

Mirella Schino
ISTA-BALENA.
DOCUMENTI E RIFLESSIONI SULL'INTERNATIONAL
SCHOOL OF THEATRE ANTHROPOLOGY

Nel corso del Novecento, di tanto in tanto si sono condensate situazioni che non si sa bene come valutare – forse sono soltanto segni della grandezza e della capacità di influire dell'artista o del teatro che ne è al centro. Sono situazioni di relazioni, nulla di più, ma non le solite collaborazioni pratiche proprie al mestiere. I gruppi o gli artisti al centro di queste situazioni sembrano perdere quella che è una delle caratteristiche di base del teatro, cioè una natura sostanzialmente solitaria, perfino egoista, chiusa in sé: spettacolo e spettatori. Si creano invece mondi variegati e momentanei, ambienti – non correnti artistiche o alleanze, piuttosto relazioni più vaghe. Mutamenti di mentalità. Cultura. Trasformazioni nel modo di pensare il teatro. Non sono utili a niente di concreto, però sarebbe molto sciocco pensare che, per questo, non abbiano peso, perché sono momenti in cui il tempo del teatro si condensa e cambia. Si creano reti di comunicazioni, imprevedibili, invisibili. Costituiscono la vita sotterranea del teatro, le sue catacombe, i suoi collegamenti segreti, i suoi passaggi, i suoi tunnel temporali.

Che vuol dire? Come dobbiamo guardarli? Come possiamo studiarli? L'esistenza di momenti come questi è uno dei piccoli enigmi di cui è fatta la storia del teatro. Ci occupiamo del teatro dal punto di vista degli spettacoli, dell'arte dell'attore, della storia della regia, delle teorie. Qualche volta, più raramente, usiamo gli strumenti della sociologia o dell'antropologia. Non ci occupiamo quasi mai di questi luoghi creatori di relazioni, di mentalità, di addensamenti problematici nuovi, di battaglie e schieramenti al di là dell'estetica. Pure, ne sono una parte vitale, sono quello che dà il senso a tutto il resto, che lotta contro le tendenze centrifughe e solitarie dell'arte teatrale. Se non lo facciamo, non è perché sono invisibili, né perché noi studiosi non siamo all'altezza: sono difficili da individuare, e spesso impossibili da studiare.

Una eccezione è l'International School of Theatre Anthropology. L'ISTA (come viene in genere chiamata) è stata fondata nel 1979 da Eugenio Barba. È stata molte cose, tutte importanti: ha avuto molta influenza sugli studi; ha suggerito l'esistenza di una molteplicità di strati nel lavoro per il teatro. Ha permesso uno sguardo ravvicinato all'arte teatrale orientale, vista da prospettive innovative. È stata un appuntamento pedagogico importante. È stata un luogo di incontri internazionali, e una delle maggiori attività dell'Odin Teatret. L'antropologia teatrale, cioè il punto di vista sull'arte dell'attore individuato da Barba fin dalla prima sessione, ha determinato un terremoto, ha portato a un fondamentale capovolgimento dello sguardo sul teatro, ha prodotto scritti essenziali.

Qui, però, capovolgeremo lo sguardo sull'ISTA, rimuovendo, metaforicamente e temporaneamente, proprio i suoi aspetti fondamentali e più noti: la centralità di Eugenio Barba, l'Odin, l'antropologia teatrale, l'Oriente. È stato anche necessario lasciar da parte tutto quello di importante che è stato scritto, soprattutto dai fondatori: quelle sono le mura dell'ISTA. Qui, invece, stiamo cercando di tracciare una prima planimetria del suo livello sotterraneo. Come quando si solleva uno strato compatto di foglie, o un vaso, e ci si trova di fronte a un brulicare di lombrichi: vermi. O fertilizzatori essenziali. Siamo a caccia di lombrichi.

Un salto di continuità

Ho parlato dell'ISTA come di una esperienza conclusa, ma non è proprio così. La prima sessione si era svolta nel 1980, a Bonn, le altre si sono susseguite a intervalli frequenti, anche se irregolari, fino a quella, del 2005, in Polonia¹. Poi ci sono stati undici anni di pausa. Ma dal 7 al 17 aprile di quest'anno, 2016, si è svolta ad Albino una imprevista nuova sessione². Sarebbe indicare il momento giusto per il

¹ Per informazioni sulle diverse sessioni si vedano il sito dell'Odin Teatret, <<http://www.odinteatret.dk/research/ista/international-sessions.aspx>>, e quello degli archivi dell'Odin, <<http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/ista>>.

² La nuova sessione dell'ISTA è stata organizzata dall'Odin Teatret in collaborazione con l'Associazione Culturale Diaforà e il Teatro Tascabile di Bergamo. Si è svolta tra il 7 e il 17 aprile 2016 nel Convento della Ripa ad Albino, vicino Bergamo.

ricordo, se non per la celebrazione. Invece no: la sessione di Albino è stata una cesura col passato. Proprio la sua esistenza fa della prima fase dell'ISTA un argomento chiuso, abbastanza lontano perché sia tempo di analizzarlo da punti di vista nuovi. D'ora in poi, l'ISTA di cui parleremo sarà la prima, quella che si è svolta tra il 1979 e il 2005.

Una frattura temporale di undici anni non si può trascurare. Al di là di essa, la sessione di Albino ha caratteristiche diverse dal passato: a parte Barba, per la prima volta non era presente nessun altro dei fondatori. Non c'era nessuno (oltre naturalmente all'Odin) delle équipes artistiche e scientifiche che nel passato hanno permesso, con la loro relativa stabilità, una peculiare continuità più forte di qualsiasi cambiamento. È stata inoltre la prima sessione in cui non erano previsti intellettuali, mentre nel passato il coinvolgimento in uno stesso progetto di studiosi e teatranti è sempre stato considerato uno dei suoi caratteri più interessanti. Anche perché li coinvolgeva allo stesso livello. Gli studiosi non erano punti di riferimento, i teatranti non pensavano che la storia non li riguardasse. Inoltre, i professori coinvolti non erano solo storici, o solo universitari. Erano tanto studiosi giovanissimi, ancora senza lavoro, quanto universitari famosi, e appartenevano a discipline diverse, non solo il teatro e la sua storia, ma anche antropologia, neurologia, semiologia, psicologia. Venivano da geografie, tendenze culturali, tradizioni di studi diversissime. Oggi, sarebbe stato un perfetto Progetto Europeo, una situazione per molti versi eccezionale.

Per chi non l'ha mai neppure sentita nominare, va ricordato che l'ISTA è stata innanzi tutto un luogo strano – sempre un po' sopra le righe, e di lunghissima durata. Benché le singole sessioni in cui è stata articolata siano durate mediamente un paio di settimane ciascuna, alcuni dei fondatori l'hanno frequentata per venticinque anni. È stata un terreno di incroci e scambi, di equivoci, visibili e invisibili, volontari e involontari. Di troppe emozioni: che però forse sono indizi da non sottovalutare.

A differenza di quel che accade per altri luoghi creatori, per studiare l'ISTA abbiamo a disposizione una bibliografia vastissima³, soprat-

Oltre all'Odin Teatret, erano presenti Parvathy Baul, dall'India, I Wayan Bawa, da Bali, Keiin Yoshimura e So Sugiura dal Giappone, il Teatro Tascabile di Bergamo, e cinquanta partecipanti.

³ Nel sito dell'Odin (<<http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>>) è possi-

tutto per quel che riguarda l'antropologia teatrale, alcune polemiche interessanti, a volte molto vivaci⁴, una certa quantità di testimonianze basate sul filo della memoria personale, della fruizione soggettiva⁵. Ma, soprattutto, gli archivi dell'Odin conservano una documentazione non solo vasta, ma molto variegata⁶. Sono partita da qui, dagli archivi, trascurando il resto.

Non è stata una scelta facile. Alcuni degli scritti sull'ISTA, in particolare quelli legati alle memorie personali, sono bellissimi. Tanto Barba quanto i fondatori, o altri grandi studiosi che sono stati protagonisti dell'ISTA, qui sono ricordati solo di sfuggita, in nota, all'interno di una frase, per un documento insignificante, talvolta niente affatto⁷. Potrebbe sembrare un atto di presunzione, di irriverenza, perfino uno sgarbo. L'ho fatto perché i loro scritti sono così buoni da scoraggiare qualsiasi sguardo diverso dal loro. I documenti, inve-

bile trovare una bibliografia dell'ISTA, aggiornata al 2010. Mancano quindi da essa alcune pubblicazioni recenti. Per esempio: la parte del volume di Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2011, dedicata alla antropologia teatrale; il saggio di Franco Ruffini *Un coup de pied aux livres. Retour de l'ISTA*, in *Les voyages ou l'ailleurs du théâtre. Hommage à Georges Banu*, a cura di Catherine Naugrette, «Alternatives théâtrales», Bruxelles 2013; la parte del n. 35 di «Teatro e Storia» (*L'altra metà dell'Odin*, pubblicato nel 2015), dedicata all'ISTA.

⁴ In particolare può essere ricordata una polemica seguita alla sessione del 1986, dedicata a *The female role as represented on the stage in various cultures*, che può essere ricostruita sulla base delle cartelle di documenti relative alla sessione conservate presso gli Odin Teatret Archives. Su questa polemica, che riguardava il modo in cui all'ISTA era stato indagato il problema della “donna” (in realtà bisognerebbe dire piuttosto: dei personaggi femminili), si veda, tra gli altri, l'intervento di Susan Bassnett, *Perceptions of the Female Role*, in «New Theatre Quarterly», 11, Cambridge 1987.

⁵ Farò qui solo i due esempi di Ferdinando Taviani, *Ricordi e altre allegrezze*, Odin Teatret Archives (d'ora in poi OTA), fondo Odin, serie Publications, b. 11, e di Ian Watson, *Salento '87: An ISTA journal*, dattiloscritto, s.d., conservato sempre nella serie Publications, b. 16.

⁶ Gli OTA contengono una mole notevole di documenti sull'ISTA, documenti cartacei, film, fotografie. Sebbene nel 2015 siano stati in parte spostati presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, all'Odin è rimasta una copia digitale, facilmente consultabile, di tutti i materiali.

⁷ Ad esempio Nicola Savarese, co-autore con Barba del celebre volume *L'Arte segreta dell'attore*, non appare mai. Sulla lunga storia di questo libro rimando al saggio di Nicola Savarese, *Avventure di un dizionario. Note dedicate a Nando Taviani con l'aiuto di Angelo Greco*, «Teatro e Storia», n. 35, pp. 393-408.

ce, sono piccole finestre sul buio, ci offrono punti di vista, e solide, piccole considerazioni. È stato, in parte, anche il tentativo di risolvere un problema soggettivo: ho fatto parte dell'équipe scientifica per molti anni. Occuparmi di questo argomento con uno sguardo esterno è eccitante quanto difficile, e non sarebbe stato possibile se non partendo da una base documentaria, estranea alla mia memoria e alle vie perentorie che mi indica. Non ci sono riuscita, del resto, e in questo saggio oscillo tra due voci.

Julia Varley spiega l'ISTA

Presenterò quattro definizioni dell'ISTA; poi tre lettere a Eugenio Barba; e infine due testimonianze di partecipanti. La prima delle quattro definizioni è di Julia Varley. Non nasce per esserlo, è una semplice lettera organizzativa. Quel che ci interessa, di essa, sono le definizioni, certi giri di frase, quasi parole d'ordine, un modo di pensare: definisce l'ISTA in modo involontario, ma tanto più interessante per questo. Ci permette di osservare l'ISTA con gli occhi di chi l'ha fatta, immaginata e organizzata, e di partire dalla sua mitologia interna.

Julia Varley⁸ a Thomas Leabhart⁹, agosto 1999, mail¹⁰:

⁸ Attrice dell'Odin Teatret dal 1976. Comincia ad occuparsi dell'ISTA (che nasce come un progetto autonomo di Barba, del tutto indipendente dall'Odin) a partire dal 1990, dalla sessione di Bologna. Ora è parte fondamentale dell'ISTA, come attrice, e come organizzatrice. La ringrazio per avermi permesso di pubblicare la sua lettera.

⁹ Thomas Leabhart, mimo, ha studiato con Decroux dal 1968 al 1972. È artista residente e professore di teatro presso l'Università di Pomona, in California. Comincia a collaborare con l'ISTA a partire dalla sessione del 1995 a Umeå, in Svezia, e per dieci anni è presente a tutte le sessioni, fino alla penultima, 2005, in Polonia. La lettera di Julia Varley è la risposta a una sua domanda del 27 agosto: «Please tell me as much as you can beforehand about the structure of the next ISTA so I can be fully prepared. I know you are busy now, and that the planning is still taking place, but sometime before next year let me know what to expect» (OTA, fondo Barba, serie ISTA, b.3 2/2). Julia Varley gli sta scrivendo appunto su come sarà la sessione in preparazione, anche se al tempo stesso parla un po' anche di quello che è in generale l'ISTA.

¹⁰ OTA, fondo Barba, serie ISTA, b.3 2/2.

Dear Tom,

Thank you for your long letter with considerations about your work at ISTA. I certainly understand what you mean, but...

Eugenio and I talked about it. The importance of showing a performance is to see the moment in which technique disappears and transforms into something else. The performance is the demonstration that all the hard work is worthwhile! It is the moment in which the participants go from understanding, agreeing or disagreeing, to believing. But it does not always have to be all the masters who show a performance, and in fact already in Germany where the organiser is trying to keep the costs and the programme down, I am not sure that your performance is included.

So we can just decide that it is so, that this time you do not perform, and then we speak about it more when we meet in Germany.

ISTA is a very special and luxurious situation. It demands more than the most everyone of us can give. It is so incredible to have all these people together for a week or ten days that I don't think any of us can follow the rules of survival we usually apply in our lives. None of the artists present manage to maintain a normal schedule. We are all put up against difficult and impossible tasks that we manage as best we can. Of course we have to pay for that, sometimes with a week of exhaustion afterwards, or suddenly getting grey hair like Eugenio did at the first Ista in Bonn.

At the same time we have to defend the quality of our work. It is not necessary to be present at all the activities of Ista and each of us has to learn to say no if we just cannot fulfil everything.

I do not think you need ask yourself if you are artistic or scientific staff. You represent the Decroux tradition, one of the very few codified traditions we have in the West, so your presence is very important at Ista. The masters do not bring pupils with them to demonstrate for them, so I am afraid the idea of the Mice is not acceptable. Also we would not be able to support this economically and with available places. Eugenio dislikes videos as long as the living presence is available, so although you can always have a video to show during the free activities in the afternoon, it is not a solution for replacing the performance.

Let's leave it so, that in Germany you come to teach, to give demonstrations and to respond to the theme of dramaturgy explaining about your experience in the way you find most suitable. And here we speak a bit about other solutions we can find. We are planning an Ista in Brazil from 15th of September to 12th of October 2001, so we will all have to suffer a bit more doing what we no longer have the excess energy to do! That is if you want to continue doing Istras... It is so difficult anyway to find the money and get everyone available for the dates and actually get them all to meet and work together, that I would not be surprised if one day Eugenio woke up and said: enough!

Looking forwards to seeing you. I will send you the contract by post (and

I hope to write it right!). We are in the middle of a festival, the Odin Week starts tomorrow, then we go on tour to Belgrade and then we have the 35th anniversary of Odin Teatret, then to New York. Will you cross the desert and the mountains and the plains to come and see us there?

Lots of love to you and Sally from both Eugenio and myself – Julia

Kirsten Hastrup spiega l'ISTA

Non sono stata io a individuare nell'ISTA qualcosa di profondamente diverso da uno dei molteplici seminari dell'Odin Teatret, ma una importante antropologa danese, Kirsten Hastrup, interessata all'ISTA, e probabilmente del tutto indifferente all'antropologia teatrale. Forse proprio per questo ha saputo indicare una strada, che ha poi abbandonato presto. Usando una terminologia volutamente affabile, la Hastrup ha parlato dell'ISTA come di un «villaggio» anomalo, il Performers' Village¹¹. La moderna antropologia culturale, ha scritto, ama i villaggi, ed è esperta, almeno in teoria, della loro vita. Del resto è iniziata, forse per caso, con una serie di studi su comunità delle isole: la base del lavoro del moderno antropologo culturale è lo studio sul campo di culture isolate, sulla base di un presupposto olistico, secondo il quale il tutto è più della somma delle diverse parti, e ogni evento, oggetto o fenomeno, deve essere compreso all'interno di un contesto più ampio, facilmente definito dai confini dell'isola. Quando le isole geografiche hanno cominciato a scarseggiare, gli antropologi hanno cercato "isole della cultura", in modo da poter conservare uno sguardo sull'insieme, sempre inteso come qualcosa di più della somma delle sue parti. L'ISTA, è un villaggio, ma un villaggio molto anomalo. Sarà appunto Kirsten Hastrup a regalarci la seconda visione di "che cosa è l'ISTA", questa volta senz'altro volontaria. È l'introduzione a un libro da lei curato, che raccoglie saggi e testimonianze di Barba, di artisti della équipe artistica, di studiosi della équipe scientifica: la parte permanente dell'ISTA, quella che si ritrova da una sessione all'altra. Non proprio fissa, ma quasi.

¹¹ *The Performers' Village. Times, Techniques and Theories at ISTA*, a cura di Kirsten Hastrup, Graasten, Drama, 1996.

Kirsten Hastrup¹², *An Ethnographic Introduction*, 1996¹³:

Image yourself in the garden of an impressive Italian villa in Bologna, or under semi-open thatched roof in the mild Brazilian winter sun of Londrina, or in a snow clad church village in the light May night of northern Sweden, surrounded by some hundred silent people in track-suits, kimonos, sarongs, flowery dresses, dhotis, woolen caps and multicolored shawls. Think of the early hour of the day, the hour just before you normally see light, and image all these people having their breakfast in complete silence, waiting for the first voices to be heard in the village: the morning song at 7 o'clock, welcoming the day and its sounds. Image then these people starting to move about a huge lawn, practicing their voice while running, jumping, freezing, or walking backwards while endlessly repeating their favorite poem in Spanish, Japanese, Norwegian, Balinese and many more languages. Then you will get a feeling of the beginning of each day in the Performers' Village. Considering that the day consist of 24 hours and that we have only seen the first of them, you will know that life there is colorful and dense.

In this book we shall present this village in a kind of travelogue, however, because both the ethnographer and the inhabitants of the village are travelers. Whether pedestrian or equestrian, the people with whom we are concerned here are itinerant. The Performers' Village in some respects is more like a camp than a settlement, were it not for some remarkable social and cultural features that defies such facile description [...]. These days, villages are less stables and less bounded than they used to be. The notion of the "global village" has made us realize that the islands of culture are mutually implicated and that boundaries have only conceptual reality. What we tend to forget, however, is that the global village is but a declaration on the part of the privileged West. For the rest, there seems to be little or no choice as to englobing the world.

This report from the Performers' Village shows a place which is transcultural rather than global. The village is not fixed in geographical space, nor does it have a log locale tradition. It seems to be only a temporary frame of peoples'

¹² Kirsten Hastrup, antropologa, è entrata in contatto con l'ISTA nel 1986, in occasione della quarta sessione, la cosiddetta "ISTA delle donne", che si è svolta a Holstebro. La presenza dell'antropologa è stata significativa soprattutto tra il 1990 e il 1996. Il suo modo di spiegare cosa è l'ISTA è particolarmente rappresentativo di questa zona temporale, che, come vedremo, rappresenta (forse) una fase della vita dell'ISTA con caratteristiche specifiche, non diverse da quelle che una particolare età determina su un carattere. Sono gli anni della piena maturità dell'ISTA, gli anni del riconoscimento e della forza.

¹³ Kirsten Hastrup, *An Ethnographic Introduction*, in *The Performers' Village*, cit., pp. 9-15.

lives. Apart from a dwellers, people come and go. If the village is not a “global village” in the sense given above, then it is at least a centre of world-wide attention at regular intervals, however temporarily. In a odd way and in contrast to other villages, the sum of the parts in the Performers’ Village seems more than the whole. It defies englobement, as it were [...]. My introduction is based upon extensive participant observation, the key method of social anthropology. As has happened to other anthropologists, and to myself in different fields, so it has also happened in this particular case: the anthropologist has found herself going native at unexpected moments and will peculiar consequences.

Nella lettera di Julia Varley a Thomas Leabhart l’aspetto maggiormente sottolineato dell’ISTA è la stanchezza, una stanchezza che non è solo conseguenza di un tempo limitato (con l’eccezione delle prime due sessioni, di lunghezza anomala, le altre durano in media due settimane), ma è quasi strumento per raggiungere uno stacco drastico dal tempo della quotidianità. Ci sono altre formule importanti, per esempio la definizione del tempo frenetico dell’ISTA come di una «very special and luxurious situation», un tempo di lusso.

È significativo ritrovare queste formule e considerazioni in una lettera, e non in uno scritto pubblico. Mostrano come siano ormai considerazioni profondamente incorporate, parte di una mentalità condivisa, a cui basta accennare senza neppure spiegarle. Utili perfino, come in questo caso, per appianare difficoltà organizzative. Ci sono dunque state forme di assorbimento permesse solo da una situazione di lunghissima durata, dagli incontri regolari, e con un ricco tessuto connettivo che li unisce.

Anche per Kirsten Hastrup la prima immagine dell’ISTA è il suo tempo non usuale, non quotidiano, programmaticamente riempito da innumerevoli attività, non tutte logiche, non tutte prevedibili. Questa frenesia polivalente è significativa, e può aver avuto conseguenze – o no – nel costruire relazioni nella parte stabile dell’ISTA. Consultando le tracce dell’ISTA, emergono innumerevoli attività dimenticate, oltre a quelle più canoniche, o legate all’antropologia teatrale e all’analisi del teatro orientale. Ci sono stati anche: training (orientale e occidentale); preparazione di frammenti di spettacoli; incontri (per esempio tra semiologi e studiosi di teatro, coordinato da Franco Ruffini, con la partecipazione di Fernando De Toro, Patrick Pavis, Marco De Marinis, Monique Borie, Susan Basnett e Ferdinando Taviani); lezioni sulla drammaturgia del comico, gestiti da Ron Jenkins e Ferdinando Taviani;

esperienze di vita comunitaria; lezioni a piccoli gruppi; incontri notturni tra intellettuali; conferenze; baratti, alcuni dei quali indimenticabili; prove, e molto, molto altro. Non solo il tempo della stanchezza, quindi, ma delle esperienze più diverse, e della soddisfazione per le curiosità più svariate.

Riassumo il resto dell'introduzione della Hastrup: l'ISTA è un villaggio *anomalo*, perché non ha posto in una carta geografica, perché non ha tradizione locale, perché occupa solo uno spazio ristretto nella vita delle persone, perché una parte dei suoi abitanti non è fissa, ma cambia continuamente, va e viene. In più, da molti punti di vista la somma delle singole parti sembra essere qualcosa di più dell'intero. L'opposto di quel che gli antropologi cercano nei villaggi.

Credo che con quest'ultima affermazione la Hastrup si riferisca a quel che fuoriusciva dai confini dell'ISTA, e al tempo stesso la rendeva possibile: le tradizioni di partenza, artistiche o di studi. A questo sovrappiù si deve aggiungere anche quello del ritorno: dall'ISTA si tornava a casa, segnati, ma non in modo univoco. Non si trattava di una influenza estetica o artistica¹⁴. Neppure di una ideologia, o di un modo di pensare completamente condiviso. Al più, c'era qualche parola in comune. L'esperienza della molteplicità di sfaccettature del tempo. L'indiscutibile importanza che ha avuto per tanti artisti e tanti intellettuali resta tutta da spiegare.

La Hastrup si ferma anche sulla «struttura sociale» del Villaggio, ma è poco più di uno scherzo, ed è un peccato: nel libro è solo una trovata intelligente per sistemare in sezioni i diversi contributi. Troviamo dunque la sezione del Capo, Eugenio Barba; quella del Councils of Elders (il gruppo degli intellettuali fissi, una struttura di cui la Hastrup identifica, piuttosto acutamente, l'importanza soprattutto come azione semi-segreta, nonostante la sua cospicua presenza in discussioni, lezioni, etc.). Poi ci sono i Nobili, cioè i grandi artisti dell'ISTA, che esprimono se stessi con l'azione, danza e teatro, e sono rappresentanti di grandi, talvolta antichissime tradizioni performative, quasi tutte, ma non tutte asiatiche. Ci sono i «Jesters», tra cui la Hastrup mette se stessa. I partecipanti (di cui non pubblica nulla) sono da lei identificati

¹⁴ Cfr. su questo ad esempio il bell'articolo di Sanjukta Panigrahi *Five meetings*, sempre in *The Performers' Village*, cit., pp. 88-90, se ne parlerà nel paragrafo successivo, *Tre lettere a Barba*.

come «waterbearers»: vengono all'ISTA come dei viaggiatori che si recano ad una oasi, per procurarsi acqua e provviste. Scrivono e parlano dell'ISTA, ma, in un certo senso, fuori dall'ISTA stessa. Parlano, secondo la Hastrup, ma non in nome della «tradizione dell'ISTA». Del *modo* in cui una attività periodica si è trasformata in Villaggio, invece, la Hastrup non si occupa.

A partire dal 1986, l'antropologa danese aveva acquisito un ruolo molto particolare nella storia dell'Odin: era diventata personaggio di uno degli spettacoli, *Talabot* (1988-91), incentrato sulla storia della sua vita. In scena, il personaggio Hastrup era agito da Julia Varley, che, all'ultima replica dello spettacolo, le aveva regalato il foulard portato al collo dal personaggio. Forse è anche per questo che, nel '96, l'antropologa identifica come una delle caratteristiche dell'ISTA la tendenza ai rituali. Cambiano spesso, dice, ma ci sono sempre, e il più importante di essi è lo spettacolo multiculturale finale, il cosiddetto *Theatrum Mundi*. Identifica inoltre qualche altra caratteristica sparsa: i fili di continuità, per cui una azione scenica ha un passato che attraversa, a volte con enormi mutazioni, diverse sessioni dell'ISTA; la memoria ripetuta di alcuni momenti particolarmente intensi; un coinvolgimento in primo luogo (ma non solo) emotivo che trasforma l'osservatore in nativo; l'ossessione dei «nomi sacri», per indicare zone o momenti della giornata, una abitudine che può far sorridere, ma è un aspetto inamovibile di tutte le sessioni.

Che l'ISTA non fosse certo un luogo neutro, lo mostra, del resto, il sovrappiù emotivo che possiamo sorprendere perfino nello scritto della Hastrup. Garbato, nel suo caso, intelligentemente non nascosto. In altri casi, invece, pesante e ingombrante. Di fronte ad esso, è difficile sottrarsi a un senso di fastidio, specie per chi c'è stato, e l'ha condiviso. Però è un sintomo importante da indagare. Lo stesso vale per la presenza di Barba, che è stata un fondamentale collante. Spesso il rapporto personale con lui era l'unica giustificazione per la relazione con gli altri: artisti provenienti da tradizioni tanto distanti da non poter quasi comunicare tra loro, studiosi provenienti da luoghi, consuetudini, problematiche, discipline, lingue diverse. Eugenio Barba è sicuramente una personalità accentratrice e carismatica. Tuttavia, pensare all'ISTA come a una lucente, grande ragnatela con Barba al centro vuol dire rinunciare a porsi il suo problema.

Franco Ruffini spiega l'ISTA

Nello scritto che segue, di Franco Ruffini, non c'è traccia di sovrappiù emotivi. Del resto, non si tratta di una testimonianza in prima persona, è la bozza di una lettera, molto formale, al Rettore dell'Università di Bologna, in vista di una sessione dell'ISTA in quella città.

Franco Ruffini¹⁵, materiale grigio, 1989¹⁶:

Gentilissimo Rettore,

Eugenio Barba, direttore dell'Odin Teatret nonché direttore e fondatore dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), sta progettando una sessione pubblica dell'ISTA per il giugno 1990, in Emilia. Allo scopo, sta cercando tra le realtà teatrali più vive della regione i referenti organizzativi, e mi ha incaricato di fornirle un pro-memoria informativo affinché Lei possa valutare la possibilità e l'opportunità di un contributo dell'Ateneo alla iniziativa.

La mia veste è, in certa misura, ufficiale: da un lato, in quanto collaboratore scientifico dell'ISTA fin dalla sua fondazione, e, dall'altro, in quanto docente dell'Ateneo bolognese impegnato da anni sui tempi dell'antropologia teatrale.

Cos'è l'ISTA

L'ISTA è un centro permanente per lo studio dei fenomeni dell'arte dell'attore, che esiste dal 1979. Ha sede presso il Nordisk Teaterlaboratorium di Holstebro (Danimarca) ed è diretta, come già detto, da Eugenio Barba. Eugenio Barba è uno dei più noti registi teatrali viventi. Nel campo della riflessione e della pedagogia teatrale è unanimemente considerato tra le autorità più competenti e più originali. I suoi scritti sono conosciuti in ogni parte del mondo. All'ISTA collaborano un'équipe pedagogica e un'équipe scientifica. L'équipe pedagogica è essenzialmente formata da grandi maestri dei teatri orientali tradizionali, ma vi partecipano anche attori, registi e pedagoghi del teatro occidentale. L'équipe scientifica è formata da studiosi di varie discipline: dalla biologia alla fisiologia alla neurologia etc. Il nucleo fondamentale, naturalmente, è composto da studiosi di teatro.

¹⁵ Franco Ruffini, studioso di teatro, è stato uno dei fondatori dell'ISTA, e ha partecipato a tutte le sue sessioni fino al 2005. Quella che riporto è una sua lettera ufficiale, scritta al Rettore dell'Università di Bologna per ottenere un appoggio per l'ISTA. Ma è possibile trovare altri suoi contributi simili tra le carte dell'Odin, finalizzati, interni, privati, e sono tutti dello stesso tenore: descrive la situazione così come appare ai suoi occhi, non per gli occhi del Rettore.

¹⁶ OTA, fondo Barba, serie ISTA, b.5 1/2.

Come opera l'ISTA

L'ISTA ha due livelli di operatività. Il primo livello è permanente e laboratoriale. I membri dell'équipe scientifica (e persone di volta in volta interessate) elaborano, comunicano e discutono i risultati della loro ricerca. Le pubblicazioni prodotte sono ormai numerose e conosciute in ambito internazionale. Il secondo livello è occasionale e pubblico. Di tanto in tanto, secondo le opportunità e le esigenze sperimentali, l'ISTA svolge delle sessioni pubbliche, nelle quali si raccolgono l'équipe scientifica, l'équipe pedagogica, gruppi di partecipanti a vario livello e ospiti. [...]

Come funziona una sessione pubblica dell'ISTA

Le sessioni pubbliche dell'ISTA sono eventi specifici, segnati più dalle differenze (nella durata, nel numero e nel ruolo dei partecipanti, nel tema centrale di riflessione) che non dalle identità. Ma c'è una costante. Ogni sessione pubblica dell'ISTA si articola in un lavoro interno e in un lavoro rivolto verso l'esterno. Il lavoro interno si compone di seminari teorici e/o pratici, di dimostrazioni con i pedagoghi, di ricerche particolari attivate ad hoc.

Il lavoro rivolto verso l'esterno si articola soprattutto in spettacoli offerti dai maestri orientali, all'aperto e in teatri. Particolarmente frequenti, e apprezzate dagli spettatori, sono state le esibizioni di Sanjukta Panigrahi (danzatrice Orissi), di Katsuko Azuma (danzatrice Kabuki Buyo) e delle torupes balinesi di I Made Bande, e di I Made Pasek Tempo. Si effettuano anche interventi spettacolarizzati, legati al tema particolare della sessione. Le sessioni fin qui celebrate si sono concluse con un grande spettacolo, appositamente allestito da Eugenio Barba con tutti i pedagoghi partecipanti, dal titolo «Theatrum Mundi». L'affluenza di pubblico è sempre stata vasta, il consenso esplicito e profondo. [...]

Qualche nota di commento

Ogni sessione pubblica dell'ISTA è stata un grande avvenimento, sia sotto il profilo scientifico, sia sotto il profilo della ricaduta sull'ambiente circostante. Dell'alto livello scientifico fanno fede, oltre le numerose pubblicazioni emerse da ogni appuntamento, anche il progressivo aumento delle sedi universitarie coinvolte, sia italiane che estere.

Quanto alla ricaduta sull'ambiente circostante, si deve parlare sia di un effetto immediato, sia di un processo più sotterraneo, ma non meno efficace, di attivazione della vita teatrale.

La risonanza immediata è attestata dall'ampia e autorevole risposta della stampa. Il processo sotterraneo si è rivelato, sulla distanza, in una crescita degli operatori teatrali, concretamente riscontrabile in tutti i luoghi in cui si sono svolte le sessioni pubbliche dell'ISTA.

Non mi resta che auspicare il Suo interessamento all'iniziativa, e mettermi a Sua disposizione per ogni ulteriore informazione. Ringraziandola per l'attenzione – Franco Ruffini

Ci sono scritti importanti di Franco Ruffini sull'antropologia teatrale. Esiste anche un suo ricordo tardivo, molto bello, sull'ISTA del Salento¹⁷. Ha raccontato di questa sessione, immediatamente precedente a quella di Bologna, come di una svolta. Ne ha parlato da una prospettiva personale, ma non privata, perché i problemi che stava trattando in prima persona erano generali. Erano: «la minaccia dell'intelligenza, quando presume di bastare a se stessa; il difficile rapporto con il sapere dei libri: i due temi sui quali si concentrerà il racconto, sono temi cruciali per ogni studioso di teatro, quali che ne siano il campo di ricerca e la prospettiva di metodo».

Questa lettera è secca e ufficiale, limpida e lineare. Contiene una definizione dell'ISTA così precisa e ben scritta da renderla un punto di partenza obbligato. Ma soprattutto è una finestra che ci permette di osservare il comportamento degli intellettuali dalle spalle. Così possiamo cogliere la traccia dello sforzo che deve esser costato a Franco muoversi a un livello così istituzionale, a lui poco congeniale. Per la sua parte stabile, l'équipe artistica e intellettuale, l'ISTA è stata un impegno attivo. Trascinava fuori, anche sgradevolmente, dalle proprie abitudini, dalla propria natura, da ciò che si desiderava fare. Forse questo è un indizio che si può cogliere solo conoscendo Ruffini e gli altri studiosi fondatori, o forse è evidente. Per citare la lettera di Julia Varley, l'ISTA «demands more than the most everyone of us can give».

Viene dunque vissuta come un uscire da sé, a tutti i livelli. Per gli artisti, che si sono trovati di fronte a qualcosa di più complesso che un lavoro in condizioni diverse da quelle imposte dalle rispettive tradizioni: l'ISTA richiedeva impegno, dedizione, continuità, immissione di nuove prospettive, momentanee, ma non per questo meno scardinanti. Per gli studiosi, che si son trovati a operare (anche a livelli molto concreti) fuori dal loro impegno solitario, e fuori dalle loro abitudini e dalle loro scelte. Per i partecipanti, immersi in un processo intenso, che sembrava prescindere completamente. Forse anche per Barba. Ogni leader di un teatro è chiuso negli interessi del proprio enclave, per necessità, come per convenienza. Tuttavia, per molti anni Barba è stato un capo canonico, perfino un modello, e al tempo stesso è stato diverso. Nei primi anni del suo lavoro, negli anni Sessanta, ha scelto di

¹⁷ Cfr. la nota 26.

avere Grotowski e il suo gruppo come un impegno di valore quasi pari a quello che aveva verso i propri attori. Poi sono venuti gli anni Settanta, e questo ruolo di spinta centrifuga che lo portava *anche* fuori dagli interessi dell'Odin sembrano averlo avuto i grandi incontri di teatro di gruppo, la scoperta delle realtà affini. Infine, conclusa questa spinta, forse è stata la ricerca dell'ISTA, iniziata come progetto personale di Barba, non in contrapposizione col suo gruppo, ma certo parallelo, a rispondere a questo bisogno anomalo. Che è diventato meno facilmente definibile con il passare del tempo, e i nuovi problemi che comporta per un gruppo avviarsi verso i cinquant'anni.

Ma questo uscire da sé, cosa comporta e cosa cambia? O meglio: bisogna considerare i mutamenti che comporta solo come cambiamenti personali, interiori, di carattere, etici?

Eugenio Barba spiega l'ISTA

Eugenio Barba e Franca Rame¹⁸, 1985-86, lettere¹⁹:

Franca Rame a Eugenio Barba, carta intestata "Franca Rame", 20 maggio 1985

Caro Eugenio,

non so se nell'86 sarò ancora viva. In tal caso, potremo combinare. Un bacio – Franca

Eugenio Barba a Franca Rame, 11 gennaio 1986

Cara Franca,

sei eccezionale, ero così contento dopo aver parlato con te a telefono che se ti avessi avuto vicino ti avrei stritolato in un abbraccio... GRAZIE.

¹⁸ Franca Rame non partecipa alla sessione del 1986, a Holstebro, e neppure a quelle successive. Partecipa invece all'ISTA di Copenhagen, 1996, dove farà un lungo intervento rispondendo alle domande di Barba, raccontando i suoi primi passi nella compagnia di famiglia. È uno dei pochi casi in cui a questa donna così bella e intelligente, supporto fondamentale di tutti i vari collettivi e compagnie Rame-Fo, viene chiesto di intervenire riservando a lei concentrazione e interesse pur in presenza del marito. È un caso raro, e le lettere dell'85 e dell'86 dimostrano fino a che punto Barba ci tenesse. Dario Fo era stato ospite alla sessione dell'ISTA di Volterra, 1981, conosceva l'Odin fin dal '68. Ringrazio Barba per avermi permesso di pubblicare la sua lettera a Franca Rame.

¹⁹ OTA, fondo Barba, serie ISTA, b.2 1/2.

I materiali qui acclusi (per adesso in inglese) ti racconteranno di che si tratta (almeno fino a questa fase di preparazione) e anche le persone che hanno accettato di partecipare.

Come ti dicevo a telefono il “congresso” consiste in sedute di lavoro (dimostrazione) di due-tre ore ciascuna, e ogni “tradizione” ha per sé una seduta che organizza con me e in relazione a quello che gli altri hanno mostrato (tu rappresenti la «tradizione delle famiglie d’arte»). Tra gli altri invitati vi è per esempio la «tradizione brechtiana» (Sonja Kehler), la «tradizione scuola di teatro» (Maria Casarès che è molto interessata ma ancora non si è decisa, è qualcosa di completamente nuovo per lei), la “tradizione del teatro di gruppo” (Iben²⁰, una mia attrice, quella di cui vedesti il film in Canada).

L’arrivo è il 17 settembre 1986 (mercoledì).

Giovedì 18 fino a domenica 21: congresso.

Lunedì 22: partenza.

Una delle sere dovresti dare *Tutta casa, chiesa e letto* a Holstebro Hallen, sia Lino che Walter la conoscono, un grande locale moderno che può prendere fino a 1000 persone. Le altre sere artisti giapponesi, indiani e balinesi daranno spettacoli.

Ti sarei grato se mi mandassi il più possibile di materiali sia sullo spettacolo (dettagli tecnici, sinossi, foto) che sulla tua biografia (il più possibile di segreti, per piacere).

Dorhte Kaergaard, che è la collaboratrice che mi aiuta a mettere su questo incontro, prenderà forse contatto con te mentre io sarò in India (fino al 10 febbraio) per organizzare i tre gruppi indiani che vengono (alcuni di loro vivono in villaggi sperduti e non hanno certo né esperienza di viaggi né managers che li aiutino. Bisogna organizzare tutto per loro, incominciando dal permesso per uscire dal paese, alla dichiarazione comunale che hanno pagato le tasse...).

Buon lavoro, pieno di soddisfazioni nell’anima e stanchezza dinamica nel corpo. A Dario e te un forte abbraccio.

Prima lettera a Barba

Sanjukta Panigrahi²¹, 1987²²:

²⁰ Iben Nagel Rasmussen, attrice dell’Odin Teatret dal 1966.

²¹ Sanjukta Panigrahi è stata non solo una grande e celebre danzatrice Orissi, ma anche una delle protagoniste della storia della sua fondazione come genere. È morta nel 1997. Ha partecipato all’ISTA dalla prima sessione fino alla morte. Ragunath Panigrahi è suo marito, musicista.

²² OTA, fondo Barba, serie ISTA, b. 2 1/2.

Dear Eugenio,

Hope my letter finds you in best of health and spirits. Yes, I have received the money but why did you pay me 1500 dollars each for the programs in Italy? Perhaps you have misunderstood the contents of my letter or there is some confusion somewhere. Let me again tell that here are some people for whom I have tremendous regard and liking and you are one of them. Whatever you decide that will be always accepted by me. We have worked together for many years now and I am sure you know my mind. Money is important but not more than our acquaintance and reliance. Therefore, I am a bit disturbed to find more money towards my performances in Italy. Now I must know what happened and why did you pay me more than the committed sum.

I enjoyed working with you for *Faust*. It was an experience for me because I had to try many elements which I had never tried and that gave me scope to think about many other aesthetic facets, which could be used. I would like to work again with Faust and see that is completed.

My mother enjoyed her stay in Ista and was with full of admiration for your nontiring work. She wants me to convey her regards and thanks to you for accommodating her.

We are waiting for your Calcutta visit. Where are you arriving? Where will you stay? Please let me know if you want me to arrange anything for you. Please do not hesitate I will be happy to do it.

Please convey our regards to Judy. With warmest greetings from Raghunath & self

Yours sincerely – Sanjukta Panigrahi

Riflettendo sull'ISTA²³ Ron Jenkins, studioso e uomo di teatro americano, parte dell'equipe scientifica, nota come i partecipanti vi arrivassero portando con sé Lari e Penati, i loro punti di riferimento nel presente e nel passato, i loro maestri vivi e morti. Ognuno portava i suoi, e li metteva a confronto e in relazione con quelli offerti dall'ISTA. Lui ad esempio aveva simbolicamente portato il suo maestro Decroux, Dario Fo e, Franca Rame, il suo amore per l'arte del clown. Talvolta, anche questi maestri portati da fuori diventavano punti di riferimento comuni. C'era un percorso di lenta sedimentazione negli anni.

I venticinque anni tra il 1980 e il 2005 sono stati un tempo così lungo e coeso che potrebbe essere distinto in fasi. Ci sono stati gli anni

²³ Cfr. in questo stesso numero Ron Jenkins, *The Overlapping Dialogues of Dario Fo*.

selvaggi, le prime sessioni, organizzate dal solo Barba, senza l'Odin alle spalle, in cui la presenza del gruppo degli intellettuali fondatori è stata fondamentale anche dal punto di vista organizzativo. Gli studiosi, del resto, erano persone che Barba conosceva da anni, mentre gli artisti fondatori spesso erano incontri nuovi, non facili, non immediati. Questo periodo va dalla prima ISTA, Bonn 1980, alla sessione del Salento di cui parla Sanjukta Panigrahi, 1987.

Poi ci sono stati gli anni del fulgore, dal 1990 al 1996: anni di dimostrazioni di lavoro davanti a centinaia di persone e di ospiti illustri. Tra di loro, sia realmente intervenuti, sia solo invitati, ci sono artisti di tipo molto diverso, da Ariane Mnouchkine a Maria Casarès o a Stina Ekblad, o Sonja Kehler, grande interprete brechtiana, decisamente lontana dal modo di far teatro dell'Odin. Ultimamente, ho sentito spesso ragionare su quegli anni in termini di contrapposizioni meccaniche: da questo punto di vista l'ISTA deve apparire sconcertante. Negli anni Ottanta gli schieramenti presupponevano contrapposizioni violente, ma non così sciocche come si pensa troppo spesso ora. Gli ospiti illustri non corrispondevano a uno schieramento banale, ma al mondo di riferimenti di Barba, di cui Schechner faceva parte quanto Grotowski o Dario Fo. L'ISTA era un modo per rafforzare rapporti, e per crearne di nuovi. Del resto, in quanto un luogo di ricerca, queste sessioni avevano bisogno di notevoli finanziamenti, che permettevano e al tempo stesso richiedevano la presenza di grandi nomi del teatro. Non è il tipo di compresenza che potrebbe essere messo insieme da un organizzatore culturale dotato di budget illimitato, ma certamente non corrisponde a un partito teatrale.

Infine, c'è la terza fase, gli anni di Barba; dal 1998 al 2005. L'Odin dal 1990 è immesso nella organizzazione, nella pedagogia, nelle dimostrazioni di lavoro. La presenza degli intellettuali, è molto meno essenziale – e l'organizzazione complessivamente se ne giova – più limitata a conferenze o lezioni, più simbolica. Kirsten Hastrup ci ha raccontato come la presenza di un gruppo fisso (lei parla degli studiosi, ma bisognerebbe aggiungere gli artisti stabili, come Sanjukta) è più importante ancora per il lavoro sotterraneo che per quello visibile. Ma questa importanza, almeno per quel che riguarda gli intellettuali, si attenua con il tempo. Al centro dell'ISTA sta sempre più spesso il lavoro creativo di Barba, per esempio sotto forma di lavoro per uno spettacolo.

La lettera di Sanjukta, del 28 ottobre 1987, alla fine della prima fase dell'ISTA, è la risposta a una lettera di Barba del 26 settembre,

di poco successiva alla sessione del Salento dell'ISTA (1-14 settembre 1987). Barba aveva scritto:

I was very proud and happy of the result of our work with *Faust*. Many, many people told me how deep an impression did on them the fragment of performance which we manage to build in the short period. There was more than just technique and ability: they spoke of a “spiritual” dimension. And I was glad, because this is for me the final aim of my work, and I know also that it is also your aim²⁴.

Affiora da queste frasi quasi una forma di stupore, a cui faranno eco le espressioni scelte da Sanjukta, di fronte a un cambiamento emotivo inaspettato e senza ritorno, di consapevolezza di un impegno anche gravoso, un patto per il futuro. Possiamo trovarne una eco nell'entusiasmo della lettera di Barba a Franca Rame.

Qualche anno dopo, Sanjukta Panigrahi torna ancora sulla esperienza del *Faust*, questa volta in un articolo, *Five meetings*²⁵. Nel suo intervento, ricorda alcune sue iniziali perplessità delle prime sessioni, dovute soprattutto al timore che Barba volesse – o potesse – cambiare qualcosa nella sua arte. Continua: «Someone asked me if I had been influenced by Eugenio and his books in my work. I replied that my extremely rigorous training and my long performance career do not allow me directly to adopt anything that is far from my tradition». È una risposta di grande equilibrio e chiarezza, ed è la stessa che avrebbe potuto dare quasi ognuno degli studiosi dell'ISTA.

La danzatrice prosegue parlando della intensità della esperienza con il *Faust*. In particolare, ricorda una scena durante la quale Faust scavava nella sabbia (il lavoro si era svolto all'aperto, in una pineta vicino al mare), con Mefistofele al fianco, e ne tirava fuori i vestitini del bambino ucciso da Margherita, una azione svolta in silenzio. Lei stessa era stata Mefistofele:

I don't know why but at that moment I felt a great strenght within me, like a powerful poem, not just commas. Before that I had also used silence. It is a part of my classical tradition. But in Salento I had a new perception of it. If this is what is meant by being influenced then I was. I have found a different meaning, not in my way of dancing, but in may way of feeling for it.

²⁴ OTA, fondo Barba, serie ISTA, b. 2 1/2.

²⁵ Cfr. *The Performers' Village*, cit., pp. 88-90.

Benché l'articolo sia più ardito e meditato, la lettera tocca di più, come spesso accade quando ci troviamo a forzare l'intimità di una corrispondenza. Le lettere di Eugenio Barba e di Sanjukta Panigrahi sono una testimonianza abbastanza rara: scoperta non solo dell'efficacia di un lavoro creativo portato a buon fine, ma anche di altro, di quello che comporta, nuovi legami, a cui bisognerà far posto, che condizioneranno la vita in modo diverso. Scoperta, anche scomoda, di nuove fedeltà, con cui bisognerà fare i conti. In entrambe le lettere si sente il calore di una esperienza forte, ma anche qualcosa che somiglia allo stupore. Si parla spesso di teatro come complesso intreccio di relazioni che portano fuori dalle strade consuete, che scardinano binari, e qui ne abbiamo un esempio.

Nel corso della sessione salentina, Barba aveva lavorato sul tema di Faust con Sanjukta Panigrahi, danzatrice Orissi, nella parte di Mefistofele; la giapponese Kazuko Azuma, danzatrice di Nihon Buyo, anche lei tra i fondatori dell'ISTA, nella parte di Faust; l'Onnagata Kanichi Hanayagi nella parte di Margherita. Il frammento che era risultato da quindici giorni di prove in Salento era un abbozzo, ancora inconsistente dal punto di vista spettacolare. Però, c'erano alcune scene già complesse, e toccanti. Il lavoro dell'Onnagata Kanichi era stato probabilmente il più difficile, perché aveva dovuto lavorare su un suolo di sabbia e aghi di pino, molto diverso dal liscio pavimento della tradizione giapponese, vestito di goffi abiti occidentali, un cappello di paglia, e delle pianelle dal tacco alto da cui i suoi piedi scivolavano via, mentre cercavano di muoversi sulla sabbia secondo i dettami di una tradizione da pavimento levigato. Da questa fisica incertezza, che a raccontarla potrebbe apparire come la conseguenza di una forzatura e una mancanza di rispetto, Barba aveva tirato fuori una immagine della caduta di Margherita singolarmente toccante. In primo piano, davanti a questa Margherita che danzava e cadeva, Mefistofele mostrava a Faust i vestititi del bambino dell'infanticida, disseppelliti dalla sabbia dopo una lunga ricerca.

Al lavoro per questa ipotesi di *Faust* avevano partecipato anche alcuni attori dell'Odin, alcuni partecipanti dell'ISTA. Barba era riuscito ad utilizzare perfino la madre di Sanjukta, ospite della sessione. Come sempre, gli attori avevano lavorato sulla base delle loro diverse e particolari tecniche e tradizioni, ma non si trattava di un lavoro di montaggio di frammenti di danze diverse. Erano i primi passi di un lavoro

vero, una trasformazione radicale dei pezzi di partenza. Al caldo, sulla sabbia, sotto gli occhi dei partecipanti, privati del fascino dei loro costumi orientali. I tre protagonisti erano professionisti, e lavorarono con impegno, con assoluta serietà, senza far problemi e senza tirarsi indietro. Dopo questa sessione, Kazuko Azuma, lasciò l'ISTA. Il lavoro l'aveva evidentemente molto turbata, anche se non l'aveva mai dato a vedere. Sanjukta Panigrahi, l'unica che si era opposta con decisione ad almeno una indicazione di Barba²⁶, scrisse dopo la sessione la lettera che abbiamo appena letto. Continuò fino alla morte una stretta collaborazione con l'ISTA, con l'Odin e con Barba. Kanichi Hanayagi prima del Salento aveva partecipato solo a un'unica altra sessione. Ha avuto in seguito una lunga collaborazione con l'ISTA. Nel corso degli anni, ha spesso ricordato, a gesti, l'immagine della caduta di Margherita come uno dei simboli del suo legame con l'ISTA, legame che si è troncato nel 2004, forse per motivi economici.

Seconda lettera a Barba

Clive Barker²⁷, 26 febbraio 1981²⁸:

²⁶ Barba aveva chiesto alla danzatrice di dare un calcio a un libro, ma la danzatrice si era imprevedibilmente rifiutata perché, disse, nella sua cultura i libri erano sacri. Cfr. Ruffini, *Un coup de pied aux livres*, cit.

²⁷ Clive Barker, studioso, attore, regista e teorico inglese, 1931-2005. Ha collaborato negli anni Sessanta con il Theatre Workshop di Joan Littlewood, ha diretto in tutto il mondo innumerevoli workshop, è stato redattore della rivista «Theatre Quarterly» (1971-1981), cofondatore e codirettore fino alla morte della sua continuazione, «New Theatre Quarterly». Il suo volume più importante è *Theatre games*, del 1977. È stato ospite in numerose sessioni dell'ISTA. La lunga lettera che invia a Barba nel 1981, dopo aver letto il suo saggio *Theatre Anthropology: First Hypothesis*, è stata pubblicata in «Theatre international», n. 1, 1981, con il titolo *Developing a New Language*. L'unica differenza tra la lettera privata e l'articolo è il primo paragrafo. Al posto dei problemi pratici relativi a «Theatre Quarterly», Barker parla dell'importanza della nascita dell'ISTA «I am particularly enthusiastic about the participation of theatre scholars in the school as a further step towards bridging the gap between practice and the critical understanding of it. I look forward to following the future work of the school and to participating in it». Il saggio di Barba sarà pubblicato in diverse riviste, tra cui «Theatre international», nello stesso numero dell'intervento di Barker.

²⁸ OTA, fondo Odin, serie ISTA-A, b. 2.

Dear Eugenio,

Sorry to have been so long replying to thank you for sending the bits and pieces and to respond to your paper on the Theatre Anthropology. We have been trying to sort out certain problems. The major one of these is that Theatre Quarterly no longer exists. Just before Christmas, as part of a series of savage and sudden cut-backs in theatre subsidy, the Art Council withdrew the whole of its support to TQ and the magazine was forced into bankruptcy as settled, and that will mean at least a year. I have held off writing until these facts became clear. We would be delighted to publish the paper [...]. In the meantime, there are a number of comments I would like to make on your paper. I found it very stimulating and educative when it draws my attention on Oriental theatre and I look forward to have contact with further stages of your research. There are certain aspects which I find difficult to accept and I offer these comments in a contributory sense not as negative criticism. I do not know how easily the oriental masters can make their experience available to us, but I am concerned about making the results of the research available without the direct help of those artists. Expressive stage movement, or performance movement of any sort, must move beyond the “everyday”, but I am not sure that for us it can achieve that except through the coordinated awareness of the “everyday”.

Perhaps your research will convince me and I will learn new approaches, but at this stage I worry about approaching high-levels skills without removing the habitual mal-coordinations and resulting tensions in the individual. In this, I follow people like Alexander and Feldenkrais in seeing the first necessity as establishing the harmonic and hygienic use of the connections between head, spine and pelvis before moving on the higher levels of movement. Laban used oppositional and contrasted movements in different parts of the body, but only after neutralizing habitual usage in the body and “centering” it.

You quite rightly point to the difficulties of taking over oriental techniques into occidental theatre. The oriental actor, and the classical ballet dancer, are trained in a particular technique, which may simply be too rigid for us to absorb. Some years ago, a choreographer here put eight ballet dancers into hospital on one production by asking them to do things which their training didn't account for. I have always worked on the principle that one has to release movement in space before beginning to subject it to discipline: one moves from anarchy to control! Otherwise the individual puts tension-stops along the path of the movement.

Crucial to your thesis is the ability to fall over before one puts the body in states of disequilibrium. The actor has to be able to cope with the problems that result from losing balance before he or she can find the confidence to go to extremes of balance. Otherwise, in my experience, the actor takes out “insurance policies” against falling over, which manifest themselves as destructive and inhibiting tension-stops along the path of the movement. You

get your oppositions but they aren't necessarily the ones you are looking for. [...].

The law of opposition is in Meyerhold. All actions have a preparation, an action, and a recovery (which is usually the preparation for the next action). In the western mime the action is often made clear by stressing the preparation – which I think is what the Chinese are also doing, but in different stylized manner. A lot of this has to do with the way the impulse is released from the preparation, and how the recovery is controlled. Western theatre movement constantly inhibits the strength of both preparation and the recovery, and the action itself is consequently weak – often, one would say, weaker than a corresponding action in “everyday life”. [...]

I have a feeling that everything you are looking for is there in another source, which is much more accessible to occidental cultures. Most of what you seem to be looking for, beyond the examination of oriental theatre forms (which is valuable for its own sake and may be valuable for ours), is there in Buster Keaton [...]. All what I have written may be relevant to the project you set out in your paper, or not. Indeed, all you set out in your paper may be of the greatest possible importance, or illusory. The only way we will push us to develop the language through which to define concepts and activities more clearly in our theoretical writings.

Nella sua lunghissima lettera, Barker (che non è stato alla prima sessione dell'ISTA, ma andrà, tra qualche mese, alla seconda) si interroga sulla opportunità, la liceità e le conseguenze delle scelte del campo di indagini fatte da Barba: gli attori orientali da una parte, il balletto classico dall'altra. Propone campi di indagine diversi: danza moderna, mimo, Mejerchol'd, Buster Keaton. Del suo discorso, ho preso solo alcuni degli esempi, perché più del contenuto della discussione è interessante la discussione in sé, e la passione. In una lettera privata, non composta pensando alla pubblicazione, per tre fittissime pagine dattiloscritte, Barker enumera i punti di interesse e i dubbi che gli suscita il nuovo approccio della antropologia teatrale. L'interesse di Barba per i commenti di Barker è dimostrato dal fatto che lo spinge a trasformare la lettera in un articolo: per la maggior parte degli studiosi la discussione proseguiva al di là delle sessioni. Questa lettera è un esempio di una prassi, non un caso isolato. La discussione – non necessariamente l'aderenza ai principi della antropologia teatrale – stabilisce ponti tra una sessione e l'altra, riempie gli intervalli, trasforma una serie di sessioni in una unità mentale, a cui collaborano altre cose, come l'impegno attivo che abbiamo visto attraverso l'esempio di Ruffini, o le molte attività collaterali e simili all'ISTA, come l'Università del teatro

eurasiano. Naturalmente, per una indagine più approfondita dell'ISTA bisognerebbe tener conto del fatto che, come ho accennato, sia per gli artisti che per gli intellettuali il legame che li unisce è un filo che passa non tanto dall'uno all'altro, quanto da ognuno di loro a Barba, con l'eccezione importante degli studiosi italiani²⁹. Però, per tutte queste persone l'aver convissuto in situazioni abbastanza estreme, come sono state soprattutto le prime sessioni dell'ISTA; la frequenza degli incontri; la condivisione di alcuni compiti, piacevoli e meno piacevoli, sembrano aver trasformato la precisa raggiera che ha Barba al suo centro in un più confuso groviglio di fili, generatori di altro.

C'è un altro aspetto di cui tener conto. Tra gli studi di antropologia culturale e quelli teatrali esiste una affinità latente: forse solo il fatto che sono tutti e due studi di frontiera, e fatti in situazioni di frontiera. Sono studi sui confini tra civiltà diverse. Quelli teatrali, stimolati dall'ISTA, sono studi del microscopico, studi quantistici, studi dei catalizzatori, dei passaggi, delle stimolazioni, dei rapporti tra corpo e mente. Sono studi estremisti. L'ISTA è una situazione di ribellione, e non perché la dirige un celebre regista alternativo.

In una lettera del 18 luglio 1997, uno dei fondatori, Jean-Marie Pradier, scrive:

Ce que l'ISTA a réussi à créer est une identité paradoxale composée d'attachement et de rébellion, d'unités et d'oppositions, d'élitisme et d'universalisme, de partage et d'exclusivité. Cette situation permet que l'identité [Pradier in questo periodo si sta occupando del tema «teatro e identità»] ne soit pas les chaînes d'un esprit de caste, une simple croyance magique, une illusion, mais au contraire un moteur permanent³⁰.

Per cercare di capire anche la situazione dei partecipanti, per capire in generale di più, sarebbe necessaria una analisi storica non superficiale di questo periodo, e delle sue svolte tanto politiche quanto teatrali, a partire dal 1979, un anno, e un periodo, pieno di eventi spiacevoli e di grandi tensioni. Per studiare tutta l'ISTA ci vorrebbe un esame storico approfondito. Ma di quale paese, da quale punto di vista?

²⁹ Cfr. la nota 34.

³⁰ OTA, fondo Barba, serie ISTA, b. 7, 1/2.

Terza lettera a Barba

Claudio Meldolesi³¹, 31 ottobre 1980³²:

Caro Eugenio, questa non è una lettera di impressioni sul convegno di Bonn. Le impressioni comportano un giudizio e io non mi sento in grado di fare il critico, tranne che riguardo i fenomeni che mi sono distanti. Riguardo a ciò che mi è vicino, che mi coinvolge, non so fare altro che l'osservatore problematico, come quando si prova a parlare con se stessi e non si riesce precisamente a fissare l'oggetto della discussione.

Dunque, il convegno, ci ho pensato, ho riletto i documenti successivi. Prima ho partecipato con grande piacere, affascinato dalle dimostrazioni e un po' allarmato per l'assenza di qualcosa, di uno scatto desiderato che non arrivava; poi mi sono convinto che non c'era da aspettare niente oltre ciò che avveniva, perché si era in presenza di una "rappresentazione" perfetta. Tutto era al massimo dell'evidenza: la bravura degli attori, i tuoi interventi, la storia dell'Odin, la nostra impossibilità di fare da interlocutori validi, l'estraneità delle strutture biologiche di Laborit. Avevi ragione a raccomandarci di non fermarci alle apparenze di passare dall'incantesimo delle forme alla loro conoscenza, ma – per me almeno – era impossibile o quasi. Allora ti ho parlato, comunicandoti il mio secondo stato d'animo.

In sintesi: anche tu non dovevi farti prendere dalla perfezione del mistero, di quel bozzolo che ti eri costruito intorno. Il problema era che tu ti riconoscessi come un maestro di teatro giunto a un livello di perfezione oltre il quale non sa progredire. *La domanda era: dove e come spendere la ricchezza acquisita?* [la sottolineatura è di Barba]

L'Odin è troppo avanti perché si possano dare consigli a te e agli altri. Ma, d'altro canto, vincendo, l'Odin ha esaurito un ciclo e deve proseguire. Iben e gli altri hanno la loro storia, il loro essere *persone*, possono aspettare per proseguire, tu non puoi aspettare. Ecco allora che la questione si concentra su di te.

Per te – credo – il convegno non è stato un successo, perché non ha corrisposto alle tue attese. Cercavi un'apertura dal confronto-scontro fra l'Oriente e la scienza biologica, ma questa apertura non si è determinata. Forse perché non sapevi su quale punto imprimere l'urto delle riflessioni. Dove riaprire la strada?

³¹ Claudio Meldolesi (1942-2009), studioso, non faceva parte dello staff scientifico dell'ISTA, ma è stato ospite in diverse sessioni, a cominciare dalla prima. Ringrazio sua moglie, Laura Mariani, per avermi permesso di pubblicare una lettera in parte privata.

³² OTA, fondo Barba, serie ISTA, b. 7. 2/2.

Segue una parte privata della lettera, in cui, però, Meldolesi spiega una sua idea complicata e illuminante che riguarda la specularità tra alcuni anni e alcuni momenti del passato, per il senso di precarietà, di guerra perdente, di necessità di cambiamento. Tornando in Italia, ha comprato la rivista «Alfabetà» e ha letto un lungo articolo di Giuseppe Bartolucci sul teatro della post-avanguardia. Leggendo, si è innervosito, perché, sia pure con una lingua diversa e più raffinata, gli sembra che si continuino a santificare gli stessi «valori televisivi» di una quindicina d'anni prima. Lo infastidisce un tono che non gli sembra partecipe e paritario, rispetto ai teatranti. «Bartolucci», come spesso succede nelle conversazioni o nelle corrispondenze private, non è più un critico, un essere umano in carne ed ossa, diventa piuttosto un modo abbreviato per indicare qualcosa, nel caso specifico, un modo di essere critico un po' dall'alto, snobistico e al tempo stesso sovversivo nei toni, tipico di un periodo che Meldolesi sperava passato. Aggiunge:

Sono allora andato a rileggermi la documentazione sul tuo lavoro dei primi anni Sessanta, e ho capito – credo – qualche cosa. C'è una verità fra quegli anni tra il '59 e il '65 che ci riguarda ancora da vicino. Bartolucci torna a essere come allora, sul versante opposto tu torni a Brecht e al Teatro orientale; gli avvenimenti politici ci riportano indietro, a situazioni di precarietà, di guerra perdente. Io stesso sento che le cose che avevo costruito in questi anni, più o meno bene (ma che erano la mia seconda natura) non reggono. Eppure avevamo ragione, non si tratta di fare professione di disillusione, al contrario.

Il terzo teatro è stata una cosa importantissima, ma non regge più [...]. Restano però le persone, restano quelli che Nando [Taviani] definisce gli attori refrattari, restano le esperienze compiute e le possibilità di ripercorrerle.

Ora non vorrei sovrapporre i miei pensieri ai tuoi, ma tant'è, potrai benissimo non tener conto di quanto ti scrivo. Mi incoraggia il fatto di riconoscermi nelle cose che hai detto e fatto nel '60-'65 e negli ultimi anni. E sono convinto che il Brecht e il convegno di Bonn sono il frutto di un tuo scandaglio personale sul tuo essere stato 15-20 anni fa.

Io credo che tornati ad essere persone noi si debba ridimensionare la nostra figura pubblica (se mi consenti, io ti sento ancora un po' «capo») e che si debba cercare di diventare, secondo le proprie capacità, dei maestri, maestri con la minuscola, «maestri di scuola» come diceva Mao. Ciò significa tornare al vissuto (personale o collettivo che sia) per cercarvi un filo che è stato abbandonato e che sia più resistente di quello che oggi non regge.

Ognuno di noi credo debba fare questo ritorno alle fonti, secondo le conoscenze più segrete di sé. *Credo che questo valga più della biologia; o che il*

tuo interesse per la biologia possa essere una metafora di questo. [la sottolineatura è di Barba]

Lo stesso discorso potrebbe farsi in termini di politica, di poesia, e credo che ci troveremmo sorprendentemente d'accordo, ma in questa occasione mi è sembrato opportuno limitare il discorso al vissuto in termini strettamente personali-teatrali. Inutile che ti segnali dei filoni del tuo essere stato, ma osservo per esempio che tu hai come rimosso la tua esperienza precedente l'incontro con Grotowski, o l'hai idealizzata. Oppure che *Ornitofilene* è stato raccontato da Else Marie come uno spettacolo onirico, ma qual è la realtà che suggestionava quel sogno?

Secondo ordine di riflessioni: nel '60-'65 il tuo teatro andava *contro* qualcosa di molto preciso. *Contro* chi va oggi la tua ricerca?

Mi rendo conto di essere passato a un tono un po' troppo apodittico, scusa l'invadenza. Ti prego di leggere in queste pagine soprattutto la mia amicizia e la mia gratitudine-ammirazione.

Un abbraccio anche da Laura – Claudio

Aleggia, inoltre, un altro problema, più presente in altre lettere: l'ISTA come momento catalizzatore che favorisce la crescita di esperienze del tutto estranee all'ISTA stessa. Per quel che riguarda questa rivista, l'ISTA è stata ad esempio un punto di riferimento fondamentale: il primo numero di «Teatro e Storia» (ottobre 1986) si apriva con un saggio di Franco Ruffini dal titolo *Antropologia teatrale*. Parte dei fondatori di «Teatro e Storia» sono stati tra i fondatori dell'ISTA. Quasi tutta la redazione ha fatto parte del suo staff scientifico. Lo stesso primo numero comprende uno dei più bei saggi di Ferdinando Taviani sulla *Commedia dell'Arte*, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, che certamente, e anche esplicitamente, deve moltissimo all'ISTA e all'antropologia teatrale, ma non tratta di essa. Un'altra lettera di Claudio Meldolesi a Barba, questa del 1983³³, ci suggerisce altre sfumature: parla di come il gruppo di studiosi che nell'86 darà vita alla rivista abbia tentato più volte di aggregarsi in un progetto comune, esitando poi per il timore di interferire troppo con le ricerche personali. L'esperienza comune all'ISTA veniva a rafforzare legami di lavoro precedenti all'incontro con l'Odin³⁴, e ha contribuito a creare le condizioni per la creazione di «una cosa

³³ OTA, fondo Barba, serie ISTA, b. 7. 2/2.

³⁴ Sulla storia del legame tra l'Odin Teatret e il gruppo degli studiosi italiani che hanno fondato questa rivista rimando al n. 35 di «Teatro e Storia», cit.

comune», come Meldolesi ha sempre definito «Teatro e Storia». Che tipo di spinta è stata l'ISTA per tutto questo? Non ha regalato a questi studiosi un modo uniforme di guardare al teatro, e certamente non una metodologia. Forse ad agire da stimolo sono state piuttosto alcune esigenze che non sono venute dall'ISTA, ma sono maturate attraverso questa strana e frequente esperienza comune: la ricerca costante di segreti, di strati dimenticati, più che di ricostruzioni, informazioni, dati. La convinzione della complessità di quest'arte minore, il teatro. Il rispetto per l'arte dell'attore. L'importanza di condurre una azione non solo comune, ma paritaria, tra teatranti e studiosi. L'indifferenza alla gerarchia della fama. La capacità di giudicare gli scritti degli altri importanti quanto i propri. L'importanza della rivolta, anche nello studio della storia.

Le voci dell'ISTA

Gabriele Vacis³⁵, 1992³⁶:

i.s.t.a. vuol dire International School of Theatre Anthropology. È un'invenzione di Eugenio Barba e di alcuni professori di teatro. È l'unica scuola di teatro che ho fatto, e credo di essere stato molto fortunato. L'i.s.t.a. non ha una sede fissa, ogni anno cambia città, paese, continente. Nel 1981 la sede era Volterra. Per due mesi cinquanta allievi hanno lavorato con cinquanta maestri: cento persone che vivevano spalla a spalla tutta la giornata.

³⁵ Gabriele Vacis, regista. Quando frequenta l'ISTA di Volterra è ventiseienne, architetto, ha realizzato progetti di animazione teatrale, performance e allestimenti urbani. Subito dopo l'ISTA, nel 1982 fonda il Laboratorio Teatro Settimo Torinese. Alla fine degli anni Ottanta comincia ad insegnare alla scuola di teatro Paolo Grassi, e fa le sue prime regie d'Opera. Gli anni Novanta lo consacrano come uno dei grandi registi del teatro di narrazione (soprattutto per *Il racconto del Vajont*, lo spettacolo su Olivetti). Nel 2002 il Laboratorio Teatro Settimo si integra con il Teatro Stabile di Torino, di cui Vacis diventa regista residente. Ha diretto grandi eventi come la Cerimonia Inaugurale delle Olimpiadi invernali di Torino. Dal 2008 dirige il progetto *TAM (Teatro e Arti Multimediali)* con il *Palestinian National Theatre* a Gerusalemme. Ha ideato La Schiera, tecnica di formazione e allenamento dell'attore, fondata in primo luogo sull'ascolto.

³⁶ Gabriele Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Grotowski* [1992], Roma, Bulzoni, 2014, pp. 41-42.

Erano giornate di lavoro che cominciavano alle sei di mattina e ufficialmente si chiudevano alle sette di sera, ma in realtà non finivano mai, con un rapporto maestro-allievo di uno a uno. Una scuola fantastica, anche perché c'erano allievi di tutto il mondo, e i maestri erano la famiglia balinese I Made Pasek Tempo, la danzatrice indiana Sanjukta Panigrahi o la giapponese Katsuko Azuma. All'i.s.t.a. poteva capitarti di seguire un seminario di Dario Fo il pomeriggio e una lezione di Orazio Costa o di Henri Laborit la mattina dopo. Era a Volterra nel 1981 che avevo visto per la prima volta Grotowski. Lui non teneva lezioni, se ne stava in cucina e se avevi qualcosa da chiedergli andavi a parlarci. Il direttore della scuola era Eugenio Barba, e l'ambiente che aveva creato a Volterra era qualcosa di unico e irripetibile.

L'i.s.t.a. raccoglieva molte delle esperienze teatrali nate negli anni Settanta. Eugenio Barba è il regista dell'Odin Teatret, il modello di tanta gente che voleva fare teatro allora, un teatro che era nello stesso tempo festa di piazza e rigore di ricerca. Un teatro politico, perché faceva azioni invece di parlare soltanto, ed erano azioni che escludevano le armi. Per me poi era anche andarsene in giro per il mondo a bordo di un Ford Transit con la gente che mi piaceva. Ecco, l'i.s.t.a. raccoglieva tutto questo e molto altro. Il bando di ammissione l'avevo trovato su «Scena», una rivista di spettacolo che nel 1981 si acquistava anche in edicola, non solo negli scaffali esclusivi delle librerie. Era tanta la gente che aveva spedito la domanda di iscrizione. A organizzare tutto quanto era il Piccolo Teatro di Pontedera, e nel 1981 il suo direttore, Roberto Bacci, abbandonò la direzione del festival di Santarcangelo di Romagna per dedicarsi all'organizzazione dell'i.s.t.a. Era una cosa importante, quindi un sacco di gente aveva spedito la domanda per partecipare. La selezione consisteva in una serie di prove iniziatriche, prima di tutto il questionario con domande del tipo: Che cos'è per te il teatro? Perché vuoi fare il regista? Roba leggera, insomma. L'ultima e decisiva prova era un colloquio con Eugenio Barba. Io parto da Torino alle sei del mattino, Torino-Pisa, poi Pisa-Pontedera. Il Piccolo Teatro di Pontedera è vicino alla stazione.

Arrivo alle dieci, la selezione comincia alle undici e vanno in ordine alfabetico. La V arriva verso le sette di sera. Entro in un salottino con un tappeto indiano appeso al muro. C'è Eugenio Barba che mi squadra seduto a uno scrittoio, poi dice: «Perché una persona seria come te fa il teatro?»

A questo punto anche Grotowski [a cui Vacis sta raccontando l'episodio, anni dopo] ride.

– Davvero le abbiamo chiesto la stessa cosa?

– Davvero.

– E lei che cosa aveva risposto a Barba?

Avevo indovinato, credo, perché mi aveva preso all'i.s.t.a. Gli avevo risposto con un'altra domanda: «Perché, il teatro non è una cosa seria?» E anche Barba si era messo a ridere.

Kirsten Hastrup dice che non sono considerati la voce dell'ISTA, ma, almeno per quel che riguarda le prime sessioni non è infrequente imbattersi in questionari e domande ai partecipanti. Tra i documenti della sessione di Volterra conservati negli archivi dell'Odin, ci sono lettere di aspiranti partecipanti. Sono documenti importanti per capire non solo le motivazioni a partecipare, ma anche alcune delle logiche sotterranee che attraversavano il lavoro di quegli anni, ora lontane, difficili da capire. Potrebbero essere le basi per altre ricerche. Certo, Volterra è stata una sessione anomala, in primo luogo per la lunghezza (due mesi), poi perché organizzata dal Centro per la Sperimentazione Teatrale di Pontedera, quindi con una relativa omogeneità del bacino da cui pescava e del contesto su cui si inseriva³⁷. Era un momento importante, come Vacis sottolinea. Il ruolo dei partecipanti è stato diverso da tutte le altre sessioni. Per questo ho scelto un gruppo di voci proprio dalla sessione di Volterra. Sono le uniche di cui abbia senso parlare, le uniche, finora, che non siano semplicemente le voci dei partecipanti a un seminario.

La differenza più evidente rispetto alle parole degli intellettuali non sta nel fatto di non essere accreditate come «la voce dell'ISTA», tanto meno nel fatto che i partecipanti, talvolta, parlano o scrivono meno bene di persone il cui mestiere dovrebbe basarsi sulla penna. La differenza sta nel fatto che i partecipanti sembrano spesso vivere l'ISTA come un luogo duro – non propriamente un facile rifugio – che però li protegge da un vuoto. Gli studiosi, gli artisti, i grandi ospiti dell'ISTA hanno luoghi dove tornare: il loro problema è imparare a farlo senza tagliarsi la strada del ritorno per troppo amore. Il problema dei partecipanti è l'assenza di casa: tutta la sicurezza teatrale che per un breve periodo ha dato loro l'ISTA svanirà non appena si chiuderanno alle spalle le porte dell'ex-convento, della scuola, dell'albergo, della colonia che ospita la loro particolare sessione. Non nel caso di Vacis, che era già un regista con diversi lavori alle spalle, stava per formare un suo gruppo teatrale, e comunque scrive a posteriori. Ma per tutti coloro per cui l'ISTA è il ventre di una balena, è una prigione rosa, il discorso è diverso. Da lì bisognerebbe partire, da lì *si dovrà*, credo, partire, più ancora che da riflessioni come quelle della lettera di Meldolesi, che pure ci

³⁷ Si veda su questo l'intervento di Ferdinando Taviani per questo numero.

dicono tanto sull'importanza, per la ricerca, di essere *contro* qualcosa, sul peso che aveva cercare risposte sui propri interrogativi attraverso le azioni dei «compagni dell'Odin», su Barba e l'Odin come specchio magico per il mondo che stava loro intorno. Per i partecipanti a una sola sessione le cose stanno in modo tutto diverso. Quella dell'ISTA non è influenza (in due settimane, o sia pure in due mesi, l'influenza è relativa), non è una tecnica. È conoscenza. Cioè dispersione delle poche certezze, consapevolezza di povertà. E poi?

Pure, nonostante le relazioni un po' imposte, qualcosa si intreccia: la balena che li avvolge momentaneamente non è l'Odin (che del resto non era presente a Volterra), ma un mondo molto più grande, più stratificato, più complesso. Qualcosa di più di un capo, o di un punto di riferimento.

Commenti anonimi di partecipanti dopo dieci giorni di lavoro, Volterra, 1981, materiale interno³⁸:

- Reprimo me stessa perché la situazione è ancora oscura e non mi dà affidamento. Durante il lavoro sento di dare senza arrivare al massimo del dare e di tornare poi dentro al mio guscio. Ci sono dei conflitti impercettibili nell'aria. Preferirei che si ridesse, che si piangesse, invece la tensione non esplode. Non si è sicuri fra di noi. Eugenio Barba mi incute terrore.

- Mi sembra che Barba si riferisca a una generazione precedente la nostra. Noi veniamo da altre esperienze e siamo più laici. Ad esempio, quando ho fatto il liceo, il '68 era già passato ed ora tutto questo rigore che risente del marxismo mi riesce estraneo, mi diverte quando incespica, si contraddice e diviene la caricatura di se stesso. Tutto quel che ho detto si riferisce all'organizzazione dell'ISTA³⁹ e non al lavoro di Barba che anzi durante le

³⁸ ISTA-A, b. 2. *Impressioni e riflessioni dei partecipanti raccolte entro i primi dieci giorni di attività*. Sono pochi fogli in cui sono state raccolte, in forma rigorosamente anonima, e, forse per questo, tutti in italiano, brevi commenti dei partecipanti. Non appare l'autore della raccolta, presumibilmente uno degli "intellettuali", che all'ISTA di Volterra hanno un ruolo portante, forse uno dei giovani (battezzati «cugini» nel complicato linguaggio interno della sessione). Ho scelto alcune delle impressioni raccolte, ma senza tagliarle. Sono tutte brevi, e riportate senza commenti.

³⁹ Uno scritto interno molto interessante di Gerardo Guccini (*L'I.S.T.A macro e micro-cosmo di una esperienza pedagogica*, OTA, fondo Odin, serie Publications, b. 7) ci informa del fatto che a metà della lunghissima sessione di Volterra (due mesi) ci fu un improvviso capovolgimento e il «regolamento» fu sospeso. «I partecipanti hanno colmato il vuoto che veniva così a profilarsi all'interno della istituzione proseguendo

dimostrazioni improvvisa liberamente e non mostra quel rigore che richiede altrove.

- Ho sempre associato Volterra al carcere speciale e pensavo che l'ISTA fosse simile a un carcere. Poi, quando sono arrivata qui e ho visto la prigione di fronte e le regole del posto mi sono accorta che era vero. Io sono stata in carcere un mese, è stata un'esperienza positiva. Qui ci sono molte cose analoghe. Ti senti protetta, tutto è facile, sai dove andare. La differenza è che mentre in prigione senti il vuoto della giornata di fronte a te, qui tutto è pieno, nei momenti liberi mi sento persa. Per me l'ISTA è la *prigione rosa*. Rosa, ma pericolosa per l'autonomia di ognuno. Quando finirà sarà un momento difficile. In carcere, prima di farti uscire non t'avvertono, viene il poliziotto e ti dice di prendere la tua roba. Qui almeno so che uscirò l'8 di ottobre.

- Mi va bene il rigore che mi viene richiesto. Dovremmo prenderlo come una sfida ai nostri punti di debolezza. Il dubbio più grosso è sulla famiglia⁴⁰. Mi sembra che qualcuno abbia pensato che solitamente le persone quando si trovano a vivere insieme si dividono in gruppi, tribù, famiglie, e quindi ha prevenuto il processo facendo trovare tutto già pronto. In realtà il sistema di relazioni sociali che dovrebbe permettere di costituire e di superare la famiglia non s'è ancora formato.

- Dopo una settimana di questa intensa esperienza vorrei dire che mi sento come se stessi vivendo nel ventre di una balena, tutto intorno a me un grande oceano senza fine.

Questo è un montaggio di materiali, un racconto e solo un primo passo per uno studio. Non possono esserci quindi ancora conclusioni, a parte un breve riepilogo di quel che abbiamo visto: costruzione di campi di forza, di relazioni e modalità di relazioni, di campi emotivi, che vanno al di là della consueta fedeltà all'Odin, o della eccitazione che Eugenio Barba sa sempre creare intorno a sé. Ci siamo imbattuti in parole d'ordine non sempre condivise, ma riconoscibili da tutti, e,

senza sostanziali modifiche attività e ritmo di lavoro fino allora seguiti. Il fatto è fortemente indicativo».

⁴⁰ Durante la sessione di Volterra, che ha avuto una lunghezza anomala ed era alloggiata in un edificio di fronte al carcere, diventato in seguito sede del gruppo parateatrale Il Porto, partecipanti, staff scientifico, artisti erano raggruppati in tre «famiglie», quella indiana, quella balinese, quella giapponese, ognuna contraddistinta da un capofamiglia orientale che la caratterizzava. Cfr. Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., anche pp. 96-97.

ancor più, in abitudini, sedimentate nei molti anni di vita dell'ISTA. Abbiamo visto convinzioni messe in comune e convinzioni coltivate in contrapposizione, e solitudine ed esperienze private: un insieme che prende lentamente ad avere una fisionomia in sé, a prescindere dai temi di partenza, dall'Odin e da Barba, da tutto quel che è stato programmato. Abbiamo incontrato anche slogan, banalità e luoghi comuni, e memorie condivise, del tipo a cui basta accennare perché siano comprensibili. Questo è l'intrico dei nostri lombrichi: uno strato nuovo di storia del teatro messo allo scoperto, da studiare.