il Dottore accumula e apre i corpi morti raccolti con l'aiuto del famulo Wagner e la compiacenza pagata dei becchini. Il suo studio non è pieno di amuleti e scongiuri, né di scaffali e libri, ma di salme e arnesi da macellaio, di organi in putrefazione e membra dilaniate. Questo scienziato squattrinato e ostinato è un contemporaneo di Goethe che si sovrappone all'immagine antica del sapiente fuorviato, e si avvicina ai misteri del creato con la procedura dell'autopsia.

Il significato corrente della parola autopsia è un caso di distorsione semantica indotta dalle pratiche cui è stata esclusivamente associata. Perché gli è stato assegnato, come oggetto della volontà di scrutare processi vitali, il corpo morto. Il gelo della morgue e il rituale dei teatri anatomici hanno oscurato l'evidenza del vivente. Designata a indicare l'analisi del cadavere per i rilievi di anatomia patologica e i referti di medicina legale, l'autopsia ha perso il significato letterale di conoscenza visiva diretta che testimoniava, nel mondo greco classico, la supremazia della storia del presente. Nel linguaggio dei filosofi neoplatonici la stessa parola alludeva alla percezione di realtà spirituali. L'autopsia è associata in quei contesti remoti all'empiria, alla conoscenza che vola radente alle cose, alla qualità dell'esperienza personale.

Che cosa è l'osservazione diretta dell'azione del corpo vivo? Pura astrazione, se non produce un campo che attiva sguardi, incontri, convivenze, memorie.

Quale impulso ha guidato l'Odin Teatret e alcuni studiosi a produrre incursioni e discussioni che spostassero nozioni e ambienti del fare teatrale, cambiando l'osservazione del corpo in azione?

La prima risposta, e la prima avvertenza, è che l'impulso e la direzione sono venuti dal gruppo di teatro, dal suo respiro, da un momento del suo arco vitale.

La definizione del «teatro come spedizione antropologica», che proviene da *Alla ricerca del teatro perduto* del 1965 e riecheggia nel *Libro dell'Odin* del 1974, da una parte rischia di invischiare il lettore nella palude dei ragionamenti di metodo, dall'altra introduce un rovesciamento. Chi è il soggetto e chi l'oggetto della ricerca e dell'analisi? Se il tema è «L'Odin Teatret e gli storici», tutte le considerazioni che ne derivano sono la proiezione sulle carte geografiche dei viaggi di un teatro. Ci si muove in una provocazione di procedimenti e convenzioni del sapere lanciata dalle intuizioni e dalle tensioni di un regista e di un gruppo teatrale. Come nel commento di Faust all'esordio del vangelo di Giovanni, in principio non era il Verbo. «Im Anfang war die Tat». «In principio era l'azione».

#### *Geografia dell'evidenza*

I viaggi dell'Odin nelle terre senza teatro in Italia nel 1974 (Barbagia e Salento) ebbero un effetto letteralmente trainante. L'insediamento del gruppo e del suo seguito moltiplicava e ribaltava gli strumenti e le direzioni dell'indagine, mettendo le domande personali e complessive degli attori su di sé a confronto con la distanza e le tensioni dell'estraneità culturale; e alimentando l'inchiesta con la presenza degli spettatori anomali, gli spettatori-testimoni che avevano intercettato il cammino dell'Odin prima nelle stazioni degli spettacoli, e poi nell'ospitale osservatorio del Teatro Ateneo dell'Università di Roma. C'era, nell'adesione di questi osservatori partecipi, una programmatica «via negativa» rispetto ai modelli egemoni e cristallizzati dell'interpretazione e alla fallacia degli automatismi mentali, ai vizi dell'ottica professorale: studiare il teatro per opere ed eventi, collocare le comunità del teatro nelle categorie sociologiche, destituirne il senso nell'inventario delle funzioni.

Il teatro come spedizione antropologica e la presenza dell'Odin come catalizzatore creavano nuove relazioni di conoscenza basate su impulsi elementari e pratici, il cui orizzonte è racchiuso nel titolo craighiano del sesto capitolo del *Libro dell'Odin: Nuovi attori, nuovi spettatori*<sup>1</sup>. Le più sofisticate implicazioni epistemologiche di quella sta-

<sup>1</sup> *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 257-278.

gione non possono prescindere dalle logiche di sopravvivenza e cambiamento dell'Odin. Gli impulsi si adattavano, nello spirito del tempo, ai fattori che generarono l'occasione dei viaggi in Italia: ai contatti e ai dislivelli tra associazionismo culturale progressista, specificità etnica e culturale del Sud Italia, disorientamenti e crisi d'identità degli studi teatrali. Ma il rapporto con i contesti era affidato a decisioni di esplorazione e rigenerazione squisitamente pragmatiche. Per citare la voce di Barba dal terreno:

Bisogna trovare una risposta che è già un'azione, il nuovo punto di partenza. Quelli che agli altri sembrano i «risultati» non sono la realizzazione di un'idea. Sono le esperienze con le quali la nostra storia personale e la Storia – come la si vuol chiamare – ci ha fatto misurare<sup>2</sup>.

Nell'epilogo del *Libro dell'Odin*, Taviani colloca alla foce della spedizione salentina il momento di nuove soluzioni di articolazione e organizzazione della presenza del teatro rispetto al lavoro sullo spettacolo; cioè il passaggio dal periodo di *Min fars hus* alla fase in cui «*Come! And the day will be ours* fu la parte più alta di un edificio visibile in tutte le sue parti»<sup>3</sup>. L'esibizione della vita di lavoro di una comunità di attori sottraeva l'azione viva all'astrazione (al «movimento nello spazio», idolo delle avanguardie storiche), e il teatro alla morgue delle cerimonie ermeneutiche. Al centro di questa combinazione di urgenze e propositi, c'era il fattore dell'evidenza, che non era un fattore retorico, ma l'innesto tra rifare il corpo del teatro e rifare lo sguardo sul teatro. Quando Nando Taviani spiega la qualità incisiva e inconfondibile, perché non pianificata, della presenza dell'Odin nei territori senza teatro e nell'incerta identità del Sud modernizzato, scrive una pagina che da una parte distilla la sostanza di quanto lui stesso avrebbe approfondito nella nozione di «teatro enclave», e dall'altra descrive il manifestarsi della necessità del teatro come valore visibile in situazioni marginali:

Sembrerà strano, ma prima di tutti i programmi e le intenzioni, più di tutte le realizzazioni, era il modo di lavorare «alla lettera» dei componenti dell'Odin – sia nel fare i clowns, che nel suonare, nel partecipare a incontri e discussioni, e nel trattare con la popolazione – che assicurava sul senso del loro impegno in un paese del Salento, del Campidano o della Barbagia. C'è un modo che l'attore ha di mostrare inconsapevolmente che è cosciente del fatto che i suoi spettatori non hanno mai visto un attore prima; e c'è un altro modo di essere presente davanti ai

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 254.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 285.

suoi spettatori come se non esistessero alternative. Quando è evidente questo secondo tipo di presenza, e quando gli spettatori sono quelli dei paesi del Sud o della Sardegna, si ha la personale certezza che il teatro ha concluso l'approdo al suo nuovo continente<sup>4</sup>.

Evidenza, personale certezza, presenza «senza alternative», ma in una situazione circoscritta. Sono i postulati, i presupposti dell'osservazione e dell'analisi di nuovi attori e nuovi spettatori, i fattori che tendono e orientano la corda dell'attenzione tra chi osserva e chi è osservato.

Nei primi anni Settanta del Novecento si potevano associare i fattori progressivi della pratica alle tendenze delle discipline. Attivismo politico e pedagogia diffusa disseminavano la sfida dei processi elementari dei teatri indipendenti ai massimi sistemi e alle reclusioni istituzionali. Gruppi iconoclasti e clandestini rivendicavano le basi del comportamento scenico, i suoi sconfinamenti, il suo riscatto nella disseminazione di pratiche autonome e processi di autoformazione. La nuova storia intanto virava sugli oggetti minori e nascosti della microstoria: le famiglie, i corpi, i carismi, i conflitti tra individui e gruppi sociali, tra gruppi informali e identità istituzionali. Si può anche associare l'emancipazione del sapere teatrale *iuxta propria principia*, contro le false partenze di studi appena avvistati nei planetari accademici, al riconoscimento dei saperi «assoggettati» di cui testimoniava l'insegnamento di Foucault, quando nei corsi del Collège de France, nel 1976, faceva appello a «l'insurrection des 'savoirs assujettis'» e alla convergenza tra «i contenuti storici sepolti riattivati dall'erudizione» e i saperi misconosciuti e «non-concettuali», affioranti al di sotto dei saperi rispondenti ai requisiti della scientificità certificata<sup>5</sup>.

Ma la gerarchia dei «saperi» si gioca nel movimento dell'esperienza e negli spostamenti di ruolo. Tra i risultati dei viaggi dell'Odin ci fu anche la riconversione e la ricostruzione del mestiere di alcuni storici, derivata dal confronto tra la sospensione delle identità teatrali, la presenza «senza alternative» di Barba e dei suoi compagni, e il tempo profondo e assorto, superato e superstite della ruralità mediterranea e dei suoi soprassalti. Seguire l'Odin in Salento significava seguire cercatori di forze latenti, registrare la perdita di nozioni e riferimenti, nella progressiva scomparsa delle reliquie viventi dei conflitti tra culture egemoni e subalterne. Bisognava esercitare l'andatura e

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Cours du 7 janvier 1976*, in Id., *Dits et écrits. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 163-64.

l'acutezza visiva in questa doppia oscurità, guidati dal nomadismo degli attori cercatori nel Sud di un perpetuo e volontario esilio.

Avevo pensato di intitolare questa parte del saggio, dove si accenna alla ventura dei cercatori di teatro nei libri dietro i cercatori di teatro nei fatti, *L'indice salentino*, suggestionato evidentemente dall'analogia geografica con una delle spedizioni di Ernesto de Martino, quella del 1959 sul tarantismo e la terra del rimorso. La somiglianza con il viaggio e l'insediamento dell'Odin nell'ignoto teatrale non sta né nel metodo né nell'oggetto, ma nel fronte comune del dialogo difficile tra azione e conoscenza. Qui si concretizza la necessità di tenere come punto fermo la formula craighiana *Nuovi attori, nuovi spettatori*. Nell'abbandonare la nave delle certezze difensive, non si abbandona solo una nozione di teatro, ma una struttura relazionale, un commento del mondo, una geometria del rapporto tra vissuto e analizzato, nel punto cruciale del varco tra azione e conoscenza, oltre l'accezione di «pratica simbolica» estratta dal flusso dei dati e offerta all'interpretazione, oltre l'appello della sociologia dell'interazione alla grammatica delle situazioni (*Where the action is*, secondo il titolo di un celebre saggio di Goffman del 1967)<sup>6</sup>, verso il significato di azioni estreme cercate da una conoscenza audace. Ci sono azioni convulsive, ispirate, letterali e sovrane che disarmano le scienze che si approntano e si impancano a sviscerarle. Nell'aura di Faust, l'ossessione delle azioni sovrane si trasforma in nostalgia del sapiente per la taumaturgia, nel contatto con l'opaca urgenza dell'elemento fisiologico, talvolta nella deposizione momentanea delle armi, nella resa a un'evidenza talmente forte da sfidare e sovvertire folklorizzazioni, psicologie, argomenti della storia religiosa e appelli alle stratificazioni delle culture. La luce intuita da de Martino nelle sue spedizioni, e offuscata dai suoi stessi rimorsi e ripensamenti nel sofferto dibattito con i tentacoli dello storicismo. Fino al ripristino, nella conclusione del libro salentino (cfr. l'*Appendice V* a *La terra del rimorso*), «di una riplasmazione civile armata di sapere storico»<sup>7</sup>.

#### *Osservazione e pragmatismo*

Alcune delle situazioni (Belgrado 1976, Bergamo 1977) in cui l'Odin Teatret, organizzando la propria presenza, organizzò i presupposti e la portata di un movimento teatrale, seguirono un criterio di rac-

<sup>6</sup> Apparso in Erving Goffman, *Interaction Ritual*, Garden City, Doubleday, 1967, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 167-307.

<sup>7</sup> Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 389.

colta e condensazione di processi di autoformazione e tradizioni viventi. L'ISTA fondata da Eugenio Barba nel 1979 catturò l'energia del movimento in una sfera separata di osservazione e riduzione delle differenze culturali tra i teatri nella ragione pratica del corpo trasformato.

Nel processo di creazione dei nuovi spettatori, la condensazione dell'ISTA aveva lo scopo di attuare un contesto pratico più forte delle totalità astratte dei sistemi di sapere, e nello stesso tempo capace di attrarne nozioni e schemi. C'è nell'osservazione un presupposto di ingrandimento dei fenomeni, la ricerca di un sapere del piccolo che contiene il grande, delle relazioni elementari che contengono le relazioni complesse, del tempo breve che assorbe la lunga durata. La conoscenza attiva di una verità limitata. «La verità limitata del teatro», limitata perché concreta, di cui scriveva Antonin Artaud a André Rolland de Réville nel luglio del 1932<sup>8</sup>.

Ridurre lo sguardo dell'osservazione e dell'analisi nella verità limitata, nei minimi termini del fare teatrale, significa anche, nella dimensione del tempo, occupare e materializzare lo spazio dell'immaginazione storica che rammenda e ricomponi le tracce del teatro nel passato. E costringerla a confrontarsi con le condizioni e le direzioni della memoria pratica. L'autopsia del corpo in vita richiede l'osservazione diretta di una memoria pratica e vivente. Che vuol dire molte cose, e tra di esse almeno queste: l'alternanza di distruzione e rigenerazione dei corpi collettivi; la ricerca nel passato delle eredità concrete; la memoria fisica che si addestra nel rapporto con lo spettatore e nel passaggio tra esperienze di diversa maturità (tradizione e insegnamento); la creazione dei repertori personali e impersonali che caratterizzano spostamenti e insediamenti delle comunità del teatro.

Le radici dell'azione penetrano nel passato personale e impersonale. La «scuola dello sguardo» dell'ISTA fu un'operazione di condensazione per l'evidenza di una verità limitata; al centro c'era il presupposto del pragmatismo in cui il passaggio delle identità (la tradizione, l'insegnamento) incontrava l'osservazione e il rispettoso e disorientato afflusso di scienze certificate. Il paesaggio dell'ISTA ospitò anch'esso diversi omaggi allo spirito del tempo. La generazione di concetti e termini di discussione (piuttosto effimeri) come «villaggio del performer» o «tecniche della rappresentazione e storiografia», la particolare accezione che assumeva in un simile contesto la sensibilità alla «cultura materiale» del teatro, sono fattori che non produssero tanto strumenti

<sup>8</sup> La lettera in Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1979, pp. 82-84.

esplicativi (sarebbero da discutere a parte i profitti derivati dalla categoria del «pre-espressivo»), ma piuttosto effetti di potenza, e in un certo senso di dissuasione e di obiezione, del contesto pratico rispetto alle analisi e alle teorie.

Ma nei contesti in cui si dichiara e si coltiva la memoria pratica si manifesta un'analogia determinante tra lo storico e l'attore. Lo storico e l'attore stanno di fronte al muro del tempo, per leggerlo e attraversarlo. Per il primo il muro segna il limite tra ciò che può solo indagare e ciò che può descrivere, per il secondo è la scala tra la memoria personale e le eredità impersonali. La globalità concentrata dell'ISTA, delle sue sessioni e delle edizioni del *Theatrum mundi*, ha avuto tra il 1980 e i primi anni duemila una vita parallela rispetto all'esistenza del gruppo Odin, operando l'allaccio tra memorie pratiche e visibili che alimentavano l'immaginazione dello storico e dimensione pragmatica dell'osservazione sulla storia e sul presente. Il dialogo tra terreno e pensieri andò in questa fase a costituire i prelievi del libro su *The Secret Art of the Performer* (il dizionario di antropologia teatrale la cui prima edizione, pubblicata in italiano, curata da Nicola Savarese nel 1983<sup>9</sup>, si intitolava *Anatomia del teatro*), e il punto di vista e la ragion d'essere di «Teatro e Storia».

Dimensioni microscopiche del campo e pragmatismo sono due termini possibili per capire come il recinto dell'ISTA, e il suo lavoro condensato sull'evidenza, abbiano potuto contribuire alla fisionomia di «Teatro e Storia». Il senso utile delle dimensioni della microstoria è l'efficacia della limitazione del campo in termini di sperimentazione conoscitiva. Cito dal poscritto aggiunto da Arlette Farge nel 1992 a *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle* (1979) una definizione della microstoria come

sguardo particolare nato in Italia (C. Ginzburg, G. Levi) che analizza il modo in cui gli avvenimenti singolari riflettono l'insieme di un universo sociale pur nel differenziarsi («tout en se décalant») in rapporto ad esso. La microstoria permette di comprendere meglio l'alchimia che fa di ogni individuo un essere nello stesso tempo rappresentativo e eccezionale rispetto a un contesto socioculturale dato<sup>10</sup>.

Microstoria non vuol dire storia minima ma storia limitata ribaltata nella grandezza eloquente di una singolarità che diventa emblema, per

<sup>9</sup> *Anatomia del teatro: un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, La casa Usher, 1983.

<sup>10</sup> Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard Folio, 1992, p. 251.

evidenza e per contrasto. L'osservatorio dell'ISTA è stato il contesto pre- e trans-culturale della visione ravvicinata di fenomeni globali, declinata nel pragmatismo come forza magnetica nella profondità temporale del teatro.

Il teatro nella storia ha senso non se guarda al teatro nel passato, ma se osserva il passato nel teatro.

Nel laboratorio dello storico, la risposta tecnica alla seconda considerazione inattuale di Nietzsche (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*), al bivio tra la sottrazione (la «malattia storica») o la proiezione di energia pratica tra vita e storia, si articola sul confine tra i rischi dell'anacronismo implicito e il profitto dell'anacronismo consapevole. Richard C. Trexler, nell'introdurre il suo capolavoro *Public Life in Renaissance Florence* (1980), scrive di avere preso in considerazione come lettori del libro non solo quelli che vogliono saperne di più su Firenze nel Rinascimento ma anche «those social scientists interested in social action and in the forms that give such actions their meaning in an urban context»<sup>11</sup>. L'asserzione di Trexler sembrerebbe trattare l'ennesima tregua armata tra sociologia e storiografia, se non introducesse a una contaminazione dei tempi esplicitata nelle prime righe dei ringraziamenti:

My greatest debt is to student colleagues who marched with me in the protest movements of the 1960s. This activity awakened and has sustained my interest in public behavior; our common actions and reflections upon those actions taught me much about political motivations and behavior<sup>12</sup>.

In questo caso l'esperienza del presente risveglia una facoltà di comprensione del passato che ha un effetto di rianimazione delle tracce d'archivio. Il rapporto di individui e gruppi con lo spazio urbano, il loro mostrarsi nel contesto pubblico, questa zona delle relazioni culturali che ha illuminato gli studi sul teatro quando non era il teatro, è visibile attraverso l'accensione di un'esperienza diretta basata su altri presupposti e motivazioni, ma che consente di associare fenomeni altrimenti sparsi su dati incongrui. Lo spostamento delle associazioni che vivificano l'interpretazione delle tracce accumulate corrisponde a una sollecitazione dei conflitti sociali contemporanei (i movimenti di protesta degli anni Sessanta) nel lavoro dello studioso.

<sup>11</sup> Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980, p. XIII.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. XV.

La riflessione sull'anacronismo negli studi teatrali va oltre questo buon uso del presente e della percezione diretta. Osservando l'evidenza del presente, la percezione storica la scompone, la sottrae alla visione del passato come spettacolo, ne ricolloca la durata nella specifica sfasatura e nei necessari anacronismi tra memoria pratica e selettiva dell'attore e memorie degli spettatori. Nel saggio scritto per il primo numero di «Teatro e Storia», *Un vivo contrasto*, Taviani inquadrava frontalmente la condizione e la contraddizione dell'osservazione del teatro del passato:

Per lo storico del teatro da un lato vi è la troppo facile affermazione secondo cui l'arte dell'attore muore con lui, e dall'altro vi è l'incontenibile tendenza a prolungare nel passato le immagini del teatro presente con il rischio di sovrapporre fenomeni legati da nessuna analogia. In altre parole, benché si dica che dell'arte degli attori non sopravvive nulla, ognuno di noi non fa che associare immagini alle notizie che gli giungono attraverso i documenti storici. Nel riferirne potrà nascondere l'anacronismo, che non per questo cesserà però di nutrire o di inquinare la narrazione storica. [...] l'anacronismo è ineliminabile. Esso può essere trasformato in una congiuntura amica, in uno strumento scientifico<sup>13</sup>.

L'immaginazione storica e il suo anacronismo sono ineliminabili, e se «si crede di non immaginare nulla, di seguir soltanto i documenti, si finisce con l'immaginare tutto»<sup>14</sup>.

Il buon uso dell'immaginazione attrae nell'evidenza il lavoro sul tempo, la produzione in atto di repertori e archivi, di tracce utili, il cui indice di verità si decide a ridosso dei criteri conservativi e selettivi della conoscenza pratica. La presenza dell'attore si dilata in questo intervallo per corrispondere

alla costruzione di un'immagine mentale, che in fondo è la duratura opera dell'attore. La sua poesia [...] non può esaurirsi nell'atto scenico, né nello sguardo dello spettatore. Si traspone, invece, nella memoria, il solo ambiente in cui trovi da vivere e mutare<sup>15</sup>.

La presenza non si esaurisce nel presente, il corpo in vita, proprio quello della biologia dell'attore, sollecita la vita del ricordo. Per fare eco alle asserzioni di Taviani cito rapidamente tre esempi. Sono cita-

<sup>13</sup> Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'arte*, «Teatro e Storia», 1, 1986, pp. 25-75, pp. 31-32.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 75.

zioni che manifestano differenti livelli di ciò che è stata la competenza, la sensibilità del vedere azioni sceniche nel vivo scambio delle relazioni teatrali tra età moderna e Novecento, condizione oggi trasformata e nascosta dall'accumulazione di altri archivi, tecnologici o immateriali. La consistenza della «Fourth Dimension» della memoria (scritta così, con le iniziali maiuscole) viene evocata da un mediocre romanziere aristocratico, fanatico delle scene londinesi, Horace Annesley Vachell, che la rivendica come il riflesso attendibile nell'esperienza del *playgoer* dell'arte di Irving, riflesso più valido della competenza «tecnica» dei critici<sup>16</sup>. Più nota la pagina di Jacques Rivière su *Des ballets russes et de Fokine*, apparsa nel luglio del 1912 sulla «Nouvelle Revue Française»<sup>17</sup>, in cui il movimento del danzatore non occupa lo spazio materiale e il tempo oggettivo ma il tempo-luogo mentale dello spettatore. In termini meno elaborati letterariamente, ma più espliciti sul gioco del tempo tra i testimoni e gli attori, Nicolas Boindin, l'oracolo dei caffè letterari che lanciò la supremazia dei membri della *Nouvelle comédie italienne* al loro ritorno sulle scene di Parigi, ha descritto nel cimento con il passato il primo banco di prova dei compagni di Luigi Riccoboni. In questa pagina la competenza dei conoscitori, lo sguardo-memoria che è stato la coscienza-specchio del corpo-memoria degli attori, impone l'inevitabile confronto con l'altra generazione degli *Italiens*. A proposito della recita del 18 maggio del 1716, Boindin scrive: «On était venus, ce jour-là, particulièrement pour examiner leurs figures, leurs gestes, leurs manières de jouer, et pour les mettre en comparaison avec la troupe du siècle précédent»<sup>18</sup>. Bisogna vedere, fisicamente, per cogliere nella presenza la risonanza del tempo. La rivendicazione dell'«interculturalismo verticale», cioè della dimensione del tempo, nella lettera aperta di Barba a Schechner scritta nel 1991 e inserita in *La canoa di carta*<sup>19</sup>, rivela la concomitante ricerca delle radici dell'atto nella memoria concreta, sul terreno nel quale la memoria non è soltanto una dimensione mentale, ma un terreno dell'azione fisica che

<sup>16</sup> Horace A. Vachell, *Some Personal Reminiscences*, in *We saw him act. A Symposium on the Art of Henry Irving*, ed. by Harry Artur Saintsbury and Cecil Palmer, London, Hurst & Blackett, 1939, pp. 209-213.

<sup>17</sup> Jacques Rivière, *Des ballets russes et de Fokine*, «La Nouvelle Revue Française», 43, luglio 1912; ora in Jacques Rivière, *Etudes (1909-1924). L'œuvre critique de Jacques Rivière à «La Nouvelle Revue Française»*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, Paris, Gallimard, 1999, pp. 238-244.

<sup>18</sup> [Nicolas Boindin], *Lettres Historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie Italienne*, Paris, Prault, 1717, p. 22.

<sup>19</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 223.

produce processi mentali. Su questo lato è possibile che si apra un varco tra il lavoro dello storico sul tempo e il tempo nel fare dell'attore.

Il numero zero di «Teatro e Storia» (1984) produsse una ricognizione della stratificazione storiografica nella bibliografia. Il numero uno del 1986 pronunciò complessivamente un'imperterrita dichiarazione di conflitto tra scienze autorizzate e soluzioni di pragmatismo. Nel saggio d'apertura, intitolato seccamente *Antropologia teatrale*, Ruffini concludeva una dimostrazione sull'efficacia delle leggi pragmatiche della presenza in scena e sulla necessità del training, ribaltandola su domande essenziali:

Dal punto di vista della produzione dello spettacolo: come si correlano la prestazione fisica dell'attore e quella mentale del regista? E dal versante della ricezione dello spettacolo: come si correlano la prestazione fisica dell'attore e quella mentale dello spettatore?<sup>20</sup>

E orientandosi verso la risposta, verso la possibilità della risposta: «se la con-sonanza spettacolo-spettatore si verifica [...], è necessario ricercarne le leggi pragmatiche. Cercare di sapere *cosa* fare e *come* farlo affinché essa si verifichi: anche se si continui ad ignorarne il *perché*»<sup>21</sup>. Il pragmatismo delle domande e della risposta antepone la volontà di vedere e fissare le procedure efficaci alla spiegazione del loro effetto. L'espressione «leggi pragmatiche» era stata argomentata da Grotowski nell'intervento sulla prima sessione dell'ISTA a Bonn del 1980 pubblicato in *La scuola degli attori*, a cura di Franco Ruffini)<sup>22</sup>. Ruffini dichiara poi quella che si potrebbe definire esposizione o contaminazione del discorso «scientifico», intravista dove

si apre un campo [...] che pone le basi *scientifiche* per esplorare quel più profondo *rapporto di consonanza* [...] che la carenza d'indagine ha relegato finora al livello dell'ineffabile, irripetibile, improgrammabile *esperienza personale*<sup>23</sup>.

Si dovrebbero analizzare gli altri contributi alla prima uscita di «Teatro e Storia», più che come un tentativo di indirizzare alle somiglianze e dissimiglianze della nuova storia del teatro, come un movi-

<sup>20</sup> Franco Ruffini, *Antropologia teatrale*, «Teatro e Storia», 1, 1986, pp. 3-23, p. 22, c.vi nel testo.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Corsivi nel testo.

<sup>22</sup> *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, a cura di Franco Ruffini, Firenze, La casa Usher, 1981, pp. 29-32.

<sup>23</sup> Franco Ruffini, *Antropologia teatrale*, cit., p. 22, c.vi nel testo.

mento di ritorno dal terreno all'archivio, alla biblioteca, all'obiezione critica verso la gerarchia delle conoscenze. Le conseguenze del pragmatismo toccano i rapporti di forza tra metodi e oggetti. Nel saggio di Meldolesi *Ai confini del teatro e della sociologia*, le metafore drammatiche e le costruzioni teatrali degli «scienziati sociali» vengono smantellate alla luce dell'invenzione sociale dei teatri, rintracciando inusitate ma fondate convergenze, come l'accostamento tra i drammi didattici di Brecht e il teatro della spontaneità di Moreno. Studiosi provenienti da un empirismo accanito della raccolta e della collazione dei documenti si ritrovarono in un empirismo pragmatico e critico potenziato da una scelta di campo.

La *performance*, ha scritto ripetutamente Schechner, ha a che vedere nello stesso tempo con la memoria e la trasformazione<sup>24</sup>. La ricerca del passato, alla luce delle leggi pragmatiche che sostengono relazioni interne ed esterne del fare teatrale, oltre a valorizzare l'efficacia delle leggi, ridefinisce il valore del passato. Sembra un'operazione magica, ma è il prodotto dell'associazione tra indagine sull'azione consapevole e direzioni della ricerca storica. Sono le domande che vengono dalla pratica a svelare un paesaggio cangiante di guadi e fratture, a mostrare la selezione della memoria in circostanze date di discontinuità e dispersione, e in relazione a una gerarchia di obiettivi. La concretezza del punto di vista rende plausibili le domande sulla discontinuità e l'eredità tra gli *studi* del primo Novecento e i teatri laboratorio del secondo Novecento, sul passaggio dalla ricerca sui processi alla ricerca sul livello delle condizioni creative, sul perché e come si possano associare le insegne e i motti del «rifare il corpo» tra Mejerchol'd e Artaud a questioni sottili, profonde e ricorrenti sulla reinvenzione del passato e la sopravvivenza<sup>25</sup>. Ci sono domande pressanti che coinvolgono «l'utilità» della conoscenza del passato e implicano il pragmatismo retrospettivo. Che cosa devo salvare del passato del teatro in via di estinzione? Che cosa si potrà sottrarre del presente al consumo del tempo? Quali condizioni hanno consentito nel passato l'equilibrio tra dispersione e conservazione?

<sup>24</sup> Cfr., solo a titolo di esempi di una riflessione insistente, Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36; Id., *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, London, Routledge, p. 236

<sup>25</sup> Cfr. Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 70-77, a proposito del convegno sui teatri laboratorio organizzato dell'ISTA ad Aarhus nel 2004 a ridosso del quarantennale dell'Odin Teatret.

*Evidenza e oscurità nella selva senza metodo*

Si deve però evitare a questo punto una confusione di proporzioni; e nello stesso tempo correggere un possibile fraintendimento sul pragmatismo. Il termine pragmatismo non implica una destituzione perché presuppone un lavoro sul campo che è una scelta di campo. La scelta di campo, per gli studiosi, era un'appartenenza, vissuta nelle relazioni con gli spettacoli, i viaggi e le mobilitazioni della «gente» dell'Odin (nel senso di stirpe, di lignaggio; di «Odin e la sua gente» parlò Franco Quadri, a proposito della presenza dell'Odin all'Arsenale, nella conferenza di bilancio della Biennale Teatro di Venezia, da lui diretta in quell'edizione, nell'autunno 1985). Questa appartenenza dava senso all'accanimento su linguaggi e concetti nel recinto dell'osservazione. Barba aveva costruito l'ISTA e altri osservatori come una prospettiva laterale, un'articolazione specifica dell'analisi sui processi. Nelle prime battute di *Moon and Darkness* (la memorabile dimostrazione ospitata nell'ambito della prima sessione dell'ISTA a Bonn nel 1980), Iben Nagel Rasmussen ne parla, con un accento quasi polemico, come di una scomposizione chimica del pane necessario agli affamati.

Lo storico vede il passato come presente non perché se lo immagina con la mente di un visionario o con lo sguardo di uno spettatore, ma perché ne studia gli strati e le durate, la trama dei ritmi e l'impressione nelle memorie. E quando guarda il presente lo guarda come diagramma a lui contemporaneo di quell'intreccio. L'indagine sui tempi del teatro attinge necessariamente a esperienze che associano l'intuizione dell'occasione allo scavo delle tradizioni, l'anacronismo delle sensibilità e degli ascendenti all'attualità delle decisioni e delle diagnosi. Le posizioni e le intuizioni dell'Odin Teatret sul tempo storico stanno nelle esplorazioni, nelle azioni e negli spettacoli, prima che nelle sessioni dell'ISTA e nei sondaggi dell'antropologia teatrale sui principi ricorrenti. Gli atti pubblici dei cinquant'anni già si leggono come cronache abbreviate e saghe cifrate dei processi globali contemporanei: integralismi e genocidi, illusioni e tradimenti degli intellettuali, parodie della scomparsa e della resistenza dei modelli di cultura, storie familiari moltiplicate e deformate nelle migrazioni collettive. L'argomento «l'Odin Teatret e gli studiosi di storia del teatro» sarebbe piuttosto trascurabile se non investisse la questione del rapporto, ripetutamente rivendicato negli scritti di Barba, tra il fare dell'Odin e il tempo storico. Oltre la ricognizione ravvicinata della memoria pratica, in principio era l'azione contro la Storia con la maiuscola, quella che per Eugenio Barba come per Elsa Morante è un Leviatano cieco e sanguinario, con

la cui ossessione invincibile è tuttavia necessario misurarsi. Le domande sulla salvezza e la conservazione delle esperienze investono la possibilità di replicare alle ossessioni e ai cataclismi incombenti con le forme di vita e le creazioni di una comunità separata. Per vincere la pressione schiacciante della Storia maiuscola, le storie microscopiche ed emblematiche devono diventare ossessioni intermittenti, percorsi di memoria condensati e incisi, ma enigmatici. Azioni evidenti in una selva fitta e aggrovigliata.

Chi pensa che teatro e storia facciano un binomio incongruo deve riflettere su una comune perdita di senso nell'evidenza dei gesti e delle cose, nell'oscurità della disperata trama. Si chiama storia anche quella che non ha parentela con i sistemi e la ragione «armata di sapere storico» di de Martino, ma con la casualità e la singolarità delle *res gestae*. Ne è prova l'incertezza multiforme della storiografia contemporanea, protesa ad arginare l'invadenza (l'«imperialismo», si diceva negli anni Settanta) delle scienze umane armate e fortificate, indotta ad accettare il confronto con la sponda delle narrazioni di finzione, a riprendere forza dal contatto con le storie sepolte vive.

L'incontro tra l'Odin Teatret e alcuni storici italiani diventa meno trascurabile se non è riferito soltanto alla storia fragile e breve di una disciplina universitaria, ma se si cerca di inserirlo nello speciale interesse degli studi storici italiani per i fatti di teatro, nella linea che con Croce attraversa il positivismo, lo rinnega e lo ritrova in termini di contraddizione tra riattivazione del passato e impianto idealistico dello storicismo, o tra unità del sapere storico secondo l'accezione idealistica e necessaria molteplicità del tramandato. Si tralascia qui, e si lascia al lettore, il confronto con i margini di altri territori (a me vengono in mente, per inclinazione e frequentazione, l'iconografia e la memoria delle immagini, la storia religiosa e l'esperienza mistica), per richiamare di nuovo le scoperte e le esitazioni di de Martino, lo spreco di spessori della memoria che aprono orizzonti senza tempo. Dopo aver ricordato che lo scetticismo dichiarato dal Croce maturo sulle storie del teatro è tanto più fertile delle certezze di terza mano della *Theaterwissenschaft* sulle domande da porre a un'eterogeneità costitutiva, non c'è tempo per approfondire la questione se non ritornando in chiave anticrociana al riscatto dell'autopsia. Una risposta sul rapporto tra scienze storiche e azioni sovrane viene dalla trincea del terreno storiografico. Cioè non direttamente dall'eruzione dei sostrati, dai calendari delle storie immobili e incalcolabili e delle memorie riluttanti. A chi consegna la ricerca storica al Leviatano della Storia maiuscola, va prescritto come antidoto l'epilogo anticrociano di *Il pensiero storico classico* di

Santo Mazzarino, esito in cui lo studioso catanese, ribaltando una drastica definizione del filosofo scettico Sesto Empirico, esaltava le insorgenze della «storia grecanica» nelle contese tra idealismo e positivismo interne alla storiografia tedesca dell'Ottocento:

La conoscenza storica ideale è per lo più, per l'uomo classico, conoscenza immediata, con autopsia ed empeiria, possibilmente con autourgia (azione diretta); per l'uomo d'oggi è per lo più conoscenza mediata; e con ciò si connette alla differenza tra storiografia antica, assai vicina alla vita e all'arte, e la storiografia dell'Ottocento e d'oggi, che soprattutto vuol essere scienza [...]. Forse per ciò la più grave aporia crociana in *Teoria e storia della storiografia* consiste nella difficoltà, per Croce, di valutare la storiografia classica, la quale gli appariva nelle opere di Erodoto Livio Tacito più o meno vicina a quella «forma erronea di storia» che è «la storia poetica». [...] *Améthodos hyle*, «materia (selva)» senza una strada unitaria; se un qualche spirito 'anticlassico' cercasse a tutti i costi 'il limite' del pensiero storico classico, potrebbe trovarlo qui, rifacendosi appunto all'*améthodos hyle*, di cui parlava Sesto Empirico. Ma sarebbe questo, poi, un 'limite'? La storia può apparire all'uomo classico come *améthodos hyle*, e tuttavia essa ha un metodo e un senso, per gli storici greci e romani, metodo e senso diversi secondo le varie epoche e i vari autori<sup>26</sup>.

Se ha il coraggio di entrare nella selva, lo studioso tocca i nervi della conoscenza del passato. Non perché il suo oggetto somiglia più o meno alle sostanze di altre storie (allo studio di altri fenomeni nel tempo), ma perché il terreno (il lavoro delle scelte di campo e della memoria pratica) provoca domande radicali sulla conoscenza e il senso del comportamento umano nel passato e sulla sua osservazione nel presente.

#### *Conclusione: la selva invade lo studio*

Ho volutamente ecceduto nelle citazioni, e ho notevolmente limitato gli esempi tratti dagli studi storici, suggerendo, come fattore concomitante dell'incontro tra alcuni studiosi e l'Odin Teatret, il panorama dei fertili disorientamenti degli studi sul comportamento umano tra il 1960 e il 2000. (Ripeto l'espressione «comportamento umano» perché allontana dalle diatribe su storie dell'arte, storie letterarie, etc., che m'interessano relativamente, e farebbero parte comunque dello studio dei fattori inibitori o degli spostamenti progressivi delle specializzazioni). Passando dalla spedizione sardo-salentina alla dimensione della

<sup>26</sup> Santo Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Roma-Bari, Laterza, 1966, ristampa Biblioteca Universale Laterza, 1983, 3 voll., vol. III, p. 376.

memoria pratica, ho lasciato intravedere questioni latenti, ma forse non del tutto impertinenti, sull'eredità di Croce e i rimorsi crociani di de Martino. Ma astratti e varianti furori vanno restituiti ai termini basilari della questione «nuovi attori, nuovi spettatori» nel 1974, o della definizione dei teatri laboratorio tra primo e secondo Novecento intorno alle domande del 2000 sull'urgenza, la molteplicità e la selezione del tramandato. Su questo terreno la «tradizione dell'Odin», compreso il suo rapporto con gli studi, è più identificabile di un orizzonte come «la tradizione degli studi teatrali in Italia o in Europa». E anche questa è probabilmente un'evidenza.

Il discorso sull'osservazione diretta, rispetto alla qualità dell'azione nel tempo, conduce all'altezza in cui il confine tra esperienza e scienza è visibile e utile solo ai guardiani dei recinti disciplinari. Mentre il trattamento del tempo nell'immaginazione storica è stato qui evocato come un *memorandum* che può sdrammatizzare oscillazioni e congetture sul crinale tra narrazione storica e finzione narrativa, agganciandole ai riscontri della verità scoperta dal tempo nella memoria pratica.

Tra labirinti, muri e selve, si può concludere rappresentando allegoricamente le conseguenze per lo storico della revisione pragmatica. Di fronte al muro del tempo, chi scrive del passato del teatro cede al necessario automatismo di rivolgersi verso scaffali e schedari cartacei o digitali accumulati. Se il pensiero e il vissuto lo soccorrono, sospende quel gesto che è diventato il suo (sacrosanto) istinto e guarda nella mente l'autopsia del corpo vivente. Capisce che il metodo, cioè il percorso nella selva senza metodo, è fatto delle cose che ha visto, che qualcuno gli ha mostrato, dentro stanze, sale e archivi, per racconti dal vivo, su strade e pareti. Quando ritorna al suo gesto automatico, chi scrive di genti scomparse e di azioni consistenti ma impredibili vede i libri come cosa tra le cose, come indizi di qualcuno che si è perso come lui tra il labirinto, la bestia e il filo. Il resoconto onesto del ritorno e dello smarrimento trasforma gli oggetti in documenti, le esperienze in sapere. Li sorregge, il racconto del tempo e il polso di chi lo scrive, l'illusione che «il mondo della verità sia questo: degli uomini vivi, della storia, dei libri» (Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*). I segni che traccia sugli schermi e sulle pagine, o le parole che dice in pubblico, rispondono ai corpi e alle ombre che la sua volontà di vedere e il gesto di qualcuno, Arianna o la bestia, gli hanno mostrato nella selva impervia.