

Franco Ruffini

CONTRARIA SUNT COMPLEMENTA
MAIL E MESSAGGI A MANO SUL TERZO TEATRO

Terzo Teatro appartiene alla mia biografia e alla mia professione: più dalla parte della biografia, in verità. Ho preso parte attiva al BITEF di Belgrado del 1976, quando Eugenio Barba coniò l'espressione; all'Atelier del Teatro di Gruppo di Bergamo del '77 e al Convegno di Casciana Terme dello stesso anno, nonché alle edizioni del Festival di Santarcangelo, dalla mutazione introdotta da Roberto Bacci in poi. Sono eventi ben noti, e anche in questa sede verranno sicuramente ricordati, con il dovuto corredo documentario.

Nel frattempo, dal '76, avevo cominciato ad insegnare nello storico DAMS di Bologna, allora agli esordi. Ero proprio un principiante da zero, con il mio passato ancora presente di professore di matematica nelle scuole secondarie, a fini di stipendio. I miei colleghi d'Università andavano da Umberto Eco a Luigi Squarzina, per delimitare con due riferimenti di tanto nome il mio insegnamento di "Semiologia del teatro", che ricoprivo a titolo gratuito.

Terzo Teatro era il mio amuleto. Lo stringevo idealmente tra le mani quando – spesso, molto spesso – durante una lezione venivo aggredito dal senso d'inadeguatezza, altrimenti definibile come panico. Se si può fare teatro senza appartenere al teatro regolare della tradizione o a quello sregolato dell'avanguardia, mi dicevo, si può anche insegnare teatro senza appartenere all'accademia regolare o a quella un po' – o tanto – sregolata, alla quale il DAMS aveva spalancato le porte dell'Università.

Terza Accademia come Terzo Teatro.

Alla resa dei conti, m'è andata bene. Sono arrivato al pensionamento, nel 2010, senza infamia e persino con qualche lode. In seguito, dopo quell'inaugurale '76, devo aver pensato che il Terzo Teatro dovesse restare al suo posto d'amuleto segreto. Non lo so, comun-

que non ne ho mai fatto oggetto d'un titolo da curriculum¹. Non mi pare il caso di cominciare adesso. Che non vi abbia pubblicato sopra non vuol dire che non abbia continuato a rifletterci, soprattutto in confronti faccia a faccia o via mail con Eugenio Barba e con Mirella Schino. Come si potrà leggere nei due scambi che seguono – tra gli ultimi intercorsi –, insieme alla passione che ci unisce, ci sono diversità di visione che ci distinguono. Non sono di poco conto. Fortunatamente: che esistano, e che non siano di poco conto².

Roma, 4 dicembre 2019

Caro Eugenio,

è andata così. L'età e un certo credito pregresso mi hanno reso un personaggio raro, nel piccolo mondo del teatro non ufficiale. Uno che "c'era", per anagrafe e occasioni, e che a posteriori s'è dimostrato capace di aver capito quello dentro cui s'era trovato ad eserci. Così, mi chiamano spesso nelle scuole di teatro, o altre meno formali aggregazioni, con la richiesta di parlare di Terzo Teatro e dintorni.

Quella che segue è quasi la trascrizione a caldo della più recente di quelle lezioni. Ascoltarmi a voce alta, e poi leggermi, è servito a chiarire cose che, a voce muta e senza supporto di scrittura, tanto chiare non mi erano. E sarà pur vero che la chiarezza è nemica della verità, ma altrettanto vero è che senza almeno un po' di chiarezza, quello che resta è solo confusione.

Ti auguro buona lettura

¹ Rivendico invece al mio curriculum i saggi *Antropologia Teatrale*, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, e *L'attore e il dramma. Saggio teorico di Antropologia Teatrale*, «Teatro e Storia», n. 5, 1988: che trattano, infatti, di Antropologia Teatrale in termini teorici, a prescindere dal Terzo Teatro, che ne era stato l'incubatore, oltre che il naturale contesto.

² Eugenio Barba e Mirella Schino mi hanno dato, ovviamente, il consenso alla pubblicazione.

LEZIONE SUL TERZO TEATRO
 BILANCE, RISTORANTI, TEATRI.

Mi ricordo di quand'ero uno studente universitario in fisica. C'era un professore che si diletta a mettere in crisi gli esaminandi, ponendo loro una domanda "facile facile". Chiedeva di definire una *bilancia precisa*. A parte le numerose scene di attonito mutismo, la risposta più frequente era questa: «precisa è la bilancia usata per registrare pesi molto piccoli, dell'ordine del grammo o frazioni, come ad esempio la bilancia del farmacista o quella dell'orefice».

Sbagliato, gongolava il docente, il peso più o meno grande degli oggetti per i quali la bilancia è solitamente usata non c'entra niente, in quanto, decretava: «una bilancia si definisce *precisa* se, pesando uno stesso oggetto in diverse situazioni di contesto (temperatura, umidità, ecc.), fornisce lo stesso risultato, a prescindere che il peso dell'oggetto sia dell'ordine del milligrammo o dell'ordine del kilogrammo».

Altra cosa della precisione è la *sensibilità* di una bilancia. Infatti: «una bilancia si definisce *sensibile* se, pesando uno stesso oggetto – quale che ne sia l'entità ponderale: milligrammi o chili – fornisce risultati diversi, a seconda della specifica situazione – temperatura dell'ambiente, grado di umidità, ventilazione, ecc. – al momento della pesata».

Il che non vuol dire che esista una *bilancia precisa* in opposizione a una *bilancia sensibile*, come se fossero cose diverse. Vuol dire solo che di una stessa bilancia si danno prestazioni in termini di precisione e prestazioni in termini di sensibilità: che sono – queste sì – in opposizione complementare tra loro. Un incremento della precisione comporta un decremento della sensibilità, e viceversa. Parlando di bilancia precisa e bilancia sensibile, indicherò piuttosto il particolare uso al quale la bilancia è finalizzata, e per il quale ne è stato eventualmente progettato il meccanismo di funzionamento.

Bilancia precisa uguale bilancia predisposta, e usata, a fini di precisione; bilancia sensibile uguale bilancia predisposta, e usata, a fini di sensibilità. Ogni ulteriore chiarimento sarebbe oltre misura per un discorso che, come quello di queste pagine, vuole parlare di teatro.

E che, intanto, parla di ristoranti.

Su una strada di città, si fronteggiano due ristoranti. Il primo inalbera l'insegna

Al piatto del giorno

Il secondo replica con

Al piatto di questo giorno

con il «del» vistosamente cassato e sostituito da «di questo».

I menu dei due ristoranti sono diversi: che so, vegetariano vs carnivoro, alla francese vs alla vietnamita. Non è questo il punto, come non lo è il tipo di servizio o l'orario d'apertura... Il punto è che nel ristorante *del* giorno le pietanze vengono composte miscelando ingredienti preventivamente imbustati, con l'indicazione di peso fornita dalla *bilancia precisa* in dotazione dell'esercizio, o anche pesati al momento: è lo stesso, dato che la bilancia precisa è indifferente al momento della pesata. Nel ristorante *di questo* giorno, al contrario, le pietanze vengono composte miscelando ingredienti pesati al momento della composizione con la *bilancia sensibile* di dotazione: che, a differenza della bilancia precisa, è predisposta per reagire anche all'*hic et nunc* della pesata, ed è usata proprio in funzione di tale prerogativa.

In conclusione, il cliente del ristorante *del* giorno, ad esempio in due lunedì diversi, si trova a gustare lo stesso "piatto *del* lunedì", a prescindere dagli eventuali mutamenti di temperatura, umidità, ecc. intervenuti tra l'una e l'altra degustazione. Al contrario, il cliente del ristorante *di questo* giorno si trova a gustare, a parità di denominazione nel menu, due piatti diversi, in ragione degli intervenuti mutamenti di temperatura, umidità, ecc. Un cliente dal palato fine si accorgerebbe della differenza, e probabilmente sarebbe questo a spingerlo a tornare anche nei lunedì successivi.

C'è una prima, fondamentale, conseguenza. Nei due ristoranti cambia radicalmente il *training* dei cuochi. Nel ristorante *del* giorno il cuoco deve allenarsi a miscelare gli ingredienti in proporzioni diverse, aggiungendone o togliendone alcuni eventualmente, al fine d'inventare nuovi piatti. Nel ristorante *di questo* giorno il cuoco deve impegnarsi nello stesso tipo di training, ma in più deve allenarsi anche – o addirittura soprattutto – alla manutenzione della

bilancia, al fine di mantenerne invariata e persino accrescerne la sensibilità. Il meccanismo di una bilancia tende fatalmente ad irrigidirsi. La bilancia sensibile, se non adeguatamente mantenuta, tende a diventare precisa. Vale a dire, insensibile alle variazioni di contesto. Se non provvede alla manutenzione della sua bilancia, il ristorante *di questo* giorno si trasforma fatalmente in un ristorante *del* giorno sotto mentite spoglie.

Fuor di metafora, è evidente che il corrispettivo del ristorante *del* giorno, con la sua bilancia precisa e le sue ricette magari ottime ma sempre uguali – a prescindere dalla situazione di contesto – sono i teatri primo o secondo, mentre il corrispettivo del ristorante *di questo* giorno, con la sua bilancia sensibile e il relativo training per mantenerla tale, è il Terzo Teatro.

Senza bisogno di bilance o ristoranti o teatri primo secondo o Terzo, Stanislavskij aveva già stigmatizzato la situazione, esprimendo il suo anatema senza appello contro la “recitazione in generale”.

La morale della favola è che il tratto distintivo del Terzo Teatro è la centralità del *livello pre-espressivo*. Ovvero, rientrando in metafora, il lavoro su e per la bilancia sensibile. Ovvero ancora, tornandone fuori, il lavoro dell’attore su e per un corpo-mente sensibile. Valore, etica, necessità, rivolta, o anche natura del gruppo, rapporto con il testo e quant’altro: tutti riferimenti interessanti e pertinenti, fermo restando però che la discriminante essenziale sta nella centralità del livello pre-espressivo vs la centralità, invece, del livello espressivo. Con tutte le conseguenze in termini di training, rapporti interni ed esterni del gruppo, e via dicendo.

Ma c’è un altro risultato, secondo me ancora più importante. Il confronto dei due ristoranti costringe a far entrare nel discorso anche le pietanze ovvero, da dentro a fuor di metafora, gli spettacoli. Argomento, questo dello spettacolo, che si ha sempre avuto – me compreso – difficoltà a far entrare nei ragionamenti sul Terzo Teatro. Quasi che fosse la diversità delle bilance e non le pietanze ad attrarre i clienti. Ovvero, che fosse la centralità o meno del livello pre-espressivo e del relativo training e non gli spettacoli ad attrarre gli spettatori.

Dobbiamo dircelo, la pratica del training ha finito spesso col

mettere in subordine la necessità di fare spettacoli. Necessità fondamentale, mancando alla quale il gruppo resta indifeso, come a chiare lettere ha scritto Barba nel '79.

Il teatro-cultura non può essere un teatro indifeso. Sarebbe suicida trattare il lavoro teatrale e i suoi risultati, lo spettacolo, come problemi di second'ordine, come strumenti svalutati che non debbono tendere alla perfezione. Chi costruiva un nuovo villaggio cercava il luogo che meglio permetteva la vita in comune, e contemporaneamente il luogo che le montagne, l'acqua o le foreste difendevano meglio.

Lo spettacolo sono le nostre montagne, la nostra acqua, le nostre foreste.

La sua capacità di colpire, di imporre rispetto, di affascinare anche coloro che non dovrebbero o non vorrebbero accettarci, non solo ci permette di vivere, ma ci mette fuori tiro³.

Integrava così, opportunamente, il Manifesto fondativo del '76, dove non si parlava di spettacolo. Sapeva che tre anni senza la difesa dello spettacolo possono bastare per trasformare la vita a crescere d'un gruppo in una mera sopravvivenza a stagnare. Penso che Barba volesse lanciare un allarme. Per lo meno, è così che ho letto le sue parole.

È finita che ho concluso la lezione parlando di “Terzo Teatro e spettacolo”.

Si è spesso pensato che gli spettacoli del Terzo Teatro siano diversi *in essenza* da quelli dei teatri-non terzi. Non è vero, non ci sono differenze di principio, ferma restando la possibile diversità dei temi prescelti, del rapporto con la drammaturgia di repertorio e così via. Così come non ci sono differenze di principio tra le pietanze del ristorante *del* giorno e quelle del ristorante *di questo* giorno. È solo – solo?! – che il diverso processo nella relativa composizione permette al ristorante *di questo* giorno di integrare nelle sue pietanze qualcosa di ulteriore – o precedente – rispetto al sapore e/o al valore nutritivo, vale a dire *la vita*. Al netto di improprie enfatiz-

³ Eugenio Barba, *Teatro-Cultura*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 188.

zazioni, vita è ciò che cambia: quanto meno, possiamo convenire che ciò non cambia non è (in) vita. La stessa pietanza nominale del primo lunedì è cambiata nel lunedì successivo. Vuol dire che non era il corpo morto d'una ricetta, ma il corpo-in-vita d'una risposta culinaria all'*hic et nunc* della situazione.

La composizione dello spettacolo in un gruppo di Terzo Teatro, forte dell'addestramento dei suoi attori ad un corpo-mente sensibile, può fondarsi su un primario e fondamentale *livello organico*, secondo il lessico di Barba, mentre le compagnie dei teatri primo e/o secondo non dispongono di quella base di partenza, o almeno non ne dispongono programmaticamente⁴. Tra l'altro, la presenza attiva del livello organico alleggerisce il peso che normalmente grava sul livello narrativo – fino al punto di farne il prevalente se non l'unico livello drammaturgico –, permettendo di narrare *più storie* anziché una sola storia, o anche *nessuna storia*, quanto piuttosto un tema, di cui gli eventuali riferimenti a una storia valgono solo ad indicare la centralità.

In termini di dotazione di base, gli spettacoli del Terzo Teatro non sono diversi da quelli dei teatri-non terzi, se non in quanto dispongono potenzialmente d'una maggiore ricchezza. Il che purtroppo non vuol dire che i gruppi di Terzo Teatro siano stati e siano capaci di utilizzarla a pieno. Anzi, talvolta è accaduto il contrario: la ricchezza di dotazione ha spinto a viverne di rendita, fino all'esito che sempre consegue allo sfruttamento senza messa a frutto d'un capitale. Il capitale si esaurisce, e ci si ritrova poveri. Non per mancanza di ricchezza, ma solo per mancanza d'un suo buon uso.

Finita la lezione. Un abbraccio,
Franco

⁴ Cfr. Eugenio Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009. Ma vedi anche, per un'esposizione di sintesi, *Drammaturgia. L'ordine profondo che è turbolenza*, in *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 117.

Brasilia - Mato Grosso, 16 dicembre 2019

Caro Franco

ho usato la definizione del tuo professore – bilancia precisa versus bilancia sensibile – all’apertura dell’Arte Segreta dell’Attore nella foresta fuori Brasilia durante i cinque giorni di immersione con una ventina di attori e registi. Da dodici anni mi segrego ogni anno in una fattoria-albergo sperduta nel Mato Grosso riflettendo praticamente sul *proto-elemento* o il *primo segno percettibile* nelle varie discipline artistiche, teatro incluso. La definizione del tuo professore ha avuto un successo istantaneo ed è stata utile per spiegare i misteri della partitura.

Tu affermi che il tratto distintivo del Terzo Teatro è la centralità del livello pre-espressivo. Ho conosciuto molti gruppi che non facevano training e che si concentravano solo sugli spettacoli. Provavano a lungo perché quasi sempre lavoravano durante la giornata per guadagnarsi la vita e solo la sera rimaneva per l’impegno teatrale.

Per me la centralità è altrove.

Terzo Teatro non indica una linea di tendenza artistica, una “scuola” o uno stile. *Indica un modo di dar senso al teatro*. Dall’inizio del secolo che ormai sta per finire, molti si sono domandati e continuano a domandarsi se il teatro possa avere ancora un senso nell’era attuale. La domanda mi sembra posta male. Non è un problema del “teatro”. Forse che è lui – il “teatro”, questo soggetto astratto – che ora *possiede* e ora *perde* senso, come si possiede e si perde del denaro? Il problema è solo nostro, di chi il teatro lo fa. Le risposte debbono essere individuali, tradotte in azioni che ci appartengono: siamo in grado di *dare un senso* a quel che facciamo⁵?

Più giù ribadisci: «Dobbiamo dircelo, la pratica del training ha finito spesso col mettere in subordine la necessità di fare spettacoli».

Questa affermazione non corrisponde ai fatti. Il training, per gruppi che lo facevano, era importante perché dava loro una sensazione di apprendere un saper fare in quanto la loro condizione di

⁵ Cfr. Eugenio Barba, *La casa con due porte*, in *La via del rifiuto*, in *Teatro. Solitudine*, cit., p. 205.

autodidatti li faceva sentire vulnerabili: spesso senza possibilità di informazioni e confronti come in America Latina dove a quel tempo mancavano traduzioni di libri importanti e quasi nessuno aveva visto gli spettacoli (dal Berliner Ensemble fino al Bread and Puppet e il Living) che avevano marcato la vista e la sensibilità dei giovani europei. In un articolo su Mario Delgado ho scritto:

È stato stimolante averci accanto nelle grandi battaglie del teatro di gruppo, a Belgrado nel 1976, a Bergamo nel 1977, quando il termine “Terzo Teatro” – a differenza di un Primo Teatro tradizionale e un Secondo di avanguardia – era ancora, per me, un tentativo di riconoscermi. Evocava un terzo mondo del teatro di gruppo con tradizioni tutte sue, reali o sognate, offeso dal lusso mediocre del primo e del secondo mondo teatrale. Malgrado tutto, un teatro con il segno della dignità e del valore, con la consapevolezza dell’umile sacralità del lavoro che caratterizza il destino di ogni artista, indipendentemente dall’apprezzamento dell’ambiente che lo circonda⁶.

Il Terzo Teatro era ed è questo per me: la povertà dei mezzi materiali unita alla consapevolezza della profusione di esempi del passato, la proiezione verso la ricerca di valori personali, la libertà di fronte alle imposizioni esterne. Nel Terzo Teatro, nei gruppi degli anni Settanta e Ottanta, ammiravo soprattutto la vitalità selvaggia, ostinata e anonima, che vedevo come una fonte di nuove piccole tradizioni.

Il concetto di piccola tradizione permette di evidenziare cosa caratterizzi i gruppi di teatro in quanto teatro-cultura. Le caratteristiche principali sono la costruzione o invenzione di antenati (un passato); delle regole di comportamento (principi etici artigianali, politici o esistenziali da applicare al presente); valori che trascendono l’etica artigianale quotidiana e la proiettano in un futuro. Ma per la sopravvivenza materiale e l’autonomia di pensiero del gruppo erano fondamentali: 1) la capacità di sviluppare un’indipendenza economica

⁶ Cfr. Eugenio Barba, *El juramento de Atahualpa*, in *Arar el cielo. Dialogos latinoamericanos*, a cura di Lluís Masgrau, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002, p. 24, e – a meno di lievissime varianti lessicali – *Il giuramento di Atahualpa*, in *La conquista della differenza*, cit., p. 186.

attraverso un modo proprio di produrre e piazzare spettacoli e altre attività specialmente didattiche; 2) un saper fare (una tecnica) che determinava le loro attività e la qualità dei risultati (da qui l'importanza del training come apprendistato continuo); 3) il saper trasmettere la loro conoscenza pratica a una generazione più giovane.

La parte finale del tuo testo sulla differenza tra terzi teatri e teatri non-terzi (quali sarebbero? il Primo e il Secondo?) mi risulta difficile da seguire. Forse perché la spieghi spesso con l'uso della metafora dei due ristoranti e non con degli esempi concreti.

Non volevo tardare ancora a risponderti. Sono ancora in Brasile lavorando fino al 23 dicembre quando partirò per il Messico. Un abbraccio,

Eugenio

Roma, 9 dicembre 2019

Mirella Schino mi ha inviato il pre-print d'un suo saggio sul Terzo Teatro, o meglio, sul teatro negli anni '70 e '80 in Italia. È una consuetudine o, meglio, un privilegio al quale ostinatamente ci manteniamo fedeli: far leggere i nostri testi prima del "visto si stampi" l'una all'altro e viceversa, e tener conto delle osservazioni del nostro lettore preventivo. Il frammento che cito proviene da un saggio previsto per la pubblicazione in questo numero di «Teatro e Storia». Se non è cambiato, il titolo è *Il problema del Terzo Teatro*.

Ho raccolto le mie osservazioni nel commento che segue la citazione. Gliel'ho consegnato a mano, visto che – a differenza di Eugenio che abita in tutte le parti del mondo – Mirella abita come me a Roma, e ci incontriamo spesso.

Cito dunque dal testo di Mirella Schino.

Tebe dalle sette porte

Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?

Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.

Son stati i re a strascicarli, quei blocchi di pietra?

È una delle poesie più famose di Brecht, *Domande di un lettore operaio*, 1935, una poesia degli anni dell'esilio. Attraverso di essa ci viene offerto il problema di una storia composta non solo dai grandi protagonisti:

Filippo di Spagna pianse, quando la flotta
gli fu affondata. Nessun altro pianse?
Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi,
oltre a lui, l'ha vinta?

È un punto di vista importante, solo in parte acquisito. Da quando ho cominciato a occuparmi degli anni Settanta mi tornano sempre in mente Brecht e questa poesia. Una prospettiva corale, "dal basso", può essere una porta di accesso privilegiata per penetrare una zona di cambiamento che va al di là dell'apporto dei singoli artisti. Mi sembra che sia proprio quello che si è verificato tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta: un ampliamento del respiro che va al di là di stili, tecniche, polemiche e risultati, una trasformazione che riguarda piuttosto strati più sotterranei, mentalità e valori, emozioni e sentimenti. Ma anche organizzazione, tecniche, pratiche⁷.

Fine della citazione. Quello che segue è stato il mio commento.

Roma, 19 febbraio 2020

Cara Mirella,

nel 1973, con alle spalle lo spettacolo bandiera *Min Fars Hus*, Eugenio Barba partì per un viaggio in solitaria in America Latina. Come sempre quando è in cerca di se stesso, Eugenio comincia da una condizione materiale di distacco, di isolamento. Niente auto di servizio: la girò in lungo e in largo, per due mesi – Perù, Bolivia, Colombia, Guatemala e Messico – sui traballanti autobus locali, su mezzi di fortuna e spesso con faticate marce a piedi. Nella disperata quotidianità delle persone, nella pena dello «sgretolamento culturale, incapace di produrre antidoti» contro la prepotenza delle cose,

⁷ Mirella Schino, *Il problema del Terzo Teatro*, di prossima pubblicazione in «Culture Teatrali».

nella fame di vita che sovente s'accompagna alla fame e basta, se ne riconobbe cittadino⁸. Era nato in Italia, la Danimarca era la terra d'adozione ma, dopo la Polonia di Grotowski, l'America Latina divenne la sua seconda patria spirituale.

Tre anni dopo, il festival di Caracas del 1976 gli offrì l'occasione di meritarse, proprio così, l'onore e l'onere. Le compagnie invitate alloggiavano in hotel di lusso, i loro spettacoli sarebbero stati presentati nei più prestigiosi teatri locali. Ma ad altre compagnie, che pure si sarebbero adattate a sistemazioni più modeste, era stato negato l'invito. E altre – la maggioranza – non avevano nemmeno potuto farne richiesta. Semplicemente, il loro lavoro non aveva un'identità accreditata come spettacolo. Ancora l'eterna maledizione: gli eletti, i fuori gioco, emarginati ed esclusi. Diseredati. Barba decise di rifiutare i privilegi che gli venivano offerti. In modo talmente perentorio che l'organizzazione del festival si vide costretta ad ospitarlo con tutto l'Odin e lo spettacolo in programma – era *Come, and the day will be ours!* – in una sede a parte, una casa che diventò “la casa dell'Odin”. In quella casa si dettero ben presto convegno gli emarginati e i diseredati.

Emarginati e diseredati lo erano nella situazione specifica, ed erano tanti. Nella visione di Eugenio Barba si trasformarono subito negli emarginati e diseredati dal territorio del teatro. A prescindere da Caracas e relativo festival del 1976, da tutto. I tanti si moltiplicarono in un popolo. Nel fervore del momento, Barba decise di dare un nome a quel popolo di teatranti privati di teatro. Lo chiamò Terzo Teatro.

Nando Tavianì, presente già come membro dell'Odin nel ruolo formale di “consulente letterario”, me ne dà testimonianza a memoria (con l'inseparabile diario alla mano), come di un nome venuto fuori e adottato all'improvviso, sulla spinta d'un sentimento d'urgenza: che è il contrario d'una concitazione frettolosa.

Quell'aggettivo “terzo” ha riempito i calamai dei critici a cose

⁸ Cfr. Eugenio Barba, *Carpignano*, in Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a cura di Mirella Schino e Ferdinando Tavianì, Roma, Bulzoni, 2006, p. 75. Sul rapporto di Barba con l'America Latina cfr. *Arar el cielo*, cit.

fatte, quelli benevoli e – i più – quelli diffidenti. Se ne indicò il riferimento nella situazione mondiale, Terzo Mondo; nella socio-politica, Terzo Stato; nell'anagrafe, Terza Età, e persino, se non ricordo male, nell'identità di genere, Terzo Sesso. Ma il riferimento radicale di quel "terzo", ben più che teatrologico tra primo e secondo teatro, era logico e basta, senza prefisso di teatro. Era quel *tertium* tra teatro e non-teatro, o vita che *non datur*, ma che in quella situazione Eugenio aveva sentito l'urgenza di dare. Una patria a quei senza patria, un campo di battaglia a quegli inermi, dove opporsi ai privilegiati nati e cresciuti con diritto di cittadinanza teatrale: e se stesso come condottiero, o anche solo capobanda. Terzo Teatro ed Eugenio Barba condottiero nacquero insieme, come due gemelli omozigoti. Tutte le altre prerogative – regista, maestro d'attori, scrittore, organizzatore... – entrarono a farne parte naturalmente, quasi che a spingerle fosse la necessità d'un destino.

Ma i gemelli in realtà erano tre. Il terzo ebbe solo una gestazione più lunga. Venne alla luce tre anni dopo, nel '79, con l'iscrizione nel lessico del teatro dell'"Antropologia Teatrale". E venne alla luce già svezzato: per i tre anni precedenti se n'era stato all'ombra degli ancora senza nome, che però sanno quale sarà – qual è già – la cosa alla quale si applicherà il nome a venire. Era, fin da quella nascita a due di Caracas nel 1976, il livello pre-espressivo. Il livello pre-espressivo fu l'arma per la battaglia del Terzo Teatro, con Eugenio Barba come condottiero o capobanda che si preferisca.

Dopo tre anni di Terzo Teatro, i calamai dei critici benevoli e no s'erano svuotati d'inchiostro. Provvidero il livello pre-espressivo e l'Antropologia Teatrale a riempirli di nuovo. Ti risparmio la sottile casistica messa in campo, a favore o contro, la conosci meglio di me. Ma, come il Terzo Teatro di cui era il gemello ritardatario, il livello pre-espressivo era quel *tertium* che logicamente *non datur* tra l'uomo-o-donna nella vita quotidiana, e quello stesso uomo-o-donna come personaggio dentro il teatro. In mezzo tra i due, Barba individuò uno spazio libero: che è semplicemente l'attore. Non più solo uomo-o-donna nella vita quotidiana, e non ancora personaggio nel teatro. Non più vincolato solo ad eseguire l'azione, ma non ancora delegato a rappresentarla in scena. Non ancora involato nell'espressione: e però concretamente, praticamente ed efficacemente impe-

gnato a preparare nel proprio corpo-mente le condizioni per prendere il volo. E, per paradossale che possa apparire, a prescindere dal fatto che quel volo lo portasse verso il personaggio, o che lo lasciasse librato in aria, nella pura presenza dell'attore che cattura lo sguardo e l'emozione, anche quando chi lo osserva sia privo dei riferimenti canonici dell'espressione teatrale: dramma, scena, testo. Personaggio.

Da quel momento, 1979, ma già dall'origine di tre anni prima, fu un trinomio indissolubile. Campo di battaglia, arma per combattere, condottiero. Terzo Teatro, livello pre-espressivo, Eugenio Barba.

Ecco, cara Mirella, la sintesi di ciò che penso sul Terzo Teatro. Penso che non fosse questa la reazione che ti auguravi di ricevere. Ma è la regola del nostro gioco. Ne vale la pena, anche, soprattutto quando non ci piace. Un abbraccio

Franco

In conclusione

In conclusione: il Terzo Teatro è un fenomeno che va guardato in una prospettiva "corale", dal basso dei soldati – come vuole Mirella Schino, sulla scorta di Bertolt Brecht –, o dall'alto, nella prospettiva dei "comandanti"?

E: qual è il rapporto tra Terzo Teatro e livello pre-espressivo? Io penso che siano gemelli sinonimi, oltre che omozigoti. Terzo Teatro è il livello pre-espressivo nella dimensione del gruppo, così come reciprocamente il livello pre-espressivo è il Terzo Teatro nella dimensione del singolo attore. Eugenio Barba la pensa diversamente, e dovrebbe bastare questo a chiudere la partita.

Se fosse una partita, dove c'è chi vince e chi perde, chi ha ragione e chi non ce l'ha. Ma non è una partita. Quando partono da una condivisa passione, la sfida delle divergenze è che restino come un motore per continuare a confrontarsi e a confliggere. A divergere: per poi alla fine ri-trovarsi a convergere.

Contraria sunt complementa, non si stanca di ripetere Eugenio. Sono d'accordo, e il contrario.